UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CAROLINA DE MELO FERRARESI

Um corpo fora de foco: Edgard Gurgel Aranha, homossexualidade e AIDS no Teatro Brasileiro

SÃO PAULO

2018

CAROLINA DE MELO FERRARESI

Um corpo fora de foco: Edgard Gurgel Aranha, homossexualidade e AIDS no Teatro Brasileiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História do Teatro, na área de Teoria e Prática Teatral.

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando Martins

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

SÃO PAULO

2018

FERRARESI, Carolina de Melo

Título: Um Corpo fora de foco: Edgard Gurgel Aranha, homossexualidade e AIDS no Teatro Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em História do Teatro, na área de Teoria e Prática Teatral.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Para Edgard, que agora é parte de minha história, para Lia, que me deu o presente de conhecê-lo e para Fernanda, que sempre foi e sempre será parte de mim.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento sem o qual esta pesquisa não seria possível.

Ao Professor Ferdinando Martins, pela orientação paciente, cuidadosa e precisa, mas principalmente, pela acolhida desde o primeiro momento que esta pesquisa era apenas um projeto e um sonho quase impossível. Pelas aulas e pelos questionamentos, reflexões, oportunidades de aperfeiçoamento e quebra de paradigmas. Obrigada para além disso, por levar adiante os estudos de gênero dentro da nossa área tão necessitada de tais reflexões e contribuições. Obrigada por ter acreditado.

À Professora Heloisa Pontes pelas importantes indicações e apontamentos no Exame de Qualificação, que permitiram o aprimoramento desta pesquisa. Ao Professor Marcelo Soler pela indicação de histórias tão parecidas com as de Edgard, e que não eram de meu conhecimento até o Exame de Qualificação. A ambos, obrigada pela atenta leitura e apreciação e pelo interesse no trabalho.

A todos os funcionários da USP e da Secretaria de Pós-Graduação (principalmente à Tamara), que sempre estiveram dispostos a resolver quaisquer empecilhos durante esta jornada.

Ao Arquivo Miroel Silveira pela disponibilidade em acesso aos textos e dramaturgia que foram imprescindíveis na primeira etapa da pesquisa. Ao Acervo MultiMeios do Centro Cultural São Paulo que disponibilizou para consulta as imagens preciosas e os programas de peças da Escola de Arte Dramática, nos anos em que Edgard estudou.

Às parceiras de perrengues de Mestrado Thaís, Mariela, Flaviana e também ao querido Adão, por escutarem, dividirem, partilharem as angústias e as alegrias desta jornada de mais de dois anos. Pelas cervejas, cafés, e principalmente, pela força, obrigada.

Aos sempre queridos mestres Marcelo Gianini, Marcos Lemes, Celso Correia Lopes, Sérgio Azevedo, Warde Marx e Tin Urbinatti, que, direta ou indiretamente, estarão sempre em minha memória por terem sido os primeiros a me instigarem, desafiarem e me impulsionarem no que faço e no que acredito.

Aos amigos que fazem, ou fizeram, parte desta fase tão importante na minha vida: Erica, Marina, Rose, Tiffany, Rafael, Raquel, Paulo, Lígia Helena, Valmir Jr., Luma, Irina. Obrigada pelo amor, apoio, ajuda e conselhos, por me suportarem nos piores momentos da vida, nos meus lutos, perdas e nos recomeços.

À minha mãe Leoni, pela mulher que me ensinou a ser, e por ter esta força que eu não conheço em nenhuma outra. Ao meu pai Fábio, por me ensinar que existe amor mesmo nos lugares mais diferentes, e que na verdade não são tão diferentes assim. A ambos, por serem o apoio e o amor na medida exata que me fazem sair do lugar quando preciso, e para onde sempre posso voltar. O meu lar são vocês.

A todos e a cada um de vocês, que as palavras sejam suficientes para expressar minha gratidão, pois o sentimento é grande demais para caber apenas em mim. Obrigada, com todo meu amor.

RESUMO

FERRARESI, Carolina de Melo**. Um corpo fora de foco: Edgard Gurgel Aranha, homossexualidade e AIDS no Teatro Brasileiro.** 2018. 132 f. Dissertação (Mestrado em História do Teatro)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Este presente trabalho tem por objetivo deter-se sobre a trajetória do ator Edgard Gurgel Aranha (1937-1990) a partir da produção teatral brasileira feita durante a Ditadura Militar nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Aluno da Escola de Arte Dramática da USP, o ator viveu de perto o engajamento político de alguns setores da intelectualidade e da classe artística brasileiras, atuando em espetáculos como *O Rei da Vela* e *Navalha na Carne* ao lado de nomes importantes como Jairo Arco e Flexa e José Celso Martinez Corrêa. Portador do vírus HIV, Edgard faleceu após uma intensa batalha na Justiça para que sua seguradora de saúde cobrisse os gastos com seu tratamento contra a AIDS, abrindo precedentes para os direitos dos pacientes no Brasil. Sob a ótica dos estudos de gênero e sexualidade, pretende-se reconstruir dimensões de sua experiência social que elucidem, ao mesmo tempo, a inter-relação entre política e cultura e as possibilidades de transformação social por meio da prática teatral. Nesse sentido, entender a conexão entre corpo, sexualidade e AIDS é crucial para entender a trajetória de Edgard.

Palavras- chave: Teatro Brasileiro. Gênero e Sexualidade. AIDS no Brasil.

ABSTRACT

FERRARESI, Carolina de Melo. **A body out of focus: Edgard Gurgel Aranha, homosexuality and AIDS in Brazilian Theatre.** 2018. 132 f. Dissertation (Master in History of Theatre)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This work aims to focus on the trajectory of the actor Edgard Gurgel Aranha (1937-1990) from the Brazilian theatrical production made during the Military Dictatorship in the cities of Rio de Janeiro and São Paulo. A student of the School of Dramatic Art at USP, the actor lived close to the political engagement of some sectors of Brazilian intellectual and artistic class, performing in shows such as *O Rei da Vela* and *Navalha na Carne* alongside important names like Jairo Arco and Flexa and José Celso Martinez Corrêa. A carrier of the HIV virus, Edgard died after an intense battle in court for his health insurance to cover the costs on his AIDS treatment, setting precedents for patients' rights in Brazil. From the point of view of gender and sexuality studies, it is intended to reconstruct the dimensions of their social experience that elucidate, at the same time, the interrelationship between politics and culture and the possibilities of social transformation through theatrical practice. In this sense, understanding the connection between body, sexuality and AIDS is crucial to understanding Edgard's trajectory.

Key Words: Brazilian Theatre. Gender and Sexuality. AIDS in Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Programa encontrado no Jornal *O Estado de São Paulo*, de 19 de agosto de 1967.....11

Figura 2 - Figura 2- cartaz de divulgação da montagem de *O Rei da Vela* em 2017.....11

Figura 3 - Figura 3- autógrafo de Edgard Gurgel Aranha.....12

Figura 4- Fonte desconhecida.....18

Figura 5- Edgard Gurgel Aranha como Totó Fruta-do-Conde em *O Rei da Vela*. Fonte: Acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.....36

Figura 6- Ruthnea de Moraes, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha em *A Navalha na Carne*. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo....47

Figura 7- *Frame* de Edgard no filme *A Rainha Diaba,* de 1974.....49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

CAPÍTULO 1.....25

1.1 A carreira de ator.....25

1.2 Totó Fruta- do- Conde e Veludo: o personagem homossexual.....38

1.3 *A Navalha na Carne*.....43

1.4 Outros trabalhos como ator e produtor.....50

CAPÍTULO 2: Edgard Gurgel Aranha e a AIDS nos anos 80.....57

2.1 AIDS, Brasil, subalternidade e arte.....67

CAPÍTULO 3.....70

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....80

ANEXOS.....83

BIBLIOGRAFIA.....126

INTRODUÇÃO

No dia 4 de novembro de 2017, eu saí de casa às 16h45min, e dirigi-me à estação de trem Prefeito Celso Daniel, em Santo André. Fiz a baldeação para a linha verde do metrô na estação Tamanduateí, de onde segui até a estação Consolação, já na cidade de São Paulo. Dali, mais uma baldeação, para a linha amarela do metrô, descendo, finalmente, na estação Faria Lima. Peguei então a saída pela Rua Teodoro Sampaio, até chegar ao teatro do SESC Pinheiros. Retirei, ansiosa, meu ingresso para assistir ao espetáculo *O Rei da Vela*, com direção de José Celso Martinez Correa e seu Teatro Oficina. Há quase cinquenta anos, mais precisamente no dia 3 de outubro de 1967 e na sede do Teatro Oficina, estreava a primeira encenação de *O Rei da Vela.* Do elenco original deste ano, apenas o ator Renato Borghi, no papel de Abelardo I, continuou. Fizeram parte do elenco de 2017 os atores: Joana Medeiros, Túlio Starling, Tony Reis, Camila Mota, Roderick Himeros, Elcio Nogueira Seixas, Sylvia Prado, Danielle Rosa, Ricardo Bittencourt, Zé Celso e Regina França. O texto escrito por Oswald, inspirado pela crise financeira de 1929, conta a história de Abelardo I, que se viu obrigado a forjar um casamento com interesses em manter seu *status* social.

Sentada na plateia vi materializado e devidamente atualizado com questões do nosso cenário político contemporâneo o texto de Oswald de Andrade, escrito em 1933. Como parte destas questões atuais, aparece no texto a luta entre o diretor José Celso e o apresentador Sílvio Santos, que há décadas tenta transformar o entorno da sede do Teatro Oficina em um empreendimento imobiliário. Os Reis da Vela, tanto o ficcional quanto o verdadeiro, confundem-se neste embate, revelando novamente a importância e a força da montagem do Oficina. O cenário foi totalmente recriado por Hélio Eichbauer e manteve-se fiel ao original, assim como os figurinos, com algumas mudanças.

Enquanto assistia à peça, dei-me conta de todos os textos de jornais, fotos, entrevistas e críticas que consultei para esta pesquisa. As palavras tornaram-se atos, as imagens tornaram-se fatos. A História do Teatro Brasileiro era retratada na minha presença e na presença do teatro lotado. São, afinal, cinquenta anos de história, memórias longínquas que irão se somar a novas memórias. Estava ali no palco toda a essência do que o Teatro Oficina propôs ao longo de todos estes anos, sendo consagrado como um dos maiores grupos de teatro brasileiro ainda em atividade, desde antes da

Ditadura, passando pela tortura e exílio de Zé Celso, até hoje, sobrevivendo aos golpes e tentativas de demolição de seu teatro.

O ESTADO DE SÃO PAULO - 19.8.67

Figura 1- Programa encontrado no Jornal *O Estado de São Paulo*, de 19 de agosto de 1967.

Figura 2- cartaz de divulgação da montagem de *O Rei da Vela* em 2017.

Até que surge, em meio aos atos, o personagem que primariamente originou esta pesquisa: Totó Fruta- do- Conde. Em 1967, interpretado por Edgard Gurgel Aranha, filho de Julieta e Oswaldo Aranha, e primo de meu pai, Fábio. É desta maneira que apresento o objeto de minha pesquisa, informal e carinhosamente, pois foi assim, deste jeito, que o conheci. No final do ano de 2011, enquanto me preparava para encerrar meu curso em Artes Cênicas na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, minha tia Lia, irmã de meu pai, apresentou-me um caderno antigo e empoeirado com muitos recortes de revistas. Ali em meio às páginas amareladas e envoltas pelo cheiro de mofo, uma folha de jornal dobrada e colada, seguida por um autógrafo de Edgard:

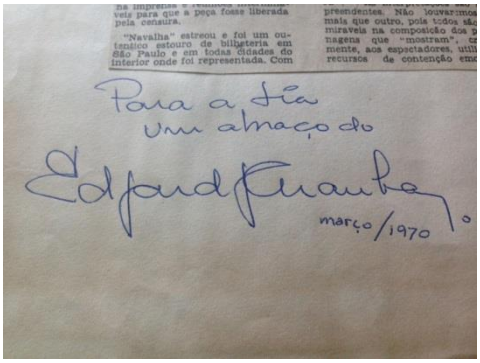


Figura 3- autógrafo de Edgard Gurgel Aranha.

O Rei da Vela eu descobri tempos depois, pois no caderno não havia nada sobre sua participação (talvez porque ele ter permanecido por pouco tempo no Teatro Oficina). Os primeiros achados eram referentes à *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, que também havia estreado em 1967 (um pouco antes do Oficina, que estreou em outubro daquele ano). Voltando a 2017, talvez o personagem mais irreverente da peça, e interpretado brilhantemente pelo ator Tulio Starling na montagem atual, Totó é irmão de Heloísa de Lesbos, que está prestes a se casar com Abelardo I. Totó acabou de ser abandonado por seu namorado e sofre exageradamente, repetindo ao longo da peça "eu sou uma fracassada!", e arrancando risos da plateia com sua voz aguda e trejeitos delicados.

"Está no sangue", disse minha tia, referindo-se à veia artística presente na família, até então desconhecida. Trouxe comigo o caderno para casa, e instantes depois, em uma rápida pesquisa na internet, encontrei outra peça da qual ele havia participado

como ator: *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, em 1967. A partir daí, meu interesse por sua vida e carreira desdobraram-se em dois objetos de Pesquisa da minha própria vida: o Trabalho de Pesquisa Teatral (TPT) na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, e agora, esta dissertação de Mestrado.

Destaco estes dois primeiros trabalhos, *A Navalha na Carne* e *O Rei da Vela*, pois foram divisores de águas para o Teatro Brasileiro na visão de críticos e historiadores, como veremos adiante, e porque também foram os trabalhos de maior destaque na carreira do ator. *A Navalha na Carne*, com direção de Jairo Arco e Flexa, na montagem de 1967 contava com Ruthneia de Moraes no papel de Neusa Sueli, Paulo Villaça interpretando o personagem Vado e Edgard no papel de Veludo. A peça foi seu trabalho mais duradouro, e depois de ter sido censurada, Edgard ainda voltaria a encená-la centenas de vezes, com diversos elencos, até meados dos anos 80. Plínio Marcos, autor do texto, nasceu em Santos em 1935, começou a vida profissional como palhaço de circo, e foi desta maneira que conheceu Patrícia Galvão (a escritora Pagu, que foi uma grande influência intelectual e artística na época), ao substituir um ator na peça em que estava dirigindo, *Pluft, o fantasminha*. *Barrela* foi o primeiro texto que escreveu, depois de ter alguns poemas publicados no jornal O Diário de Santos. O espetáculo, que começou a ser dirigido por Plínio em 1959, impulsionado por Patrícia Galvão e Pascoal Carlos Magno[1], foi proibido pela Censura Federal e só pôde ser exibido uma única vez, por intermédio de Pascoal. Apenas vinte e um anos depois o texto poderia ser encenado novamente[2].

O processo de montagem de *A Navalha na Carne*, desde os ensaios até a estreia, resumiu-se a uma verdadeira odisseia. O ano era 1967, ano em que o Golpe completava três anos, desde a imposição do regime militar realizado através da deposição do presidente João Goulart. A censura (que sempre esteve presente na imprensa e no teatro desde as mais remotas épocas coloniais) começou a ficar cada vez mais rigorosa. Os grupos de teatro, antes de estrear, precisavam agendar um ensaio exclusivo para os

[1]Ator, poeta, teatrólogo e diplomata brasileiro, Pascoal Carlos Magno (1906- 1980), apoiado pelo presidente Juscelino Kubitschek como "agitador cultural oficial", criou o Festival Nacional de Teatro de Estudantes.

[2] Fonte: http://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm . Acesso em 12/04/2016.

censores, que assistiam a tudo e ao final, faziam perguntas e sugeriam mudanças. Como conta José Carlos dos Santos Andrade[3],

> "De forma geral, os olhares dos censores estavam sempre voltados para os chamados 'palavrões', ou termos de baixo calão, considerados inadequados para os ouvidos do público espectador. Mesmo quando o contexto da peça envolvesse personagens que faziam uso desse linguajar naturalmente em seu cotidiano, como é o caso das peças de Plínio Marcos, esses 'palavrões' deveriam ser suprimidos, ou no mínimo substituídos por outras palavras que não causassem o mesmo impacto."

Com *Navalha na Carne* o processo não foi diferente. Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas[4] descrevem a mobilização que a classe teatral empenhou a favor da liberação do texto, censurado em grande parte. Após as leituras realizadas no Teatro de Arena, posteriormente por Cacilda Becker e Walmor Chagas em sua casa, por Tônia Carrero e finalmente, pelo lançamento de um ensaio fotografado, o elenco conseguiu a liberação da peça para maiores de 21 anos, que estreou em 12 de Setembro de 1967 no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo[5].

Já *O Rei da Vela* estreou em três de outubro daquele mesmo ano, data de reabertura da sede do Teatro Oficina, que havia acabado de passar por uma reforma logo após um incêndio (que muitos, incluindo Zé Celso, consideram criminoso). O texto de Oswald de Andrade data de 1933, e foi escolhido pelo diretor José Celso Martinez Correa para simbolizar a volta do grupo, depois do incêndio. A escolha de um texto nacional indicava a mudança estética do grupo, que até então havia feito sucesso com autores estrangeiros. Segundo Sábato Magaldi, a peça revelava a "chacriníssima imagem do país" [6]. Edgard interpretava o personagem Totó Fruta-do-Conde, e o elenco contava ainda com Renato Borghi, Etty Fraser, Liana Duval e Dirce Migliaccio, dentre outros.

---

[3] ANDRADE, José Carlos dos Santos. Teatro e Censura- plateia vazia e atores calados. Arterevista, v. 1., n.1, jan/jun 2013, p 65-88.

[4] MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo (1875- 1974)/ Sábato Magaldi, Maria Thereza Vargas. – 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

[5] _____, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo (1875- 1974)/ Sábato Magaldi, Maria Thereza Vargas. – 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. Pág. 44.

[6] _____, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo (1875- 1974)/ Sábato Magaldi, Maria Thereza Vargas. – 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. Pág. 46.

Podemos destacar, em ordem cronológica, alguns eixos narrativos que irão conduzir a pesquisa: a carreira de ator, produtor e outras como tradutor ou dramaturgo. Desta maneira, temos a seguinte linha do tempo:

Teatro		Cinema	Produção e outros
1960	*Frei Luis de Souza*, EAD, direção de Haydeé Bittencourt.		
1961	*Os Persas*, EAD, direção de Alfredo Mesquita.		*Rumo a Cardiff*, EAD, tradução de Edgard Gurgel Aranha e direção de Alberto D'Aversa. *O Baleiro*, autoria de Edgard Gurgel Aranha e direção de Alfredo Mesquita.
1962	*Macbeth*, EAD, direção de Alfredo Mesquita. *Tio Vânia*, EAD, direção de Alberto D'Aversa. *A História do Zoológico*, EAD, direção de Paulo Mendonça. *O Cigano*, EAD, direção de Alfredo Mesquita. *Sorocaba, Senhor!*, Grupo Decisão, direção de Antonio Abujamra. *Terror e Miséria do III Reich*, Grupo Decisão, direção de Antonio Abujamra.		
1963	*Os Fuzis da Senhora Carrar*, Grupo Decisão, direção de Antonio Ghigonetto.		*O Julgamento de Tião*, autoria.
1964	*Caprichos do Amor e do Acaso*, Teatro Popular do Sesi, direção de Osmar		

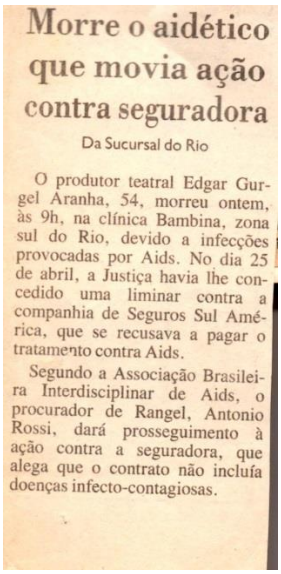
	Rodrigues Cruz.		
1965	*A Sapateira Prodigiosa*, Teatro Popular do Sesi, direção de Osmar Rodrigues Cruz.		*Camila*, tradução de Edgard Gurgel Aranha direção de Amir Haddad.
1966	*Manhãs de Sol*, 1966, Teatro Popular do Sesi, direção de Osmar Rodrigues Cruz.		
1967	*A Navalha na Carne*, Grupo União, direção de Jairo Arco e Flexa. *O Rei da Vela*, Teatro Oficina, direção de José Celso Martinez Corrêa.		
1968			*Noites Brancas*, tradução de Edgard Gurgel Aranha e direção de Osmar Rodrigues Cruz.
1969	*Hair*, direção de Ademar Guerra. *Ato sem Perdão*, direção de José Renato. *O Cinto Acusador*, Grupo União, direção de Benedito Corsi.		
1970		*Em cada coração um punhal*, 1970, direção de João Batista de Andrade, Sebastião de Souza, José Rubens Siqueira. *O Pornógrafo*, direção de João Callegaro.	*Seu Tipo Inesquecível*, produção de Edgard Gurgel Aranha e direção de Fauzi Arap. *Tudo bem no ano que vem*, produção de Edgard Gurgel Aranha e direção de Flavio Rangel.
1973	*O Doente Imaginário*, direção de João Bethencourt.		
1974		*A Rainha Diaba*, direção de Antonio Carlos da Fontoura.	
1980	*A Navalha na Carne*, direção de Odilon Wagner.		*Os Filhos de Kennedy*, Produção Executiva de Edgard Gurgel Aranha e direção de Sérgio Britto.
1981			O *Percevejo*, produção de Edgard Gurgel Aranha e

			direção de Luiz Antonio Martinez Corrêa.
1987	*Ninguém Paga! Ninguém Paga*, direção de Celso Nunes. *Ladrão que rouba ladrão*, direção de Gianni Ratto.		

O último trabalho de Edgard como ator no teatro foi no ano de 1987, conforme vimos acima. Trabalhando como produtor de televisão em programas da Rede Globo, Edgard distanciou-se da carreira de ator nos anos 80, com exceção de "Navalha na Carne", que voltou a cartaz durante o período. Em janeiro de 1990, com 54 anos, começou a sentir sintomas de doenças ocasionadas pelo vírus HIV. Nesta época, o tratamento não era fornecido pelo governo e em poucos meses, Edgard ultrapassou a dívida de Cr$ 800 mil (o salário mínimo em 1990 era de Cr$ 1.283,90[7]). Ele começou então, na Justiça, uma luta para que sua seguradora de saúde cobrisse o tratamento. A Sul América Saúde recusou-se a pagar, e entrou com inúmeros recursos às liminares concedidas pelo juiz. Tal decisão era inédita no país e temia-se, com isso, que outros pacientes da doença pedissem o mesmo[8]. O caso se tornou tão notório que vários artistas, como Marco Nanini, Ney Latorraca, Gloria Menezes, Tonia Carrero, Tarcísio Meira, Tony Ramos dentre outros, entregaram um abaixo-assinado à Justiça para que Edgard recebesse a cobertura total dos gastos com o plano de saúde[9]. Edgard faleceu no dia 8 de maio de 1990, no Rio de Janeiro, sem conseguir uma decisão favorável[10].

No caderno de recortes de minha tia, além de seus trabalhos, também havia esta última nota:

[7] Disponível em: http://www.guiatrabalhista.com.br/guia/salario_minimo_1940a1999.htm . Acesso em 13/03/2015.
[8] Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 199> . Acesso em 23/03/2015.
[9] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 199. Acesso em 15/04/2016.
[10] Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 199>. Acesso em 13/05/2016.



Morre o aidético que movia ação contra seguradora

Da Sucursal do Rio

O produtor teatral Edgar Gurgel Aranha, 54, morreu ontem, às 9h, na clínica Bambina, zona sul do Rio, devido a infecções provocadas por Aids. No dia 25 de abril, a Justiça havia lhe concedido uma liminar contra a companhia de Seguros Sul América, que se recusava a pagar o tratamento contra Aids.

Segundo a Associação Brasileira Interdisciplinar de Aids, o procurador de Rangel, Antonio Rossi, dará prosseguimento à ação contra a seguradora, que alega que o contrato não incluía doenças infecto-contagiosas.

Figura 4- Fonte desconhecida

Chocam a frieza e o termo ainda tão pejorativo naquela época, "aidético". Contudo, o caso abriu precedentes que marcaram o início de campanhas apoiadas por artistas e entidades não governamentais para que houvesse mudança nas cláusulas contratuais das seguradoras de saúde.

É importante perceber como o ator, após ter se formado pela Escola de Arte Dramática (EAD), esteve exatamente no centro de toda a efervescência cultural dos anos 60 da maior metrópole do país. Apesar da conturbada questão da repressão, violência e tortura sofridas durante a Ditadura Militar, principalmente após o Ato Institucional número 5 em 1968, é incontestável, para autores como Roberto Schwarz[11] por exemplo, a contribuição intelectual vivida tanto no teatro, quanto em outros ramos da arte, como cinema e música. São anos de Glauber Rocha e sua "estética da fome" no cinema, Chico Buarque na música e teatro, Augusto Boal no Teatro de Arena e no *Show Opinião*, José Celso e seu Teatro Oficina. Ao passar por tantos lugares, Edgard conheceu o fundador da Escola em que se formou, a EAD, Alfredo Mesquita, sendo dirigido por ele, em *Macbeth*, e por Alberto D'Aversa, em *Tio Vânia*. Em sua turma estavam nomes como Aracy Balabanian, com quem contracenou também em *Hair*, anos depois. Em 29 de Agosto de 1969, estreou *Ato sem Perdão* com Eva Wilma e Leonardo Villar, no Teatro Itália em São Paulo. Trabalhou com Antonio Abujamra e Sérgio Mamberti no Grupo Decisão. Esteve, desta maneira, ao lado de nomes que fizeram (e

[11] SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar: ensaios selecionados. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ainda fazem) parte da História do Teatro Brasileiro, contada e recontada das mais diversas formas. Por que, então, não o conheci antes? Por que seu nome, mesmo estando nas fichas de duas das mais importantes obras teatrais da década de 60, aparece tão fora de foco?

A questão biográfica como construção narrativa de um ator "anônimo" (pelos menos atualmente), e a continuidade cronológica são questões (ou problemas) que permeiam a pesquisa. No início, fazia questão de deixar claro que não se tratava de uma biografia, justificando assim possíveis lacunas de minha parte. Tampouco se tratava apenas de uma reconstituição histórica, social ou antropológica de um período já visto e revisto por tantas vezes em extensas bibliografias sobre a Ditadura Militar Brasileira. Porém, ao avançar na reunião de documentos e materiais, percebi meu equívoco. Trata-se, sim, da reconstrução de sua vida e carreira, por mais que ainda existam falhas que talvez nunca sejam sanadas. Pierre Bourdieu já afirma em seu texto "A ilusão biográfica" [12]:

> "Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo se não a associação a um sujeito cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes situações. Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social... (...) O que equivale a dizer que não podemos compreender uma trajetória (...) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes- ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e confrontados com o mesmo espaço dos possíveis."

As fontes que me levaram diretamente ao nome de Edgard foram encontradas em arquivos de jornais, programas de peças e revistas da época. Livros, alguns poucos. Pessoas que conviveram com ele, menos ainda. Indiretamente, por outro lado, encontrei um número maior de fontes, principalmente aquelas ligadas ao teatro, como a entrevista realizada com Sergio Mamberti. Sentia que pesquisar a carreira e vida pessoal de Edgard era tarefa hercúlea, afinal, a quem interessaria saber da vida de um ator

[12] BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica". In: Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas. Papirus. 2010.

anônimo, já que existem, à disposição dos estudiosos e interessados, nomes como Cacilda Becker, Fernanda Montenegro, Paulo Autran, Procópio Ferreira, ou mesmo José Celso Martinez Corrêa (contemporâneo a Edgard, que acabou de completar 80 anos e continua atuando nos palcos de seu Teatro Oficina), estampados nos livros, ícones de gerações, que foram- e são- relevantes para a História do teatro brasileiro?

Fazem parte do cânone teatral trajetórias proeminentes, aclamadas pela crítica e pelo público, notórias, socialmente reconhecidas. Pretende-se, com esta pesquisa, caminhar para o sentido oposto ao desta tradição. Assim, deseja-se compreender (na figura de um ator pouco conhecido como Edgard, senão à sua época, pelo menos então atualmente) como se tece a rede de relações em que vida e profissão caminham lado a lado, traduzidos na esfera dos conceitos de gênero e sexualidade, e em que medida ela atua nas relações sociais e como modalidade expressiva do teatro brasileiro.

Alexandre Mate, tendo como base dois grupos de teatro da cidade de São Paulo, O Teatro União e Olho Vivo (TUOV) e o Apoena/Engenho, em sua tese de doutorado[13] reflete profundamente sobre a construção historiográfica brasileira, a partir de dois grupos que tiveram extrema importância na construção do teatro paulistano, mas que sempre foram considerados, de certa maneira, à margem por aqueles detentores do conhecimento que se faz presente nos livros. Tomando a década de 80 no Brasil, o autor remonta a reabertura ou liberalização política ocorrida após o fim da Ditadura, e como se chegou à errônea ideia de que os anos 80 foram uma década perdida. Desta maneira, tal obra torna-se referência importante para esta pesquisa, uma vez que justamente nesta década Edgard distanciava-se cada vez mais da carreira de ator e construía uma consolidada carreira como produtor, tanto de televisão quanto de teatro. Ao contrapor documentos teatrais e políticos, Alexandre Mate reconstitui a memória de artistas cujas trajetórias não foram citadas (ou, se foram, o fizeram vagamente), pelos historiadores da cultura e arte brasileiras. É seguindo esta linha de raciocínio que esta pesquisa torna-se relevante e que algumas questões parecem se esclarecer para mim nesta pesquisa.

Com a mudança da conjuntura política brasileira, deflagrada pelo golpe civil-militar de 1964 e o recrudescimento das práticas de repressão e censura, novas formas de representar conflitos e assimetrias de poder na sociedade foram gestadas e encenadas

[13] MATE, Alexandre. A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980- R(ab)iscando com faca o chão da História- Tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.

nos palcos das grandes metrópoles. Enquanto arte eminentemente social e coletiva, o teatro é "inseparável da vida urbana e da sociabilidade multifacetada" [14] efervescentes na São Paulo da década de 1960. Questões como a luta de classes, relações de gênero e sexualidade começaram, pouco a pouco, a ganhar centralidade nas cenas culturais, paulistana e carioca[15].

Neste contexto, cabe perguntar de que forma o imaginário contestatório de certos grupos teatrais adquiriu concretude cênica na pele de atores como Edgard. De maneira inversa, como tais performances determinaram a carreira do ator, ao mesmo tempo possibilitando o apuramento da expressividade na representação de homossexuais e restringindo seu repertório para além desse tipo de personagem. Notabilizando-se como Totó Fruta-do-Conde (de *O Rei da Vela*) e Veludo (de *Navalha na Carne*), Edgard estaria fadado a representar sempre o mesmo papel? Sábato Magaldi afirma essa condição ao escrever sobre sua presença em *Hair:* "E Edgard, que vem se especializando em certo tipo de papéis, não tem dificuldade em fazer, com graça, a senhora que vai dialogar com os hippies[16]." A representação da homossexualidade evocaria um modelo estereotipado de existência, incapaz de limitar-se à experiência teatral?[17]

Durante estes anos de Pesquisa, que começaram antes mesmo de 2016, quando entrei para a Universidade de São Paulo, deparei-me com questões que não saberia se conseguiria responder até o presente momento. Ao decorrer de 2016, além das disciplinas cursadas e leitura da bibliografia, foram realizadas visitas ao Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e encontrados os seguintes arquivos relacionados a Edgard Gurgel Aranha:

- Programas das seguintes peças durante o curso na EAD (Escola de Arte Dramática): *Os Persas*, 1961, direção de Alfredo Mesquita; *Rumo a Cardiff*, 1961, direção de

[14] PONTES, Heloisa. "Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole". In: MICELI, Sergio & PONTES, Heloisa. Cultura e Sociedade. Brasil e Argentina. Sergio Miceli e Heloisa Pontes (orgs.). São Paulo: Edusp, 2014.

[15] Destaque para as peças *Eles Não Usam Black-Tie*, de 1957, *Fala Baixo Senão Eu Grito*, de Leilah Assumpção e *À Flor da Pele*, de Consuelo de Castro (PONTES & MICELI, 2014).

[16] MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo (1875- 1974)/ Sábato Magaldi, Maria Thereza Vargas. – 2ª. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. Pág. 172.

[17] Ao analisar a trajetória da atriz Cacilda Becker, a antropóloga Heloisa Pontes atenta para a capacidade, particular à arte teatral, de contornar os constrangimentos impostos pelo tempo ou por questões de gênero. PONTES, Heloisa. *A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga*. Revista Tempo Social, São Paulo, USP. 2004.

Alberto D'Aversa e tradução de Edgar Gurgel Aranha; *Macbeth*, 1962, direção de Alfredo Mesquita; *O Cigano, O Baleiro*, direção Alfredo Mesquita, autoria de Edgar Gurgel Aranha; *Tio Vânia*, direção de Alberto D'Aversa; *A História do Zoológico*, direção de Alberto D'Aversa.

- Programa da Mostra de Cinema Marginal, que ocorreu de 1º a 16 de setembro de 1984 no Centro Cultural São Paulo, com exibição do filme *O Pornógrafo* no dia 7 de setembro de 1984.

- Programa da peça *Noites Brancas*, do Grupo União, em 1968.

- Arquivo de negativos dos registros do fotógrafo Freddi Kleemann, do espetáculo *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa.

A pesquisa dos arquivos encontrados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo foi importante para catalogação das peças apresentadas por Edgard na EAD, a partir de programas das peças e exercícios públicos, além de programas das apresentações feitas em festivais, como o de Ouro Preto, e a exibição do filme *O Pornógrafo*, no Festival de Cinema Marginal, no Centro Cultural São Paulo. Além disso, fotos tiradas pelo fotógrafo Freddi Kleemann do espetáculo *O Rei da Vela* estão disponíveis no acervo. Algumas outras peças que Edgard produziu, como *Os filhos de Kennedy*, e alguns programas de outras peças que ele participou, como *Noites Brancas*, também foram encontrados.

A pesquisa por fotos, notícias de jornal, filmes e documentários e uma entrevista em particular, dada à revista *Palco + Plateia*, foram parte importante para que se traçasse uma linha do tempo da vida e trajetória de Edgar, e para que se compreendesse sua trajetória a partir de suas escolhas profissionais.

Em pesquisa online, no site da Hemeroteca Brasileira[18] foram encontradas mais de 300 ocorrências ligadas a Edgar Gurgel Aranha (ou Edgard), que foram catalogadas entre os anos de 1959 e 1990. São notas de jornal a respeito das peças em cartaz, fotos, críticas de peças e registros da vida cotidiana do ator e produtor, além de notícias a respeito de sua intensa batalha jurídica, depois de contrair o vírus HIV. Os arquivos encontram-se disponíveis em Anexos. Foram encontrados disponíveis online os filmes

[18] Fonte: www.memoria.bn.br

A Rainha Diaba, de 1974, dirigido por Antônio Carlos Fontoura, e *O Pornógrafo*, de 1970, dirigido por João Callegaro, em que Edgard atuou.

A entrevista realizada por mim no dia 15 de março de 2017 com o ator, diretor e dramaturgo Sérgio Mamberti[19] foi de extrema importância para a Pesquisa.

Após este período de coleta de documentos, fotos e arquivos de jornais, algumas obras foram essenciais para delinear os primeiros traços da conclusão da pesquisa, como "Estigma", de Erving Goffman, "A Doença como Metáfora" de Susan Sontag, e "Mortes em Derrapagem", de Antônio Fausto Neto. Este último em particular, nos mostra como a mídia e a imprensa da época foram formadoras de pensamento e como conduziram a narrativa em torno de vidas de artistas famosos das décadas de 80 e 90.

Em 1990, tendo sido exposto a vários veículos da imprensa da época, sua iniciativa de confrontar a seguradora de saúde para que o tratamento da AIDS fosse garantido abriu precedentes na jurisdição brasileira para que outros casos fossem ganhos, o que revolucionou o tratamento da doença no Brasil, chegando até a gratuidade no serviço público como temos hoje. Em que medida a AIDS foi a pedra que sepultou de vez seu nome nos anais do teatro construído pelos historiadores? Casos nacionais de sucesso póstumo, como Cazuza ou Renato Russo, por exemplo, que construíram carreiras de sucesso enquanto estavam vivos, poderiam ser um contraponto? Talvez, mas lembremos de que o teatro é uma arte muito mais efêmera que a música. Soma-se a tudo isto o fato de que, nos últimos anos de vida, Edgard dedicou-se quase que exclusivamente à produção televisiva e teatral, e que festivais de teatro e premiações sequer citam o trabalho deste profissional quase invisível. Partindo destes eixos: ator, produtor e militante pela AIDS, são estas as questões que pretendo discutir ao longo desta dissertação.

[19] Em Anexos, a entrevista encontra-se na íntegra.

CAPÍTULO 1

"Eu sou uma fracassada!"

(Totó Fruta-do-Conde, personagem do espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade)

1.1. A carreira de ator

Filho de Julieta e Oswaldo Gurgel Aranha, Edgard cresceu na cidade de São Paulo em um ambiente relativamente privilegiado, começando a estudar interpretação na Academia de Rádio e Televisão em São Paulo[20]. Seu pai Oswaldo foi jornalista e diretor do Diário de São Paulo, e também do Diário da Noite, que tinha circulação pelo interior paulista. Edgard Gurgel Aranha foi presença constante nos jornais, a partir de 1959 em diante. Até a data de sua morte, fatos de sua vida eram retratados nos jornais, desde peças que estavam em cartaz, até sua prisão em 1971[21], e eventos cotidianos e corriqueiros, como a viagem que realizou aos Estados Unidos[22].

No teatro, "foco" é o ponto ou espaço onde se encontra um feixe de luz, e na linguagem teatral, o ator estar "no foco", significa que ele está no lugar certo. Edgard também estava "em foco", ou seja, encontrava-se em destaque e em discussão nos jornais a partir de 1960. Levando em consideração o fato de que, atualmente, seu nome não faz parte do já citado anteriormente "cânone teatral", pretendo iluminar as questões a respeito de sua trajetória de ator e produtor teatral em aspectos de anonimato, abjeção e AIDS.

Edgard entrou na Escola de Arte Dramática (EAD) em 1959, e formou-se em 1962. Em sua turma também estavam Juca de Oliveira (que não concluiu o curso), Aracy Balabanian, Ademir Rocha, Carlos Eugênio M. Moura, Gilberto de Nichile, Luiz Nagib Amary, Nilson Demange e Ricardo de Lucca. Edgard ainda trabalharia

[20] Para saber mais, ver: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 195
[21] Jornal do Brasil de 1/09/1971.
[22] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=221961_05&PagFis=3587&Pesq=

novamente com Aracy, em *Hair*, anos depois. Foi a atriz que, na ocasião em que esteve preso em Belo Horizonte em flagrante delito por posse de maconha e outras substâncias, prestou depoimento em seu favor na delegacia.

O primeiro registro encontrado consta do Jornal das Moças[23], de onde obtivemos a informação de que ele estudou na Academia de Rádio e Televisão (ART). Em setembro de 1961, foram achados os primeiros registros de participações em festivais pelo Brasil, enquanto ainda era aluno da Escola de Arte Dramática (EAD). Vamos retomar neste momento um pouco do que era o cenário teatral em São Paulo e Rio de Janeiro até este momento.

Décio de Almeida Prado, em "O Teatro Brasileiro Moderno", captura as décadas de 1940 a 1970 para classificar este período em que grandes mudanças aconteciam nos palcos e fora dele. É o período em que ele denomina a passagem "do velho para o novo teatro". Em 1929, após a crise internacional que chegou a afetar a economia brasileira, encarada como o maior período de recessão do século XX, os prédios de teatro concentravam-se nas grandes capitais do país, como São Paulo e Rio de Janeiro, de onde os espetáculos se originavam em sua maioria. O encenador, termo que era conhecido como o que mais tarde tornou-se o diretor de teatro, era quem orientava os espetáculos, e precisavam de certa urgência para serem montados, por causa do grande número de estreias que ocorriam. Era ele quem fazia a marcação (posição e movimentação no palco) dos atores em cena. Por conta disso, as montagens exigiam a presença do ponto, ator cuja função era ler em voz baixa as falas dos personagens, afim de que eles as repetissem em voz alta, principalmente nos primeiros dias de apresentação. Quem realizava as marcações das peças geralmente era o primeiro ator ou o empresário da companhia, que estava interessado em entreter o público e fazer rir. Segundo Décio, dentre as 174 peças apresentadas no Rio de Janeiro entre 1930-32, apenas duas eram dramas, contra 69 revistas e 103 comédias.

Nas palavras de Joracy Camargo, importante dramaturgo da época:

> "Aqui, quando começamos a utilizar o que se chamava prata da casa, dando oportunidade ao aparecimento de autores nacionais com as suas tentativas mal influenciadas pelo teatro francês, sobretudo o de *boulevard* que entre nós poderia ser denominado de subúrbio, dada a

[23] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/111031_05/21759

> predominância das peças de costumes que eram menos urbanas que suburbanas.” [24]

Em 1939, o Rio de Janeiro recebeu uma temporada da Comèdie- Française, companhia comandada por Louis Jouvet (1887- 1951), ator e diretor que contribui para a renovação do teatro francês. Por causa da II Guerra Mundial, as companhias estrangeiras foram obrigadas a permanecer no Brasil por tempo indefinido, pois os acessos marítimos estavam bloqueados. Depois do Rio, o grupo seguiu para São Paulo, onde foi recebido calorosamente pelo público e também pelo crítico Décio de Almeida Prado, que acabara de estrear como crítico com um artigo sobre o encenador francês. É a partir desta temporada da Comèdie- Française que a figura do encenador começa a tomar corpo no teatro brasileiro, ocasionando uma verdadeira renovação nos nossos palcos. Com um intervalo de cinquenta anos da Europa para o Brasil, como afirma Heloisa Pontes[25], a temporada de Jouvet nos ensinou o quanto o papel do diretor era essencial para a concepção cênica.

Durante o período que compreende a estadia do grupo de Louis Jouvet no Brasil (1941-1942), Heloisa Pontes indica quatro nomes que começaram a ganhar destaque no cenário teatral, e se firmaram dentre os mais reconhecidos da história do teatro brasileiro: Décio de Almeida Prado, já citado anteriormente; Cacilda Becker (1921-1969), que iniciava sua carreira de atriz; Nelson Rodrigues (1912-1980), que com a peça *Vestido de Noiva*, dirigida pelo diretor polonês Zbignew Ziembinski (que veio ao Brasil fugindo da Guerra e permaneceu até o fim da vida), e que em 1943 ficou reconhecido como o autor do marco do teatro moderno brasileiro, com o grupo de teatro amador carioca Os Comediantes, quarto nome da lista. Segundo o próprio Décio, a ousadia de Nelson Rodrigues era “extremamente importante e fecunda, sacudindo a pasmaceira que vai por aí”.

Alfredo Mesquita (1907-1986), que iniciou sua carreira em 1936 com a peça *A esperança da família*, protagonizada por um dos maiores atores da época, Procópio Ferreira, e em 1942 criou o Grupo de Teatro Experimental em São Paulo, viria em 1948 a criar a Escola de Arte Dramática (EAD), a fim de estabelecer rigor e disciplina

[24] CAMARGO, Joracy. O velho e novo teatro paulista, p. 169-78.
[25] PONTES, Heoisa. Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no campo intelectual, 1940- 1968. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

profissionais para os atores que ingressavam na profissão. Escreveu da seguinte maneira a respeito da fundação da Escola:

> "Resta a fazer muito mais. E ainda aqui, acho que têm os amadores, mais essa 'missão' a cumprir: formar atores, diretores, técnicos de teatro, inexistentes ou apenas improvisados entre nós. O que o nosso teatro pede no momento são elementos de formação cultural, técnica e profissional, completa. Chega de tentativas, de remendos, de improvisações. Para a 'formação' desse novo pessoal de teatro são necessárias 'escolas de teatro' a exemplo do que se faz no estrangeiro." [26]

Na EAD, Edgard apresentou-se com *Os Persas*, com direção de Alfredo Mesquita, no IV Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo. Em 1961 ainda, ele ainda apresentaria *Rumo a Cardiff*, texto com tradução de Edgard e direção de Alfredo Mesquita, em Minas Gerais, no XI Festival Universitário de Arte. Edgard e sua turma da EAD montaram ainda *Macbeth*, de William Shakespeare (1564-1616) e direção de Alfredo Mesquita, *Tio Vânia*, de Anton Tchekhov (1860-1904) e direção de Alberto D'Aversa (1920-1969), e *A História do Zoológico*, com direção de Paulo Mendonça.

Com o texto infantil *O Julgamento de Tião*, que contava com Sérgio Mamberti e Dina Sfat (1938-1989) no elenco[27], Edgard ganhou um concurso de peças promovido pelo Teatro da Associação dos Servidores da Caixa Econômica. Estrearam no Teatro de Arena em 15 de julho de 1962[28]. Posteriormente, o grupo Os Casulos, do Rio de Janeiro, o encenou[29]. O grupo fazia questão de encenar apenas autores nacionais e possuía três elencos, dos quais o mais novo encenava o texto de Edgard. Em 1962, o dramaturgo viajou para Recife, onde compareceu ao coquetel de inauguração do Teatro de Comédia, que recebeu a encenação do seu espetáculo infantil[30].

Após se formar, em 1963, Edgard estrearia, como ator, em sua primeira peça em um grupo profissional, *Sorocaba, Senhor!*, com o Grupo Decisão, fundado por Antonio

---

[26] SILVA, Armando Sérgio da. Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. Pág. 52.
[27] MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo. Pág. 359.
[28] Conforme documento presente junto ao texto da peça, em Anexos.
[29] Em entrevista concedida ao jornal Correio da Manhã, disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/76307
[30] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_14&pesq=O%20Julgamento%20de%20Ti%C3%A3o&pasta=ano%20196 . Acesso em 11/01/2017

Abujamra (1932-2015). Antonio Abujamra, como conta a autora Paula Sandroni[31], sentiu a necessidade de ter o dramaturgo alemão como sua principal referência e inspiração, depois da experiência de dois anos de estágio na Alemanha, junto ao grupo Berliner Ensemble, grupo fundando por Bertolt Brecht, e na França, com Roger Planchon (1931-2009) e Jean Villar (1912-1971). Roger Planchon, ator e diretor, trouxe na década de 50 para as fábricas francesas o teatro épico de Brecht. Jean Villar também era um ator e diretor francês, e fundou em 1947 o festival de Avignon.

Em entrevista concedida ao jornal Correio da Manhã, em três de Maio de 1964[32], Edgard comenta o que uniu os integrantes do Grupo Decisão:

> "Lançamos o Grupo Decisão em janeiro de 1963. Preocupava-nos, entre tantas outras coisas, a ausência dos públicos nas casas de espetáculos, e, principalmente, a do estudante universitário, que é para nós de valor público inestimável."

O ator, nesta entrevista, considerou o grupo no mesmo patamar de dois outros grupos importantes da época, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Sobre a primeira montagem, *Sorocaba, Senhor!*, Edgard disse:

> "Iniciamos o nosso trabalho em março de 1963 com *Sorocaba, Senhor!*, de Antonio Abujamra, numa adaptação de texto de Lope de Vega, *Fuenteovejuna*, uma das obras teatrais mais vigorosas e atuantes do repertório mundial. Ousamos mais ainda, do século de ouro espanhol, passamos a ação para o Brasil pré-republicano. E todo o vigor, toda a ação social de Lope de Vega contra a violência e o despotismo político dos governantes da época, explodiu violentamente num único cenário composto apenas de um palco giratório em quatro planos, e por um grande número de atores. Foi uma experiência muito importante e significativa para todos nós."

Já em *Terror e Miséria no III Reich*, Edgard contou que a experiência com o épico os encorajou a beber da fonte de Bertolt Brecht. O poeta, diretor e autor alemão foi quem reuniu em sua obra "Pequeno Organon para o Teatro" os fundamentos principais do que seria o teatro épico, difundido até hoje.

No Decisão, Edgard permaneceria em mais outro espetáculo, *Terror e Miséria no III Reich*, de Bertolt Brecht (1898- 1956). Eles montaram, em 1963, *Os Fuzis da*

[31] SANDRONI, Paula. Primeiras Provocações: Antônio Abujamra e o grupo Decisão. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. 2004.
[32] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/221961_04/19007

senhora Carrar, também de Bertolt Brecht, com direção de Antonio Ghigonetto (1930-2010), peça da qual Edgard participou apenas da produção. Ainda, nos anos seguintes, quando Edgard já não fazia mais parte do grupo, estrearam: *Saravá*, em 1964 e direção de Nelson Xavier; *O Patinho Torto ou os Mistérios do Sexo*, em 1964 com direção de Antonio Ghigonetto; *Electra*, novamente com direção de Antonio Abujamra em 1965; *Preversão*, em 1965, com direção também de Abujamra; *Tartufo*, em 1966 e direção de Abujamra; e finalmente, *O Knack, a bossa da conquista*, com direção de Antonio Ghigonetto, em 1966.

Como citado anteriormente, em entrevista concedida a mim por Sergio Mamberti (1939), o ator, diretor, autor e produtor teatral conta que começou a carreira em Santos, e depois se mudou para São Paulo para cursar a EAD, onde conheceu Edgard. Foram companheiros de palco no Grupo Decisão e a partir de então, tornaram-se amigos. Ele enfatiza que os anos no grupo foram breves, porém intensos. Sergio Mamberti ganhou o prêmio Saci, um dos mais importantes prêmios na época, por seu papel em *O Inoportuno*, em 1964, com o Grupo Decisão e direção de Antonio Abujamra, espetáculo do grupo em que Edgard já desempenhava outra função, a de produtor. Depois de partirem para o Rio de Janeiro, Sergio deixou o grupo, e tentou se estabelecer no ambiente carioca.

Em 1952 o crítico Sábato Magaldi já rejeitava a possibilidade de encenar Brecht no Brasil, após assistir a uma apresentação de *Mãe Coragem* no Teatro Nacional Popular, em Paris[33]:

> "Meu contato com a obra de Brecht remonta à temporada de 1952-53, quando assisti, no Teatro Nacional Popular francês, em Paris, à encenação de *Mãe Coragem* (1939), assinada por Jean Vilar. E não vou esconder que fiquei muito decepcionado: achei o espetáculo por demais cansativo, e o público se enfadava todo o tempo. Em conversa com o diretor, acompanhado pelo cenógrafo Santa Rosa, cheguei a aconselhar-lhe que não incluísse a montagem no programa de excursão de seu elenco ao Brasil, já cogitada por ele."

Anos após esta pouco calorosa recepção por Sábato Magaldi, Antonio Abujamra tentava dar sua versão de um "épico abrasileirado". Na mesma época de Abujamra tivemos o Teatro de Arena, que se firmou também com uma proposta "brechtiana" de

[33] MAGALDI, 1987, p.223.

interpretação, ao incluir, por exemplo, o "ator-coringa"[34]. Abujamra possivelmente inspirou-se no grupo para realizar seus Seminários de Dramaturgia, assim como de apresentar suas peças em sindicatos de trabalhadores[35], o que ocorria bastante com o Teatro de Arena.

O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por José Renato (1926- 2011), após se formar na EAD. O palco seguia a linha de barateamento de custos do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e diferenciava-se quanto à disposição cênica, em que os atores posicionavam-se no centro, e o público ao redor. A intenção do grupo, inicialmente, era de alavancar a carreira de atores recém-formados. Ao se juntarem a José Renato, Augusto Boal (1931- 2009), Gianfrancesco Guarnieri (1934- 2006) e Oduvaldo Viana Filho (1936- 1974), a somatória dos elementos artísticos de cada um resultou na mudança de direcionamento do grupo, que assumiu um caráter muito mais político, adotando a linha política e ideológica de Bertolt Brecht. Augusto Boal, voltando de um período de estudos nos Estados Unidos, trouxe os ensinamentos do *Actor´s Studio* de Nova York, e seu então desconhecido *playwriting*[36]. Para tentar salvar o grupo da falência, optaram pelo texto de Gianfrancesco Guarnieri, *Eles não usam black-tie*. O grupo quis assimilar e aplicar as ideias do teatro épico ao contexto brasileiro, e a partir de 1964, suas peças já eram protestos políticos que conseguiam burlar as rédeas da censura.

A proposta de Antonio Abujamra de fazer um teatro político no começo de 1960 com o Grupo Decisão sofreu inúmeras críticas e em virtude dos fracassos de público, resistiu com dificuldades até estrear *O Inoportuno*, em 1964, que finalmente recebeu críticas positivas, como a de Sábato Magaldi, que definiu o espetáculo como o mais complexo apresentado pelo grupo. Eles ainda apresentaram *Saravá*, com direção de Nelson Xavier, e *Patinho Torto*, dirigido por Antonio Ghigonetto, peças que ocuparam o TBC[37] no Rio de Janeiro naquele mesmo ano.

---

[34] O sistema do ator-coringa foi criado e desenvolvido por Augusto Boal no Teatro de Arena, e refere-se a um complexo sistema, que se resume ao fato de todos os atores interpretarem um mesmo ou mais personagens, em uma única peça. Este método foi utilizado em espetáculos como *Arena conta Zumbi*, em uma primeira experimentação, e segue até hoje, sendo utilizado por multiplicadores do Teatro do Oprimido, criação internacionalmente conhecida, também de Augusto Boal.

[35] SANDRONI, Paula. Primeiras Provocações: Antônio Abujamra e o grupo Decisão. Dissertação de Mestrado. UNIRIO. 2004. Pág. 100.

[36] Método artístico norte- americano, essencialmente dramático, que é ligado à dramaturgia.

[37] MAGALDI, Sábato. Cem anos de Teatro em São Paulo. Pág. 361.

Sergio Mamberti relembra outros momentos em que ele e Edgard estiveram presentes um na vida do outro e profissionalmente, como em um curioso fato sobre *O Rei da Vela* e *Navalha na Carne*:

> "(...) eu tinha um convite para fazer uma novela na Excelsior e outro convite para fazer com o Zé Celso, 'O Rei da Vela', pra fazer o Totó Fruta-do-Conde. Neste momento o Edgard tinha participado do processo criativo e de luta pela liberação do texto de 'Navalha na Carne', do Plínio, que era da mesma cidade que eu, ele era meu companheiro de teatro em Santos, eu vim um pouco antes, ele veio depois de Santos. Mas nós éramos da mesma família. Então nas leituras o Edgard criou este personagem."

Como citado por Mamberti, outro grupo de bastante influência para o diretor Antonio Abujamra era o Teatro Oficina, pelo qual ele teve uma rápida passagem dirigindo em 1961 *José do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal. Sobre este espetáculo, Zé Celso escreveu, em carta dedicada postumamente a Abujamra em 2015[38]:

> "No comecinho dos anos 1960, no segundo ano de vida do Teatro Oficina, convidamos você, Abu, para dirigir a ótima peça de Augusto Boal 'José, do Parto à sepultura'. A peça não tinha personagens, mas sim, entidades. O Zé é, por exemplo, 'todo mundo', 'qualquer um', 'todos nós'. Tua direção, Abu, se deu perfeitamente com este teatro. E mais: radicalizou com o que você trazia de formalmente mais belo e contemporâneo nos atores, atrizes, com seus figurinos coloridos nas marcações, desenhando no 'Teatro Sanduíche' coreografias com pessoas que criavam arquiteturas cênicas *Meyerholdianas.* No elenco, olha só: Miriam Muniz, Fauzi Arap, Etty Frazer, Chico Martins, Ronaldo Daniel, Emilio de Biasi, Wolfgang, Geraldo Del Rey. Era novo, era magnífico. Mas lembra? Ninguém foi assistir. O público, nessa época, era viciado em realismo, e a peça teve de sair de cartaz."

José Celso Martinez Correa, uma das influências de Abujamra, fundou o Teatro Oficina em 1958, enquanto ainda estudava na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, com seus colegas Renato Borghi, Amir Haddad e Carlos Queiroz Telles. A primeira montagem do grupo foi de autoria de José Celso Martinez Corrêa, *Vento Forte pra Papagaio Subir*, e em seguida, *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles. Começando com textos quase autobiográficos e muitos particulares, foi o Teatro de Arena (por meio de Augusto Boal, que deu os primeiros cursos de interpretação para o grupo) que inspirou

[38] Disponível em: https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/04/28/ze-celso-faz-carta-de-amor-a-abujamra-fica-mais-que-amor-de-pica.htm Acesso em 12/01/2017.

seus integrantes a mudarem sua imagem para um teatro mais preocupado socialmente. Partindo para a profissionalização, encabeçaram sucessos de público com as montagens de autores estrangeiros, até 1967, com *O Rei da Vela*, em que puderam retomar a ideia de uma interpretação totalmente brasileira[39].

A autora Iná Camargo Costa, por outro lado, cita o atraso do Teatro Oficina com relação ao Arena em seus primeiros anos, tanto dramatúrgica quanto esteticamente. Van Jafa, em crítica para o jornal Correio da Manhã[40], lembra-nos que na década de 1930 Bertolt Brecht já despontava na Alemanha com seu teatro épico, mas Oswald de Andrade, aqui no Brasil, estava longe de ser influenciado por ele. Porém, a escolha de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina não foi aleatória: "Era preciso então reinventar o teatro"[41], como disse José Celso, mesmo que fosse a partir de um texto de trinta e quatro anos anteriores àquele. Oswald de Andrade, um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 (que considerou as artes literatura e artes visuais, porém o teatro passou despercebido) começou a escrever peças depois de sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Escreveu *A Morta* em 1937 e *O Homem e o Cavalo* em 1934. Apesar de tentativas de montar *O Rei da Vela*, inclusive com o ator Procópio Ferreira em 1933, que declinou o convite por medo da censura, o texto foi publicado apenas em 1937 e permaneceu engavetado por trinta anos.

Luiza Barreto Leite[42], em crítica para o Jornal do Comércio, de 14 de janeiro de 1968, comenta este momento vivido pelo Teatro Oficina:

> "Até 64 o Oficina procurava, na realidade internacional, o reflexo de nossos problemas. Seu ponto forte foi Máximo Gorki, que proclamou à gente de seu tempo, verdades ainda desconhecidas no Brasil de hoje. E *Os Pequenos Burgueses* feriu fundo, mas emocionalmente, por isto não ofendeu. Sucesso absoluto. Depois foram necessárias as remontagens, pois, entre outros desastres, o incêndio do próprio teatro exigia sacrifícios econômicos. *Os Inimigos* e *Andorra* diziam muito, mas não tudo, ou pelo menos não à nossa moda, do nosso jeito, para a nossa gente. Já estavam parecendo experiências estéticas de fuga pela tangente social. Era preciso pensar. *Quatro num Quarto* serviu de pausa para meditação e Oswald de Andrade, 'o maldito' da geração 22

[39] Para saber mais sobre as origens do Teatro Oficina, ler: SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: do Teatro ao Te-ato. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
[40] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pagfis=87672 Acesso em 15/01/2017.
[41] MARTINEZ, José Celso. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958- 1974). São Paulo: Editora 34, 1998.
[42] Jornal do Commercio, 14/08/1968.

> foi redescoberto. Presença eterna do poeta antropófago? Necessidade de novo surto de protesto destrutivo?"

O diretor José Celso fez do espetáculo um manifesto, que serviu para denunciar a "permanência da velhice dos mesmos e eternos personagens". Oswald de Andrade utilizou-se da história de um casal medieval, Heloísa e Abelardo, que trocaram cartas contando seu amor proibido (Abelardo, depois de ser castrado pelo tio de Heloisa, tornou-se padre), para criar o texto que se propunha a criticar o "velho teatro" de sua época. A estrutura da encenação de José Celso se dividia em circo, teatro de revista e ópera, e conta a história de Abelardo I, dono de uma firma de agiotagem, que pretende se casar com Heloisa, filha de um barão de café, utilizada como moeda de troca pela família. Depois de ir à falência e cometer suicídio, é substituído por Abelardo II, que por meio de um golpe que causou a ruína do primeiro, herda os negócios e a noiva.

Iná Camargo também lembra que as outras personagens possuem contradições, principalmente as femininas que, apesar de serem descritas como lésbicas (Heloisa de Lesbos e Joana/João dos Divãs) possuem comportamentos heterossexuais ao longo do texto, o que leva a autora a declarar que o dramaturgo "não vai às últimas" em seus ataques à aristocracia decadente. Somente os personagens masculinos permanecem coerentes às suas concepções, pois Perdigoto mostra-se fascista e Totó Fruta-do-Conde, o irmão homossexual de Heloisa, frustrado por ter perdido o namorado.

Ao estrear, o Teatro Oficina publicou seu manifesto a respeito da peça[43]:

> "O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasada em relação a sua visão do Brasil desde anos, depois de abril de 1964. O problema era o do aqui-agora. E o aqui-agora foi encontrado em 1933 em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade".

[43] Para ler o manifesto na íntegra: MARTINEZ, José Celso. Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958- 1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

Na crítica de Yan Michalski[44], cenário e figurinos (ambos de Hélio Eichbauer) contribuem para essa visão barroca, grotesca e exagerada pretendidas pelo grupo. Michalski continua:

> "Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado- dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada."

Sobre a construção da linguagem corporal dos personagens, Décio de Almeida Prado aponta para a carga sexual da peça: "O sexo é usado mais do ponto de vista do símbolo fálico masculino, que acompanha o homem brasileiro desde o ginásio até a senilidade, nunca figurando, entretanto, no seu mundo oficial."[45]

Armando Sérgio da Silva indica que a linguagem sexual faz jus ao discurso de poder proferido pelos personagens, misturado com "uma forte dose de machismo bem brasileiro". O autor descreve a postura de Abelardo I durante o primeiro ato, como ereta, enquanto que nos outros personagens a postura era quase horizontal. Era clara a alusão à penetração sexual quando Abelardo I movia a pélvis e de um jeito malandro, quando parecia coçar seu órgão sexual. Não podemos nos esquecer da vela, usada como símbolo fálico por Abelardo II, que penetraria então o I, sucedendo ao poder. Sobre a composição dos personagens, cada ator inspirou-se em personalidades da época para representar seus lugares na sociedade retratada: a esposa de um político por Etty Fraser, Getúlio Vargas e João Goulart por Fernando Peixoto, Ademar de Barros e Chacrinha por Renato Borghi, etc.

Sobre Edgard, Luiza Barreto Leite escreve:

> "Totó Fruta- do- Conde é trazido por Edgard Gurgel Aranha, ao nosso baile no Municipal, com vastas possibilidades de ser incluído no próximo desfile das escolas de samba. Perfeito. Quantos espectadores se identificaram? E quantos com o intelectual Pinote? Parabéns Edgard."

[44] Jornal do Brasil, 17/01/1968.
[45] Jornal O Estado de S. Paulo, 20/10/1967.

Anatol Rosenfeld, sobre o teatro agressivo feito pelo Teatro Oficina, escreveu: "O espetáculo agride intelectualmente, formalmente, sexualmente o espectador, isto é, chama às vezes o espectador de burro, recalcado, reacionário. José Celso pretende esbofetear o público, fazê-lo engolir sapos e até jiboias." Parece que o mesmo esquema de segurança relembrado por Sergio Mamberti em *Navalha na Carne*, que estreou naquele mesmo ano, foi adotado pelo Teatro Oficina, como indicou o ator Fernando Peixoto. Algumas pessoas da plateia sentiam-se ofendidas pelos discursos durante a peça, e o grupo sofreu ameaças, passando então a contar com dois homens na coxia, que observava a reação do público e estava a postos para qualquer ameaça à segurança dos atores. Posteriormente, com a estreia do texto de Chico Buarque, *Roda-Viva*, em 18 de julho de 1968, José Celso experimentou na pele os tempos de ódio da Ditadura, quando uma das sessões do espetáculo foi invadida pelo CCC (Comando de Caça aos Comunistas), que interrompeu a peça e agrediu fisicamente os atores.

Iná Camargo, utilizando-se da crítica de Alberto D'Aversa ao espetáculo, indica os preconceitos do dramaturgo que foram exacerbados por José Celso, ao utilizar-se da sátira nos moldes do então "velho teatro de revista", ao pederasta, à lésbica, ao coronel ou à velha tia. Para a autora, o grupo que mesmo com o AI-5 conseguiu a liberação da peça, não era de maneira nenhuma "marginal" como acreditava ser, e levava os créditos daqueles que criticavam: "Para estes, revigorava-se a tese (...) de que o contrário do burguês não é o proletário, mas o boêmio"[46]. Mesmo em *Roda-Viva* a autora indica que na direção de José Celso há uma combinação estranha de moralismo e agressão. Ela relembra Antonin Artaud, poeta, ator, diretor e escritor francês que, ao invés da agressão, propunha a *comunhão* com a plateia. Coisa que o diretor, segundo ela, não conseguiu, e subverteu a ideia do teatro da crueldade de Artaud.

[46] COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. P. 174.

Figura 5- Edgard Gurgel Aranha como Totó Fruta-do-Conde em *O Rei da Vela*. Fonte: Acervo Multimeios do Centro Cultural São Paulo

Se poucos foram os críticos que encontraram defeitos na peça, como Décio de Almeida Prado, muitos teceram elogios ao trabalho de interpretação dos atores. O próprio Décio considera que a peça foi o apogeu do Oficina, em sua obra "O Teatro Brasileiro Moderno". Sábato Magaldi atenta para o fato de o elenco ser uno e ninguém destoar de fato. Yan Michalski considera que alguns atores não obtiveram o mesmo brilho quanto o de Renato Borghi, como Edgard, que poderia ter algumas cenas cortadas no segundo ato.

Críticas à parte, é incontestável o impacto causado pela peça do Teatro Oficina a partir de *O Rei da Vela*. Para Ferdinando Martins, Zé Celso "antecipa a estética *queer* e subverte o preconceito"[47]. Entre percepções tão díspares a respeito de uma obra tão controversa, não podemos negar porque o espetáculo é considerado um divisor de águas na história do teatro brasileiro. Décio de Almeida Prado[48] resumiu o sentimento da época, quando escreveu: "Não caberia ao teatro promover a revolução. Ele mesmo é que tinha de ser um ato revolucionário.".

[47] MARTINS, Ferdinando. "Gênero e Interdição: as mulheres no teatro brasileiro sob a ótica da censura". Universidade de São Paulo, 2011.
[48] Jornal O Estado de S. Paulo, 20/10/1967

1.2. Totó Fruta- do- Conde e Veludo

Ao citar Marcelo Drummond, do Teatro Oficina, com sua paródia sobre Cacilda Becker ao dizer "não existe teatro sem viado e fita-crepe"[49], Ferdinando Martins lembra a presença quase onipresente dos homossexuais no campo das artes cênicas. A aproximação destes sujeitos foi objeto de especulações, e segundo Laurence Senelick, citado por Ferdinando Martins, "o caráter confessional da experiência teatral seria uma chave de explicação para esse fenômeno." [50] Deste modo, podemos aferir que, se para Cacilda Becker e outras atrizes de sua geração, como afirma a autora Heloisa Pontes, o palco funcionava como uma borracha capaz de apagar características de físicas, sociais e de gênero[51], para os homossexuais, por outro lado, o palco acolhia e abraçava aquilo que, fora dele, era preciso disfarçar, esconder, dissimular. Atualmente, podemos ver o quanto essas questões evoluíram na dramaturgia nacional, refletindo a evolução social ocorrida não apenas no Brasil, mas no mundo, advindas a partir da teoria *queer*, por exemplo. Porém, em 1960, os movimentos *gays* ainda engatinhavam e a homossexualidade era tratada como patologia pela psiquiatria. Se apenas em 2013 o Manual de Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) retirou de sua lista de transtornos e patologias a transexualidade, a retirada do termo "homossexualismo" (que passou a receber o sufixo "ade" e não "ismo", que indicava doença) aconteceu apenas em 1973[52].

Sem pretender reconstituir uma História da Sexualidade no Brasil, cabe ressaltar que em nossa cultura a homossexualidade ultrapassa questões de gênero ao incutir misoginia em seus espaços de circulação, além dos preconceitos já vividos cotidianamente pelos homossexuais. Severino J. Albuquerque classifica a homofobia como um medo baseado na diferença sexual, sendo uma defesa contra a ideia de que um homossexual pode experimentar os prazeres sexuais de uma mulher, o que tende a abolir a diferença entre os sexos. Nada mais ameaçador, em uma sociedade patriarcal, do que perder seus poderes e seus privilégios de dominação. Nada mais ameaçador, em uma sociedade patriarcal, do que ser comparado a uma mulher. Afinal, em uma

[49]É de Cacilda Becker a autoria da frase tão famosa no meio teatral, "Não existe teatro sem fita-crepe".
[50]MARTINS, Ferdinando. Cenas paralelas: Do arcaico ao Pós-moderno nas Representações do Gay no Teatro Brasileiro Contemporâneo. In: Retratos do Brasil Homossexual- Fronteiras, Subjetividades e Desejos. Horacio Costa [et al] (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
[51] PONTES, Heloisa. Intérpretes da Metrópole. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
[52]Fonte: http://oglobo.globo.com/sociedade/saude/mais-um-ponto-final-na-luta-dos-homossexuais-7059597 Acesso em 21/01/2017.

sociedade heteronormativa e extremamente machista como a brasileira, em que a população LGBT e feminina são as que mais sofrem as maiores taxas de mortalidade[53], carregar trejeitos ou qualquer outro símbolo que remeta à feminilidade seria uma humilhação.

No teatro brasileiro, o homoerotismo esteve presente desde o final do século XVIII, época em que as mulheres eram proibidas de atuar, através de determinação de D. Maria I em 1780. A intenção da rainha era proteger as mulheres dos cômicos e empresários do ramo, visto como gente "ordinária". Desta maneira, os homens (negros e mulatos, na condição de escravidão ou já libertos) assumiam todos os papéis, e o teatro ganhou, como aponta João Silvério Trevisan, uma "cena travestida"[54]. Mesmo o decreto tendo sido revogado em 1800, existiam algumas companhias que introduziam mulheres no elenco, clandestinamente. Enclausuradas na função do lar, as mulheres estariam condenadas a serem mal vistas, por conta da profissão. Com a vinda de D. João VI, companhias portuguesas vinham frequentemente se apresentar no Rio de Janeiro, e aos atores negros sobravam papéis de pouco destaque, o que mudou apenas com a renúncia de D. Pedro I em 1831, o que provocou uma onda nacionalista e xenofóbica no Brasil, afetando também os palcos. João Silvério Trevisan, ao se referir a esta cena travestida, ressalta:

> "O fenômeno do travestismo em teatro não ocorria apenas nos grandes centros urbanos. Em Porto Alegre, por volta de 1830, existiu uma certa Sociedade do Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos. Na mesma cidade, ainda por essa época, os cronistas mencionaram um certo Pedro Nolasco Pereira da Cunha, que era 'inexcedível nos papéis femininos'"[55].

De acordo com o autor, essa prática de travestismo teatralizado acabou resultando em outras duas práticas: a do Carnaval, e a do ator-transformista. Estes últimos puderam encontrar espaço para atuar nas revistas musicais ou teatro de revista, que surgira em meados do século XIX, trazido da França. Arthur Azevedo (1855-1908),

---

[53] Em 2016, a ONG Grupo Gay da Bahia registrou 343 assassinatos no país da população lgbtq. É imperativo saber que essas mortes são subnotificadas, ou seja, nem todos os crimes são registrados. Fonte: https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/09/25/brasil-tem-recorde-de-lgbts-mortos-em-2017-ainda-doi-diz-parente.htm Acesso em 05/03/2018.

[54] TREVISAN, Silvério. Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 2002.

[55] TREVISAN, Silvério. Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Record, 2002. Pág. 143.

por exemplo, especializou-se no gênero, que de forma cômica e abrasileirada repassava os acontecimentos daquele ano, que se resumiam a esquetes entrecortados por músicas e beldades.

Sendo o teatro de revista um dos gêneros mais difundidos durante o século XX no Brasil, com representantes como Arthur Azevedo, signos facilmente relacionados à homossexualidade transitavam entre a dramaturgia de então, como as piadas de duplo sentido, que davam um sentido discretamente homoerótico que debochava de figuras de autoridades e convenções sociais.

Severino J. Albuquerque considera um exagero chamar o teatro de revista ou as invenções culturais de João do Rio[56] (1881-1921) como representações *queer*, mas não ignora a sensibilidade que existia em suas obras, particularmente em uma época em que a repressão e a censura eram quase ou sempre implacáveis, o que abriu caminho para o teatro gay da segunda metade do século vinte.

Na década de 1950 o teatro de revista ainda resistia e faturava dinheiro, e a Companhia Walter Pinto, produtor e autor de teatro de revista, trouxe para o Brasil um grupo de artistas para atuar no espetáculo *É fogo na jaca!*. Dentre o grupo, estava o ator-transformista português Ivan Vitor Ulisses Damião, que apresentou neste e em outros espetáculos da companhia, sua personagem Ivaná, que viria a se identificar no feminino, anos depois. Antonio Ricardo Calori de Lion remonta a carreira da travesti em seu artigo[57], e cita a crítica de Paschoal Carlos Magno a respeito da atriz:

> "A outra 'atração de Paris'[58] é o sr. Ivana. Faz sucesso com seu rosto sem barba, seus olhos enfeitados de longos cílios, seu corpo longo sempre vestido com elegância e propriedade. Sua voz é um quase nada. Mas diz, move-se com muita graça. Ganhou, na estreia, as maiores ovações."

É interessante notar as fontes documentais deste artigo, em que o autor traz a reportagem contida na Revista Manchete, por exemplo, que trouxe a artista na capa, em 26 de Setembro de 1953. A reportagem faz questão de, logo em sua capa, exaltar a

[56] João do Rio foi um jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo brasileiro, que escrevia contos que possuíam certa tendência homossexual.
[57] LION, A. R. C. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 50. Albuquerque- Revista de História. Vol. 7. Núm. 14. Jul.- dez. 2015. Pág. 102-120.
[58] Acreditava-se que o ator fosse francês, mas no artigo comprova-se que era, na verdade, português.

sexualidade dúbia da atriz, e ora é tratada pelo pronome masculino, ora pelo feminino. Nos espetáculos em que atuou, Ivana era a vedete, e não o "fresco". Dentro dos personagens do teatro de revista, existiam alguns tipos que eram representados frequentemente: o compadre, o malandro, a mulata, o caipira, o português, a mulher fatal, etc. O sexo era introduzido em piadas de duplo sentido (*double sens*, em francês), sem apesar disso, utilizar-se de palavrão. Porém, isto iria mudar até 1964, quando cada vez mais o nu feminino foi explorado através das vedetes[59]. Foi na figura do "fresco", e posteriormente do "entendido" que a homossexualidade masculina começou a aparecer nos palcos, ainda muito timidamente.

Tratada como crime desde as épocas coloniais, a homossexualidade sempre foi vista como um ato de transgressão, e no Brasil recebeu estudos de pesquisadores como Peter Fry, antropólogo nascido na Inglaterra que se mudou para o Brasil e lecionou na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde iniciou seus estudos sobre homossexualidade. É importante notar como a linguagem evolui de acordo com as próprias questões que se modificam com o decorrer do tempo. Em seu texto, "O que é homossexualidade", Peter Fry utiliza-se de termos que atualmente estão em desuso, como o prefixo "ismo", indicando patologia nos homossexuais, e o artigo masculino para referir-se à travesti Fedra de Córdoba. Neste mesmo texto o autor cita a importância do Grupo Gay da Bahia, que foi o responsável pela extinção do código INPS do item 302.0 que desclassificava a homossexualidade como desvio mental. Para se ter uma ideia da lentidão da evolução neste quesito, a transexualidade somente em 2018 deixou de ser considerada transtorno psíquico[60].

De Caetano Veloso e sua "É Proibido Proibir", o autor caminha até os Dzi Croquettes, um grupo que conseguiu passar despercebido à censura com um show que misturava música, dança e humor, mas que não revelava explicitamente toda sua crítica ao machismo e ao preconceito de então. Sutilmente, eles afirmavam "Nos não somos homens, nem somos mulheres. Nós somos gente, computada igual a vocês!". Em meio a números de canto e dança, eles exibiam seus corpos: barba, pelos, batom e cílios, todos se harmonizando em corpos extremamente masculinos e torneados, mas que demonstravam leveza e feminilidade ao se movimentar no palco. Segundo o jornal "O

[59] VENEZIANO, Neyde. De Pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

[60] Fonte: https://www.opovo.com.br/noticias/saude/2018/05/apos-28-anos-oms-vai-atualizar-classificacao-de-doencas-e-reformular.html . Acesso em 04/06/2018.

Diário de Bauru", o grupo foi definido como "homens-mulheres dançando ao fascínio-pânico do público paulistano"[61].

A pesquisadora Rosemary Lobert, que conviveu por um período com o grupo, identifica uma das principais características apontadas pelo grupo, a "androginia", como uma classificação perigosa. A androginia, que seria a junção de características masculinas e femininas, passou a ser repercutida na imprensa e no público de forma a associá-la à homossexualidade, e de forma preconceituosa, como explica a autora: "Em suma, apesar da postura dos atores e da aceitação da peça pelo público em geral, a palavra e categoria 'indefinida' viu-se pouco a pouco 'definida'"[62]. Contudo, o grupo tentava reforçar sua posição ao combater a visão de que eles representariam o *gay power*, assumindo que "ou a gente representa a todos ou então não representa nada". Sendo descomprometidos com quaisquer umas das causas às quais eram associados, eles acabaram abrindo espaço para que outros grupos tomassem a dianteira da vanguarda teatral.

Por outro lado, e não menos importante, não podemos esquecer a ausência feminina quando falamos da homossexualidade nos palcos brasileiros. Nenhuma peça foi escrita em que personagens lésbicos eram protagonistas, até meados dos anos dos anos 80. Em autores como Oswald de Andrade ou Nelson Rodrigues, elas eram personagens secundários. Para Severino J. Albuquerque, nos lugares onde existe a ausência feminina e lésbica, autores heterossexuais como Plínio Marcos ou Nelson Rodrigues preenchem as lacunas para atingir seus objetivos. Em Oswald de Andrade, o autor alega que as lésbicas "estão lá, ao mesmo tempo em que não estão" [63]:

> "(…) *O Rei da Vela* announces a character called Heloísa de Lesbos; nevertheless, troughout the play she is identified simply as Heloisa and behaves like a heterossexual woman who is engaged to be married to Abelardo, the uncouth candle baron and loan shark who is planning to marry into the old aristocracy, essentially in Exchange for his financial rescue of the bankrupt family." (P. 56)

[61] LOBERT, Rosemary. A palavra mágica- a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. P. 243.
[62] LOBERT, Rosemary. A palavra mágica- a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. P. 242.
[63] Tradução: "(...) *O Rei da Vela* anuncia um personagem chamado Heloísa de Lesbos; contudo, durante a peça ela é identificada apenas como Heloisa e se comporta como uma mulher heterossexual comprometida a se casar com Abelardo, o grosseiro barão das velas e o tubarão de empréstimos que pretendia se casar à velha aristocracia, essencialmente em troca de seu resgate financeiro da falência familiar."

Para Severino, a homossexualidade de Heloísa desaparece, a não ser pelo fato de que em algumas cenas ela veste roupas masculinas. A irmã de Heloísa, Joana/João, é apenas citada com seu nome masculino no texto, enquanto que o público na encenação desconhece esta informação. Severino conclui que esta negação apenas confirma a visão estereotipada da lésbica, além do fato de que seus gestos são masculinizados, e em certo ponto acaba "roubando" o namorado do irmão Totó, Miguelão. Outro problema do personagem é que seu sobrenome "dos Divãs" remete claramente a algum problema mental ou comportamental.

Já em Nelson Rodrigues as lésbicas são fruto de famílias disfuncionais e problemáticas, o que indicava a decadência moderna da burguesia, tão presente em suas peças. Para Severino, tanto em *O Rei da Vela* quanto nas peças de Nelson Rodrigues, os lugares que as lésbicas ocupam são espaços vazios, e esta ausência denota uma presença crucial dentro da sociedade.

1.3. A Navalha na Carne

A homossexualidade como tema no teatro teve uma explosão recente, mas começou a aparecer justamente nos anos de 1960 a partir de autores como José Vicente e Antonio Bivar. Data de 1967 o primeiro texto de José Vicente, *Santidade*, que conta a história de um ex-seminarista que recebe a visita do irmão, que está prestes a se ordenar como padre. O diferencial está justamente no fato de que o personagem principal vive auxiliado financeiramente por seu amante. O espetáculo foi censurado diretamente pelo então presidente Machado Costa e Silva, que fez uma aparição na televisão e chegou a advertir que aquele era o tipo de espetáculo que jamais seria encenado no país[64]. O texto permaneceu engavetado por 30 anos. Também é do ano de 1967 *Cordélia Brasil*, texto de Antonio Bivar, que conta a história de uma mulher que se sacrifica pelo homem amado, trabalhando e se prostituindo para sustentá-lo. Ao trazer para casa um jovem de 16 anos, o texto sugere uma tensão sexual entre seu companheiro e o adolescente.

[64] MORAIS, Cida. O Teatro de José Vicente: primeiras obras. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

Severino Albuquerque alega que no teatro de Nelson Rodrigues ou de Oswald de Andrade os homossexuais existem para suprir uma noção de inversão sexual, que escondia um desejo intrínseco heterossexual:

> "In this simplified view, homosexuals were seen as men who behave like women, caricatured, for instance, as delicate or distraught. Like Totó Fruta-do- Conde in *O Rei da Vela*, they are mostly flamboyant or pathetic queens evoking feebleness and repulsiveness." (P. 60)

Lembrando o que dissemos anteriormente, autores heterossexuais como Oswald ou Nelson, acabavam por ocupar os lugares não existentes para a autoria representativa de gays e transformavam personagens homossexuais naquilo que melhor lhes aprouvesse. Totó é uma demonstração da decadência moral que o capitalismo abarcou, e sua caracterização unidimensional não ultrapassa a caricatura.

Foi com Plínio Marcos que definitivamente viu-se nos palcos uma revolução acerca de personagens marginalizados. Sergio Mamberti atenta, a seguir, para o modo como os homossexuais eram representados no teatro:

> "E como era a primeira vez que um personagem homossexual era feito de verdade, não como uma caricatura, e a peça tinha essa aura toda, todo mundo se pegou na liberação, a Cacilda Becker se apaixonou pela peça, e colocou o Plínio num patamar que nunca tinha tido antes, ele já tinha outras obras, mas a 'Navalha' deu essa projeção nacional."

Sergio Mamberti destaca como se deu a sua participação em "A Navalha na Carne":

> "Ele (Plínio Marcos) já tinha *Barrela*, e outras peças. O Edgard era a pessoa que estava com a Ruthneia de Moraes e o Paulo Villaça, com a direção do Jairo Arco e Flexa. E aí eu comecei a fazer as leituras do *Rei da Vela*, e todo mundo queria participar da peça, o Oficina era contemporâneo do Decisão, e junto com o Arena, eram o teatro de maior proeminência em São Paulo. O Oficina estava num momento muito especial, que depois de *Os Pequenos Burgueses*, foi um grande sucesso nacional. (...) E como eu estava na televisão, embora não tivesse um contrato e eu fosse receber por capítulos, meu personagem tinha uma sobrevida, então estava me garantindo um pouco mais, e abri mão. Então aconteceu isso: eles convidaram o Edgard pro meu papel, olha que loucura! E aí ele disse: "Olha, a *Navalha* vai continuar, e eles querem que você faça o papel". Com a *Navalha*, eu tinha um fixo, mas passei a ganhar um percentual, então foi maravilhoso, pois ficamos dois anos em cartaz. Isso me deu

> oportunidade de alugar uma casa aqui na Rua dos Ingleses (São Paulo), e ficou esta troca. A criação inicial do personagem do Veludo foi do Edgard, e a do Totó a minha, e aconteceu essa troca maravilhosa.”.

Quando indagado acerca de seu personagem Veludo em *Navalha na Carne*, Sergio Mamberti relembra as dificuldades ao encenar a peça em plena Ditadura Militar:

> “Pra você ter uma ideia, a ‘Navalha’, quando nós começamos a fazer, a gente tinha uma insegurança, porque era um período da Ditadura, com tradição de família e propriedade, e tinha o Comando de Caça aos Comunistas, que a mesma ameaça que o ‘Roda-Viva’ sofreu e se concretizou, que também se concretizou na ‘Feira Paulista de Opinião’, nós tivemos as mesmas ameaças em cartaz do Teatro Oficina com a ‘Navalha’. Quando nós começamos a viajar pelo interior, a gente pedia que houvesse uma proteção no teatro, pra qualquer tipo de possibilidade da gente ser agredido. Tinha sempre um carro pronto pra caso a gente tivesse que fugir diante de algum processo mais complicado, e que a gente pudesse ter uma possibilidade de evasão. Não era só a Ditadura, nós também enfrentávamos uma sociedade extremamente conservadora. Mas foi uma honra ter feito esse personagem, e o padrinho foi o Edgard. Nós continuamos convivendo por bastante tempo.”

É interessante notar que a entrevista, concedida em 2017, possui uma reflexão que talvez naquela época não fosse possível. Essa análise é pertinente, pois Sergio Mamberti encontra-se distanciado emocionalmente e cronologicamente da peça. Em uma das raras entrevistas encontradas, Edgard conta que, para ele, o importante no teatro era o que se relacionava com sua vida. Em 1972, ano da referida entrevista, ele considerou *Navalha na Carne* um dos seus trabalhos mais importantes, e que foi considerado um dos melhores atores do Brasil na época, mas ressalta que a peça era fácil de fazer, com três personagens estereotipados. Considerou, inclusive, que Sergio fez melhor o trabalho do que ele, pois Edgard o fazia de forma mais “trágica e patética”[65].

Na obra “Cem anos de Teatro em São Paulo”, Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas destacam a dramaturgia de Plínio Marcos, atentando para a estreia de *Dois Perdidos numa Noite Suja*, como um dos eventos mais importantes do ano de 1966:

[65] Revista Palco + Plateia, p. 27, São Paulo, março de 1972.

> "(...) o realismo de Plínio é apenas o ponto de partida para uma indagação em profundidade da miséria humana, equacionada pelos sistemas sociais injustos. Sem meias palavras mas usando quando convém o palavrão, com uma violência que traz para o primeiro plano as reservas mais inconfessáveis do indivíduo, Plínio quebra as possíveis últimas convenções do nosso palco e instaura uma dramaturgia poderosa, que marcará toda a geração surgida depois dele. "[66]

A encenação fotográfica de *A Navalha na Carne* foi realizada pelo mesmo elenco da peça, que incluía Edgard. Pedro Bandeira (1942), escritor infanto-juvenil, nasceu em Santos, onde conheceu Plínio Marcos e começaram a fazer teatro juntos. Ele descreveu como se deu sua participação no prefácio do livro, em edição fac-símile de 2005:

> "Em 1967 eu trabalhava como editor de uma pequena casa publicadora de propriedade de um filósofo marxista da USP, a Editora Senzala e, numa das visitas ao Redondo, o Plínio nos mostrou sua nova peça, *A Navalha na Carne*.
>
> "Aquilo foi um impacto inesquecível para todos nós. Que obra-prima! No meu entender, o terceiro grande trabalho do meu amigo. Acompanhei os ensaios da peça, com Ruthnéa de Morais, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha, dirigidos pelo Jairo Arco e Flexa. A boca pequena, toda a classe teatral esperava ansiosamente a estreia, porque todo mundo sabia que aquela obra, vindo logo após "Dois perdidos", afirmava o nosso Plínio como o maior teatrólogo brasileiro, um sucessor indiscutível de Nelson Rodrigues, só que de esquerda.
>
> "Mas... que ingênuos éramos! Nós imaginávamos que a recém-instalada ditadura militar não interferiria nesse novo e brilhante capítulo da História do Teatro Brasileiro que Plínio havia escrito. E... pimba! A peça foi proibida pela censura. Tudo montado, pronto para a estreia, contando com três das mais fantásticas interpretações de ator nos anos 60, e a peça não seria vista por ninguém!"

O escritor conta que teve a ideia de fotografar os ensaios, pois a censura concentrava-se principalmente no teatro, cinema, televisão e jornais, mas os livros ficavam de fora da repressão. Em consulta realizada no Arquivo Miroel Silveira, foram encontrados os registros de censura e as expressões e palavras que precisaram ser substituídas após a liberação, que finalmente aconteceu, meses depois.

[66] P. 385

São várias as críticas encontradas nos jornais sobre a peça, que vão de Yan Michalski (1932- 1990), Anatol Rosenfeld (1912- 1973), Sábato Magaldi (1927- 2016), a Décio de Almeida Prado (1917- 2000), dentre outros. Sábato Magaldi assim resume a peça:

> "Neusa Suely, voltando ao quarto, encontra Vado na cama, a ler uma revista em quadrinhos. Ele nem havia saído: sem dinheiro, que fazer lá fora? Antes de revelar a Suely o motivo do mau humor, Vado exercita o seu sadismo, ela acredita numa intriga da vadia do 102. Garantindo Suely que deixou no criado-mudo o dinheiro, ocorre a suspeita de furto, e se Veludo seria responsável por ele."

Assim começa o embate travado pelos personagens, que se revela uma luta de poder. Nas palavras de Anatol Rosenfeld[67]:

> "O dinheiro ganho pela prostituta daqueles que a compram e que serve para comprar o rufião é roubado pelo homossexual para que possa comprar, por sua vez, um pouco de afeto. (...) ´Será que somos gente? `, pergunta a prostituta. Através da simplicidade desta pergunta transparece a gravidade e o pathos moral das indagações mais profundas da filosofia. Umas das fórmulas do imperativo categórico, na filosofia moral de Kant, estabelece que a dignidade da pessoa humana é ferida por quem a usa apenas como meio e não a trata, também, como fim em si mesmo, isto é, por quem transforma a pessoa em simples coisa e objeto, sem respeitar a sua condição humana de sujeito livre. E é exatamente neste ponto que a peça nos atinge a todos e reflete, ao desnudar os mecanismos elementares do submundo, problemas morais e sociais muito mais amplos."

[67] Críticas de 15/07/1967 para o Suplemento Literário do Estado de São Paulo, encontrada no livro-ensaio *A Navalha na Carne.*

Figura 6- Ruthnea de Moraes, Paulo Villaça e Edgard Gurgel Aranha em *A Navalha na Carne*. Fonte: Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Sábato Magaldi considera que as personagens são "talhadas com espírito de síntese", e "rastejam os seus sentimentos", pois simbólica e literalmente, estão por muitas vezes jogadas ao chão. Da mesma maneira que Anatol Rosenfeld, Sábato também se refere à frase da personagem Neusa Sueli: "Às vezes chego a pensar: porra, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? Duvido que gente de verdade viva assim, aporrinhando o outro, um se servindo do outro". Pensando na condição de sua própria humanidade, os personagens marginalizados na peça nos fazem refletir, até hoje, sobre a nossa própria subalternidade e Edgard Gurgel Aranha viria a repensar sua carreira e seu papel de ator, anos depois.

De Ivana do Teatro de Revista aos Dzi Croquettes, de Totó Fruta-do- Conde a Veludo, até caminhar lentamente para o que hoje entendemos como um teatro e performance *queer*[68]·, o teatro brasileiro refletiu e fez refletir as questões de gênero e sexualidade das realidades que o cerca. Seria objeto de um outro artigo elencar as encenações atuais que abordam temas como homossexualidade, transexualidade, a AIDS e tudo que faz parte dessa "caixa" que quer ser rompida, a denominada cultura *queer*. Se no teatro do passado a homossexualidade era tratada ainda com resquícios dos estereótipos trazidos do Teatro de Revista (que deixou sua herança não apenas no teatro,

[68] No correspondente português "excêntrico", *queer* é um termo que começou a ser mais utilizado em meados dos anos 90, graças à obra "Problemas de Gênero", da filósofa Judith Butler. Tudo aquilo considerado fora da norma heterossexual ou que segue um padrão binário em relação à orientação sexual ou identidade de gênero, seria considerado *queer*.

mas até nas novelas), se era vista como perversão ao ser tratada como pederastia, se foi somente retirada do rol de doenças comportamentais em 1973, tal fato era somente reflexo daqueles tempos nem tão distantes assim.

Por outro lado, atualmente a questão homossexual ultrapassou os limites físicos das paredes dos teatros e ganhou as ruas. Podemos ver, por exemplo, o Coletive Friccional, com sua performance *Contar os corpos e sorrir?*, que trouxe para o meio da Avenida Paulista dezenas de corpos embalados em saco plástico, que remetiam aos assassinatos da população LGBT. Se em décadas anteriores os atores eram ameaçados dentro dos teatros e precisavam contar com uma escolta para segurança, levar a performance para o espaço público escancarou os preconceitos e violência que a população LGBT sofre em qualquer lugar: dentro de casa, às vezes com a própria família, e fora dela.

Dos anos 60 pra cá, a história do teatro brasileiro passou por inúmeras pequenas revoluções. Para citar algumas peças que trouxeram personagens ou debates sobre a homossexualidade desde então: *Agreste* e *A cicatriz é a flor*, de Newton Moreno, *Anatomia do Fauno*, dirigido por Marcelo Denny e Marcelo D'Avilla, "Maria que virou Jonas", da cia. Livre, *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* (que inicialmente sofreu censura e foi proibida de apresentar na cidade de Jundiaí[69]), dentre tantas outras.

Décio de Almeida Prado declarou que o teatro precisava ser a própria revolução, e ele é. A professora, escritora e pesquisadora Dódi Leal, ativista e militante LGBT, afirmou certa vez que "ser famoso protege a vida das pessoas transexuais". Através do teatro, do cinema, da televisão ou da música, a arte não apenas tem o poder de proteger essas pessoas, sejam elas "famosas" ou não, mas também é capaz de despir preconceitos e levar novos pensamentos a várias camadas da sociedade, para que no futuro não seja mais preciso contar corpos, e sim, deixá-los viver.

A questão que se coloca com Severino Albuquerque é a seguinte: o tratamento recebido por autores como Plínio Marcos, Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues nas mãos da censura da época é o suficiente para ser encarado seriamente, porém, suas falhas ao retratarem a homossexualidade não devem passar despercebidas. Segundo ele, "the derailing of the myth that representing homosexuality on stage is a manner of

[69] Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/censurada-em-jundiai-peca-com-atriz-transexual-interpretando-jesus-liberada-em-porto-alegre-21845733 . Acessado em 23/03/2017.

proselytizing in its behalf". De fato, não podemos negar que apenas representar um homossexual como um personagem estereotipado, sem profundidade e complexidade, não é atuar em favor de uma evolução na discussão política. Para outros, estas peças fazem pouco menos do que patologizar a homossexualidade, e reforçam a ideia de marginalidade destes personagens. De qualquer maneira, não podemos deixar de concordar com Severino, quando o autor não descarta a importância destes textos em empurrar os limites da transgressão e tolerância. O autor relembra que Oswald e Nelson, em particular, faziam parte de uma classe média estabelecida no país (mesmo com a proximidade de Nelson com o governo militar), e o teatro que faziam era um instrumento que descortinava as fronteiras de sua própria identidade, ou das identidades daqueles que seu meio excluía.

1.4. Outros trabalhos como ator e produtor: frustração e fama, corpo e imagem

Figura 7- *Frame* de Edgard no filme *A Rainha Diaba*, de 1974.

Edgard já flertava com outras áreas ligadas ao Teatro desde a EAD, como vemos nos programas encontrados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo. Em

1961, ele traduziu *Rumo a Cardiff*, de Eugene O´Neill e é de sua autoria o texto *O Baleiro*, enquanto ainda estudava na Escola de Arte Dramática. Em 1963, Edgard estreou o primeiro texto infantil de sua autoria, *O Julgamento de Tião*[70], no Teatro de Arena, onde fez temporada, que depois seguiu para Recife. A peça também foi encenada por um grupo no Rio de Janeiro, Os Casulos[71]. Em 1970, Edgard adaptou *Noites Brancas* de Dostoievski para o Teatro Popular do Sesi, com Osmar Rodrigues Cruz assinando a direção[72]. Nos anos seguintes, além de estar no comando da produtora da atriz Dina Sfat[73], dedicou-se à produção de *Seu Tipo Inesquecível*[74](texto de Eloy Araújo com direção de Fauzi Arap, em 1970), *Doroteia vai à Guerra*[75] (dirigida por Paulo José em 1972) , dentre outras.

A questão da imagem e do corpo dos atores brasileiros foi, desde as telenovelas, muito influenciada pelos padrões do cinema desde os anos 20 em Hollywood, em que mulheres são- até hoje- pressionadas a estar dentro de um padrão quase inalcançável de beleza e magreza (uma beleza branca e europeia, em sua maioria: loira e de olhos claros), e os homens, da mesma maneira, precisam parecer atléticos e exibir seus músculos, também seguindo os padrões de beleza europeia. Isabella Goulart, que em sua pesquisa analisou um concurso realizado pela Fox no Brasil em 1927 para levar um casal brasileiro a seguir o estrelismo em Hollywood, aponta o seguinte:

> "As estrelas surgiram em consequência do próprio nascimento dos filmes. Quando os frequentadores de cinema perceberam que gostavam especialmente de certo ator e os donos do negócio 'descobriram a descoberta do público', o sistema institucionalizou um conjunto de circunstâncias que tiveram início no período silencioso"[76].

A partir daí, foi moldado o pensamento de que o ator era não apenas o transmissor direto da história a ser contada, assim como no teatro, mas um produto, que

---

[70] Disponível em Anexos.
[71] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pagfis=26469. Acessado em 10/11/2017.
[72] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=221961_05&pagfis=3883. Acessado em 10/11/2017.
[73] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_03&pagfis=21381. Acessado em 11/11/2017.
[74] Fonte: <http://memoria.bn.br/DocReader/800074/121888> Acessado em 10/11/2017.

[75] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_08&pagfis=35471. Acessado em 10/11/2017.
[76] GOULART, Isabella R. O. A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP: 2013.

levava o público ao cinema e que vendia outros produtos fora das telas. Fabricar estrelas seria um processo que os estúdios levariam por anos, e que existe até hoje, e baseando-se na ideia de propagar o que seria o fator *x* do estrelismo, o que é quase incompreensível, mas que é ligado ao desejo de consumo do público e na identificação dele com o ator ou atriz. Com o fim do cinema mudo, além da aparência física, também era importante a voz do ator, e tudo o que girava em torno de uma aura misteriosa que construía uma persona e envolvia beleza, atributos de personalidade subjetivos como charme e carisma, e outros nem tão subjetivos como poder e dinheiro.

Segundo a pesquisadora Isabella Goulart, no Brasil, quando o cinema começou a despontar, influenciado por movimentos que procuravam uma imagem "embranquecida" do brasileiro, os concursos de beleza femininos e a indústria cinematográfica vendiam um estereótipo europeu que, para eles, associavam-se à ideia de higiene, juventude, esbelteza e simpatia. E, para as figuras masculinas, corpos fortes e altos, e a pele clara. Tal ideal seria quase impossível de ser alcançado no Brasil, devido à nossa intensa miscigenação étnica, porém o padrão era seguido à risca.

Os atores escolhidos como vencedores do concurso, Lia Torá e Olimpyo Guilherme, foram para Hollywood como prometido, porém nenhum obteve papéis de destaque em produções cinematográficas. A despeito do que acreditavam os organizadores, a aparência não seria o único ingrediente na construção de uma estrela, e somente anos depois, com Carmem Miranda, é que este ideal de fama internacional, baseada no modelo de sucesso de Hollywood, seria alcançado.

Como podemos perceber em sua entrevista concedida para a revista Palco e Plateia, Edgard passava em 1972 por uma reflexão a respeito de sua carreira de ator. Sobre *Navalha na Carne*, ele afirma: "Eu consegui compor um tipo muito bom. Mas só". Sobre o trabalho de dramaturgia, "Sempre fui um autor medíocre. Então parei." E concluindo, "em dez anos de profissionalismo, eu cansei". Talvez este cansaço tenha a ver com seu afastamento ao longo dos anos da carreira de ator. Como atriz, entendo que estes questionamentos sejam corriqueiros na nossa profissão. Parece-me que também existe uma frustração em suas palavras, como quando afirma "se esse teatro adiantasse alguma coisa, depois de 10 anos de profissionalismo, tendo feito as coisas que fiz, estaria ocupando uma posição muito melhor". Mesmo que em 1970 o papel de primeiro ator já estivesse mudando, ele ainda fazia parte de uma geração que cresceu e foi

formada por atores do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), por exemplo, que existiam praticamente em torno de uma figura central, a "estrela" do grupo, como era o caso do próprio TBC com Cacilda Becker ou da companhia de Tônia Carrero, a Companhia Tônia- Celi- Autran.

Em 1972 a teledramaturgia crescia cada vez mais. Por outro lado, o teatro representava um tipo de arte de uma classe privilegiada, feito pela elite e consumido por ela. A classe média que tinha acesso à televisão era forte consumidora das novelas, e era este seu público- alvo. Desta maneira, atores do teatro migraram para a televisão e logo começaram a surgir os "galãs" das novelas. Para estes atores a televisão garantia uma estabilidade financeira que o teatro não proporcionava.

Em sua dissertação de Mestrado, Cimara Apostólico[77], analisando as telenovelas brasileiras, demonstra o quanto a televisão se apoia na exploração da imagem e do corpo do ator enquanto produto mercadológico, e cita atores que ditavam os padrões de beleza da época, como Tarcísio Meira, Francisco Cuoco e Paulo José:

> "(...) um dos aspectos presentes nas várias imagens era o foco no rosto e a transmissão de pureza e romantismo. As relações centravam-se mais em aspectos emocionais, crenças sociais, em estabilidades e nesse âmbito, comunicavam a respeito de sentimentalismos e estruturas sólidas."

Beto Rockfeller, transmitida pela TV Tupi em 1968, foi considerada um marco na história das telenovelas, e trouxe à narrativa diária uma identidade realista e brasileira. A partir dos anos 70 surgiram tramas que falavam sobre relacionamentos, família, amor e sexualidade, porém, com a Censura em plena atividade, muitas das cenas eram vetadas e tinham de ser reescritas.

No teatro, como já vimos anteriormente, a evolução do personagem homossexual ocorre desde o Teatro de Revista, e mesmo que ainda apresentasse estereótipos e signos de comédia, notava-se uma abrangência cada vez maior da complexidade de personagens gays ou lésbicas. Veludo é um exemplo disso, e o teatro de Antônio Bivar e José Vicente também se investe destas narrativas. Na televisão, o começo dessa aparição liga a homossexualidade à transgressão e ao comportamento

[77] APOSTÓLICO, Cimara. Telenovela: o olhar capturado- construção da tríade telespectador, corpo e imagem. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

desviante, e não raro os personagens eram ligados ao crime. Enquanto os movimentos sociais buscavam o fim da violência, a tevê reforçava o gay como criminoso, o que os movimentos consideravam um desserviço.

Leandro Colling, em seu artigo "Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo", dispara as seguintes provocações: "não existem gays afeminados e afetados? Por que eles não podem estar nas telenovelas? Para serem mais aceitos nas telenovelas, os personagens gays necessitam anular as suas diferenças e se comportar dentro de um modelo heteronormativo?"[78]. Sob uma perspectiva contemporânea, em que existe cada vez mais essa temática sendo explorada em vários meios como a tevê, o cinema e os seriados, é fácil responder a esta pergunta. Avançamos, em certa medida, nos estudos das teorias *queer* e na garantia de direitos e políticas. Porém, quando voltamos um pouco nesta linha do tempo, percebemos que o enfoque a respeito da orientação sexual, se não era único, era extremamente normativo (ou heteronormativo) e limitado. O preconceito ainda não foi vencido em várias camadas da população, principalmente entre aquelas religiosas.

Erving Goffman, em sua obra "Estigma", descreve o título como "a situação do indivíduo que está inabilitado para a aceitação social plena". Assim, as relações sociais estariam divididas entre pessoas "normais", como chama o autor aqueles que não possuem estigmas, e os "diferenciados", que carregam por toda sua vida ou a partir de algum momento marcante sinais que o identificam e o marginalizam dentro de suas próprias relações. Desta maneira, estariam dentro desta categoria de diferenciados: prostitutas, homossexuais, mendigos e viciados em drogas, dentre inúmeros outros, como deficientes físicos, mentais, desempregados, etc. Sabemos que, se atualmente é raro que um ator venha a público manifestar sua orientação sexual, nos idos dos anos 60 e 70, era quase que uma regra que isto fosse mantido apenas no âmbito privado, pois tal informação seria capaz de destruir a carreira de um ator ou atriz. Mesmo com toda a liberação sexual ocorrida a partir dos anos 60 no mundo inteiro, influenciada pelos movimentos hippie e feminista, o conservadorismo ainda reinava na maior parte das relações sociais e profissionais.

Fora do teatro e da ficção televisiva, homossexuais carregam uma existência cercada por preconceitos e estigmas. Para Erving Goffman, a pessoa estigmatizada

[78] Pág. 6.

passa por um processo de afirmação de sua identidade através de suas relações pessoais, com desconhecidos ou pessoas próximas, até atingir o reconhecimento e superar os símbolos que a estigmatiza. Este processo é chamado pelo autor de fixação de "marcas positivas", que somadas completam sua identidade social. Sobre anonimato e identidade social, o autor argumenta:

> "Embora as ruas das grandes cidades forneçam situações anônimas para os que se comportam de maneira correta, essa anonimidade é biográfica; é difícil encontrar algo semelhante ao anonimato completo que se aplique à identidade social."

Com isto, podemos concluir que os estigmas gerais dos homossexuais, como por exemplo a promiscuidade, podem apenas individual e subjetivamente serem desconstruídos a ponto de não se tornar parte definidora da identidade de alguém. Veremos no próximo capítulo como a AIDS foi um fator depreciativo importante no processo de estigmatização dos homossexuais. Assumir-se homossexual, para um ator, era pior do que interpretar personagens homossexuais, porém ao fazê-lo, o risco de ficar "marcado" por estes personagens e não conseguir fazer outros era grande.

No programa "Persona em Foco" da TV Cultura, Jairo Arco e Flexa, diretor de "Navalha", pede a Sérgio que conte ao público como foi interpretar o personagem Veludo. Sérgio diz que a escolha recebeu inúmeras críticas, uma vez que interpretar um personagem homossexual poderia estigmatizar o ator para o resto de sua carreira:

> "A peça do Plínio surgiu como uma revelação e desvendando um universo muito cruel, o universo dos marginalizados da sociedade. A peça foi um sucesso extraordinário, e todo mundo falava, ´Você acabou de ganhar o prêmio Saci, você vai fazer um ´viado´? Isso vai acabar com a tua carreira, nunca mais vão te dar nenhum papel!`. Eu falei: ´Eu não vou fazer só um viado. Eu vou fazer um homossexual pela primeira vez, respeitado nas suas características de cidadão.` Porque o Plínio tinha um respeito profundo, ele tirou esse aspecto da caricatura do homossexual, e criou um personagem que ficava quinze minutos em cena, mas eu entrava e era aplaudido, e saía de cena aplaudido. Foi um dos trabalhos inesquecíveis da minha vida, e o Jairo fez um trabalho brilhante de direção, que tinha além de mim, o Paulo Villaça e Ruthnéia de Moraes em criações inesquecíveis. E foi realmente, eu considero um dos trabalhos mais importantes destes sessenta anos de carreira."

Porém, para Mamberti o estigma não permaneceu ao longo de sua carreira de ator, ao contrário de Edgard, que trabalhou majoritariamente com personagens homossexuais, tanto no teatro quanto no cinema. Infelizmente, não é possível concluirmos se esta questão chegou ou não a ser um ponto de inflexão em sua carreira, pois esta é uma pesquisa póstuma. Seria leviano chegar a qualquer conclusão a respeito deste tema e se ele estaria relacionado às suas escolhas profissionais.

É curiosa a crítica de Sábato Magaldi sobre Edgard, na peça *Hair*, que ele estreou em 1971:

> "E Edgar, que vem se especializando em certo tipo de papéis, não tem dificuldade em fazer, com graça, a senhora que vai dialogar com os hippies"[79].

Fica evidente que Sábato referiu-se ao fato de que Edgard estava interpretando, em sua maioria, personagens homossexuais e que ficasse estigmatizado por isso, o que é comum ainda hoje na televisão, por exemplo, em que atores e atrizes quase sempre repetem os papéis de vilão e mocinho nas novelas.

Edgard, que já havia interpretado personagens homossexuais, tanto no teatro como no cinema, não cita estas inquietudes em nenhuma fonte encontrada. Porém, ao confrontarmos outras fontes de pesquisa, como no artigo "A abordagem homossexual nas telenovelas brasileiras"[80], os autores citam uma entrevista de Aguinaldo Silva, em que ele relembra "Bandidos de Falange". Exibida em 1980, a minissérie conseguiu burlar a censura, pois, conforme justifica o autor, "um galã fazendo um homossexual só podia ser brincadeira". O ator a quem Aguinaldo Silva se referia era Claudio Marzo, galã da época. Talvez Edgard estivesse ciente de que sua predileção por estes personagens pudesse lhe trazer menos visibilidade em sua carreira, ou da mesma maneira, isso não lhe afetasse de modo algum. O que sabemos, de fato, era que assumir a homossexualidade, tanto na vida pessoal quanto na profissional, era demasiado arriscado para qualquer ator que pretendesse construir uma carreira estável.

---

[79] MAGALDI, Sábato. STEEN, Edla Van (org.) Amor ao Teatro. P. 172. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

[80] ANDRADE, Josefa Melo e Sousa Bentivi. SANTOS, Rayan. *A abordagem homossexual nas telenovelas brasileiras.* Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

CAPÍTULO 2

Edgard Gurgel Aranha e a AIDS nos anos 80

Enquanto objeto deste estudo, relacionando em particular a trajetória de Edgard Gurgel Aranha, pretendo analisar a AIDS no contexto de três autores que fizeram parte da pesquisa e problematizaram o impacto da doença para o mundo, e aqui, especificamente, para atores, artistas e músicos: Susan Sontag, Gayatri Spivak e Severino J. Albuquerque.

No final dos anos 70, ocorreu uma onda de liberação sexual pelo mundo como nunca vista antes. O Brasil, por outro lado, andou na contramão de movimentos gays e feministas por causa da Ditadura, mas mesmo assim tornou-se um pouco mais comum acompanhar telenovelas e peças de teatro em que personagens gays e lésbicas faziam parte da trama.

Data de três de setembro de 1981 a primeira notícia referente à AIDS (ainda não conhecida por esta sigla) no Brasil: "Câncer em homossexuais é pesquisado nos EUA"[81]. Em terras brasileiras, influenciados em grande parte pelas notícias norte-americanas, como salienta Jane Galvão em "AIDS no Brasil"[82], os primeiros casos notificados e replicados pela mídia vinham de artistas e intelectuais, deste modo: homens homossexuais, brancos e pertencentes à classe média. A imprensa e os jornais da época tiveram grande influência no Brasil na formação da opinião pública a respeito da doença, inicialmente tão estigmatizada. Como aponta a autora:

> "Naquele momento, a AIDS, então denominada na mídia por nomes como 'doença dos homossexuais' e 'câncer gay', era a perfeita notícia para a abertura política do país: remetia à década de 70 no que havia de mais 'escandaloso'- sexo e drogas, sem fazer menção ao contexto político. Nesta leitura da AIDS feita por boa parte da mídia brasileira, um dos principais legados da década de 70 tinha sido um vírus, transmitido por um determinado comportamento, sobretudo sexual. Eram comuns matérias que mencionavam o 'desbunde' dos anos 70, a liberalização dos costumes, e como a AIDS foi como um 'banho de água fria' nas teorias libertárias dos anos 70. O interessante é que tal

[81] Fonte: JORNAL DO BRASIL. Câncer em homossexuais é pesquisado nos EUA. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=c%C3%A2ncer%20em%20homossexuais>. Acesso em 20/06/2018.
[82] GALVÃO, Jane. AIDS no Brasil: a agenda de construção de uma epidemia. São Paulo: Ed. 34, 2000.

> análise estava relacionada com os Estados Unidos, já que o Brasil estava saindo de um período de regime militar e não havia passado, tão fortemente, pelas situações descritas."[83]

Em *Somebody to Love*[84], a biografia de Freddie Mercury, vocalista da banda inglesa Queen[85], o autor constrói sua narrativa a partir do astro do rock, ao mesmo tempo em que refaz também a trajetória da AIDS. De um macaco que mordeu um caçador da tribo Bantu no Congo Belga, África, em 1908, o vírus, resultado de uma série de mutações ao longo de centenas de anos, percorreu a partir dali um longo caminho sendo transmitido entre seres humanos até a explosão da epidemia que conhecemos depois de 1980. A produção de seringas descartáveis só começou a existir na década de 1920, mas ainda era rara devido ao fato de ser manualmente produzida, e a esterilização era praticamente impossível. Usadas em campanhas de vacinação contra a *sleeping sickness* (como é conhecida a *trypanosomiasis africana*), as seringas eram usadas em milhares de pessoas, e eram lavadas rapidamente com álcool e água, apenas. A tese de que tenha sido este o fator determinante para a transmissão do vírus é de Jacques Pepin, professor de microbiologia, como citado no livro *Somebody to Love*. Ele chegou ao número de aproximadamente 3,9 milhões de injeções aplicadas de forma intravenosa, sendo que a mínima quantidade de sangue infectado restante nas seringas seria capaz de contaminar a próxima pessoa que recebesse a injeção. O Congo Belga, além disso, possuía um programa de transfusão de sangue, juntamente com Senegal, usado para combater a anemia e a malária.

Desta maneira, com a independência do Congo em 1960, e o aumento da prostituição na região do Congo, ocasionado pela construção de estradas e trens, o vírus ainda não conhecido como HIV teve as condições necessárias para sair da África e ser levado para o Haiti, depois Europa, Estados Unidos e resto do mundo. Não era a contaminação pelo sangue a forma mais efetiva de infecção, mas sim o sexo. Por causa da independência do Congo, a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) mandou professores e tecnocratas para o país

[83] P. 52.
[84] LANGTHORN, Mark. RICHARDS, Matt. Somebody to Love: The Life, Death and Legacy of Freddie Mercury. Simon & Schuster: EUA, 2016.
[85] A banda inglesa Queen começou a fazer sucesso em meados dos anos 70, muito em parte por conta de seu vocalista Freddie Mercury, que era extremamente carismático e liderou o grupo até o seu falecimento, em 1991.

conseguir preencher a falta deixada pelo governo belga, com a retirada dos seus líderes e representantes. Desta maneira o vírus seguiu para fora da África, e até meados dos anos 70 ocorreram muitas mortes entre a população haitiana. As condições precárias de higiene do país caribenho contribuíram para a transmissão rápida do vírus. Muitos haitianos que viviam em situação de pobreza eram incentivados a vender seu sangue por $3 a transfusão, uma vez que os Estados Unidos não tinham condições para suprir o estoque de plasma em seu país e passaram a importar sangue do Haiti. Se o doador fosse vacinado contra o tétano, a doação então era mais valorizada, podendo atingir $5. Um procedimento que poderia ser inofensivo inicialmente, mas que era extremamente perigoso, uma vez que, tendo separado o plasma do sangue, ele era "devolvido" a quem fez a transfusão, o que fazia com que o doador pudesse ganhar mais dinheiro com múltiplas doações, mas que, por outro lado, aumentava os riscos de infecções pelo HIV, já que o sangue devolvido era antes misturado com outros em uma mesma máquina. Esta prática foi interrompida por volta de 1972, por ordem do presidente norte-americano Richard Nixon, mas naquele ponto o vírus já havia percorrido um caminho sem volta.

O vírus HIV, segundo os autores, aproveitou "certos padrões de chances e oportunidades em algumas subcategorias da população americana"[86], como hemofílicos, viciados em drogas que compartilhavam seringas, e, eventualmente, os gays, até chegar ao cantor mundialmente conhecido como Freddie Mercury:

> "At some point in the 1970s, someone would give the virus to a Canadian airline steward called Gaëtan Dugas. Then someone would pass it on to the Hollywood actor Rock Hudson.
>
> And just over a decade after it arrived from Haiti, someone else would give it to Freddie Mercury." (P. 459)

Farrokh Bulsara, que posteriormente tornou-se Freddie Mercury, nasceu em uma colônia inglesa na Índia, Zanzibar, em 1946. Sempre inclinado à arte, Freddie tentou se aproximar de algumas bandas em Londres, até ter acesso aos integrantes da banda *Smile* que, tempos depois sob sua liderança, mudou o nome para *Queen*. A própria escolha do nome já revelava traços da personalidade ousada de Freddie, pois *queen* remetia não apenas à rainha da Inglaterra, mas também era uma referência à personalidade

[86] Tradução livre.

afeminada de homossexuais, naquela época. Por outro lado, se Freddie possuía uma personalidade excêntrica e aproveitava a fama e o sucesso para frequentar todas as boates gays dos circuitos londrinos ou nova-iorquinos, durante o auge de sua carreira no Queen ele era bem reservado quanto à sua possível bi ou homossexualidade, e nunca fez qualquer referência ao assunto em suas entrevistas. Ele manteve a mesma discrição quando descobriu ser portador do vírus HIV. Com o resultado do exame, Freddie tornou-se cada vez mais recluso, o que preservava sua privacidade, mas também despertava comentários e rumores a respeito de sua saúde.

Foi em 1977 que foram reportados e registrados os primeiros casos de AIDS nos Estados Unidos, Haiti e África Central. De acordo com sua biografia, Freddie deve ter começado a sentir os primeiros sinais da AIDS em 1984, vindo a falecer em 1991, o que foi considerado um longo tempo de sobrevida para a época. Tendo acesso aos tratamentos mais avançados, estes sete anos convivendo com o vírus estavam muito além do que a maioria dos pacientes conseguia chegar. No ano de 1981 foram registrados 81 casos de sarcoma de kaposi, um tipo raro de câncer que era comum entre em idosos, e que os pacientes manifestavam logo no início da doença. Um detalhe que intrigava os médicos era que todos os pacientes eram homens e homossexuais. Foi este o fator determinante para que a AIDS fosse considerada, erroneamente, como o "câncer gay". Mesmo que anos mais tarde tivesse ficado comprovado que a doença não escolhia gênero, idade ou orientação sexual, até hoje, passados mais de 41 anos de sua inicial pandemia, a população homossexual masculina ainda sofre preconceitos.

Em 1984, ano em que foi determinada a sigla para identifica-la[87], foi também criado o primeiro programa de controle da AIDS no Brasil[88]. Sabia-se pouco sobre como ocorria a contaminação, o que gerou mais pânico e preconceito entre a população e os pacientes. O ator Rock Hudson, falecido em 1985, foi proibido de entrar em um hospital enquanto fazia uma viagem pela França, pois os médicos recusaram-se a atendê-lo, a menos que ele viesse a público e assumisse que era portador do vírus. Foi com a notícia da morte do ator que Freddie Mercury viu-se influenciado a realizar seus primeiros exames, e foi com a mesma notícia que o cantor pôde testemunhar o estigma que carregavam os pacientes, principalmente em estado terminal.

[87] AIDS, em inglês, significa "síndrome da imunodeficiência adquirida".
[88] Fonte:< http://www.aids.gov.br/pt-br/noticias/historia-da-aids-1984> Acesso em 10/04/2017.

Dirceu Bartolomeu Greco deu seu depoimento sobre sua experiência pessoal como coordenador Serviço de Doenças Infecciosas e Parasitárias (SDIP) do Hospital das Clínicas da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1987[89]:

> "Vale detalhar o surrealismo do processo: as PVHA eram isoladas, independentemente da causa da internação: visitas proibidas, pratos descartáveis, máscara, gorro, capote e botas para todos os profissionais. Na alta, como por um milagre, tudo isto desaparecia: o paciente utilizava o elevador comum e voltava a fazer parte do mundo das pessoas comuns. Esta a conduta exigida para permitir o internamento."

Os homossexuais, primeiros a morrerem, e por isto, serem considerados como o principal grupo de risco, sofriam o estigma duplamente: primeiro, pela orientação sexual, e naquele momento, pela doença. A infectologista Gloria Brunetti também relatou sua experiência[90]:

> "Vi duas ou três pessoas se suicidando, correndo e se jogando da janela do hospital. Passando na frente dos médicos, porque era uma vida totalmente sem esperança.
>
> "(...) Bem no início a gente não sabia o que causava. Não tinha informação nenhuma. Minha mãe tinha medo que o HIV fosse transmitido por mosquito! Jornais publicavam: 'A peste gay ataca'. No melhor dos casos o prognóstico de sobrevivência era de 12-15 meses, não havia tratamento nenhum. A gente só conseguia fazer medidas paliativas, tratando infecções. Eu cheguei a perder 100 pacientes num ano. Havia um médico no hospital apenas responsável por fazer atestados de óbito."

Um dos relatos contidos na matéria detalha a importância da ajuda oferecida a estes homens por mulheres lésbicas, que se voluntariavam para oferecer o "trabalho sujo", como limpar vômitos e aplicar morfina nos últimos instantes. Em uma época em que até os hospitais se recusavam a fazê-lo, essas mulheres se dispuseram a ajudar os pacientes terminais:

> "Elas ofereciam ajuda, conforto e cuidado médico para homens que definhavam em hospitais, homens que já haviam perdido seus amantes e amigos para a doença e passavam seus últimos meses em agonia. Eles haviam sido abandonados pelas próprias famílias, e não fossem

[89] GRECO, Dirceu Bartolomeu. Trinta anos de enfrentamento à epidemia da Aids no Brasil, 1985-2015. Revista Ciência & Saúde Coletiva. P. 1553- 1564, 2016.
[90] Fonte: http://www.ladobi.com.br/2015/03/aids-1980/ Acesso em 11/06/2018.

> as lésbicas- a maioria, se não todas, voluntárias- eles teriam sofrido sozinhos. E quando não havia mais nada que a Medicina podia fazer, e seus pulmões começavam a se encher de líquido, muitas vezes eram essas mesmas mulheres que ficavam encarregadas de administrar morfina suficiente para que eles partissem, fornecida a elas por médicos que deixavam o quarto e retornavam 15 minutos depois para assinar o atestado de óbito (uma prática comum na época)."

Jane Galvão relata os anos 80 como a fase de "pânico moral" da AIDS, em que a notificação dos primeiros casos entre homens norte-americanos começou a acontecer, e estabeleceu o vínculo entre a doença e o homossexual masculino, o qual foi importado pelo Brasil e até hoje não foi abandonado. Segundo a autora, as narrativas sobre a AIDS misturam homofobia, racismo e misoginia, quando colocam haitianos como grupos de risco e mulheres como vítimas. Os "culpados" pela transmissão do vírus, neste caso, seriam os gays, as prostitutas e o usuários de drogas, que seriam relapsos e promíscuos, "infectando" os heterossexuais, hemofílicos (pela transfusão de sangue) e as crianças. Com exemplos de manchetes de jornais como "O terrível flagelo do herpes e da Sida", ou "A epidemia do medo", a autora demonstra como a AIDS, mesmo inconscientemente, gerou nas populações uma onda ainda maior de homofobia não apenas no Brasil, mas no mundo todo, como provam os primeiros termos a serem utilizados para designar a doença, como o GRID (*Gay Related Immune Deficiency).*

Susan Sontag, em "Doença como metáfora- AIDS e suas metáforas", afirma que, assim como a tuberculose e o câncer já foram associados a aspectos exteriores (psicológicos, e não fisiológicos) à doença, como angústia e tristeza para a tuberculose, ou repressão e incomunicabilidade para o câncer, também a AIDS carregou por muito tempo (e ainda carrega) suas próprias metáforas. Isso se deve ao fato de que doenças recém-descobertas permanecem uma incógnita para a medicina e para a ciência, o que nos leva a adotar possíveis "explicações" para a enfermidade. Nota-se que a psicossomática[91] atualmente tem sido cada vez mais objeto de estudo científico, mas não seria este o objeto de sua análise. Para a autora, muitas vezes essas associações não passavam de julgamentos morais, principalmente no caso da AIDS. Mas é necessário, aqui, entender de onde vieram tais julgamentos e como a AIDS foi, antes de tudo, uma doença devastadora e letal, e na mesma medida, causadora do aumento do preconceito e

[91] O termo "psicossomático" é utilizado como a ideia de que a doença seria causada, inicialmente, por questões psicológicas. Tais doenças não são as mentais, mas aquelas que se refletem fisicamente, como os exemplos de Susan Sontag, a tuberculose e o câncer.

da segregação social que os homossexuais enfrentaram no final dos anos 70 e início dos 80.

Se atualmente é raro que atores e atrizes defendam sua homossexualidade publicamente, naquela época isto seria algo como decretar o fim de sua carreira. A doença ainda era relacionada aos homossexuais, e o consequentemente, este seria o raciocínio. No documentário *Gay Hollywood: The Last Taboo*, a ideia de que revelar a homossexualidade seria um erro para os atores retrata o quanto a indústria cinematográfica enriqueceu ao vender não apenas histórias, mas sonhos de consumo a partir da figura dos galãs e mocinhas. No documentário, fica claro que a identificação com o público era extremamente relevante, e que a vida pessoal do ator deveria ser condizente com o papel interpretado em cena. Em outras palavras: em torno dos anos 50 e 60, as espectadoras (grupo formado majoritariamente por donas-de-casa e mulheres brancas da classe média americana) gostariam de sentir que aquele personagem poderia se apaixonar por elas. E assim, a ideia de um galã charmoso, envolvente, e másculo (que eram as características idealizadas para um marido), era vendida através de filmes como *Volta, meu amor*, *All that heaven allows* e *Quando Setembro vier*, todos estrelados por Rock Hudson.

O cinema, a música, e o teatro, no Brasil ou no resto do mundo, tornaram pessoas famosas e que enriqueceram em pouquíssimo tempo. O dinheiro trouxe o fácil acesso às drogas, e também ao sexo. Freddie Mercury viveu intensamente sua fama, e era conhecido por ser frequentador assíduo da vida noturna gay em cidades como Londres ou Nova York. Suas festas eram regadas a bebida e cocaína, e ele teve inúmeros parceiros sexuais. Ao mesmo tempo em que a fama trazia facilidades financeiras, estes artistas também acabavam presos à imagem que criaram, e tanto Rock Hudson quanto Freddie, tentavam manter suas vidas em segredo. Freddie não gostava de dar entrevistas e somente um dia antes de sua morte, escreveu uma carta revelando que era portador do vírus HIV e que tinha AIDS. Rock Hudson foi inclusive uma das referências para Freddie do que poderia acontecer caso assumisse sua condição. Hudson tentou esconder seu estado de saúde e planejou um cenário em que a AIDS fosse mantida em segredo, caso ele morresse. O plano teria dado certo, como parece ter dado para muitos outros atores que morreram nas mesmas condições, mas seu colapso em terras francesas pôs tudo a perder. Rock Hudson recorreu até mesmo ao Presidente Ronald Reagan, nos Estados Unidos, para tentar solucionar a questão, mas não obteve

sucesso: a proximidade entre os dois não foi suficiente para que o presidente se mostrasse solidário e resolvesse o caso. Até as companhias aéreas se recusaram a aceitar o ator em qualquer vôo, por medo de contaminação, já que se acreditava que até o menor contato físico poderia transmitir a doença. O ator foi obrigado a fretar um jato particular para poder voltar para casa. E em julho de 1985, o mundo soube que Rock Hudson tinha AIDS. Três meses depois, o ator faleceu em terras americanas. Nesta época, Freddie Mercury já sentia os primeiros sintomas da doença. Neste mesmo ano, chegou ao mercado um teste sorológico que identificava o vírus e que poderia ser utilizado em bancos de sangue, o que preveniu drasticamente o risco de transmissão por transfusões.

A revolução sexual ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970 foi freada à força com as descobertas relacionadas à contaminação sexual. Apesar de as pesquisas terem realizado inúmeros avanços, com o uso do AZT, por exemplo (que depois se mostrou ineficaz), e as campanhas de prevenção estimulassem cada vez mais o uso de camisinhas e seringas descartáveis, até o final de 1990, ano em que Edgard faleceu, estimava-se que o número de infectados chegasse a um milhão, e não apenas 307 mil, como reportados pela OMS (Organização Mundial de Saúde).

Um ano antes da morte de Edgard, em 1989, faleceu um ator que vinha construindo sua carreira como um dos principais destaques da Rede Globo, Lauro Corona. Nos jornais, saíam notas sobre seu afastamento durante gravações de novelas por estafa, que, posteriormente, tornou-se definitivo. Em uma mesma página do Jornal do Brasil[92], saíram duas notas: uma relatando o descontentamento da família de outra figura importante no cenário artístico da época: o cantor Cazuza, e a reportagem e capa da revista Veja, com o título: “Cazuza- uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”, e logo em seguida outra nota contando a crítica que Cazuza teria feito ao ator Lauro Corona por ter “escondido” ser portador do vírus. Alguns dias depois, o jornal publicou uma carta assinada por dezenas de artistas mostrando-se solidários a Cazuza e contrários

[92]Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Lauro%20Corona&pasta=ano%201989\edicao%2000297. Acesso em 20/06/2018.

ao posicionamento da revista, que, segundo eles, era sensacionalista e vulgar por divulgar tal conteúdo[93].

Sobre a questão de "esconder" sua condição, Jane Galvão relembra o caso do ator Rock Hudson e conclui:

> "A morte de Hudson soma mais uma peça no cenário da epidemia, inaugurando a 'confissão', não somente da soropositividade mas também da vida privada. Ao declarar que era portador do HIV, o ator 'confessou' para o grande público o que os seus fãs não suspeitavam: a sua vida sexual que envolvia parceiros masculinos." (p. 66)

A autora estende o comentário de Michel Foucault (no qual o autor defende a ideia de que não basta apenas dizer que fez, mas como fez e tudo o que cerca o ato sexual) a respeito das novas sexualidades para a questão da soropositividade, atribuindo uma condição de glamour, em que a pessoa com AIDS consegue mobilizar a imprensa e a opinião pública, além de "mudar o rumo das discussões epidemiológicas sobre a AIDS" (p.66).

Em matéria de 21 de julho de 1989, percebemos como a imprensa tratava os pacientes da doença: "Corona era do grupo de risco dos homossexuais e os primeiros boatos de que estava com AIDS surgiram no final do ano passado, quando se preparava para iniciar as gravações de Vida Nova"[94]. Antônio Fausto Neto explicita em "Mortes em Derrapagem" o quanto a mídia e publicações específicas da época (revistas semanais, principalmente, que abordavam novelas e a vida dos atores que participavam delas) faziam um espetáculo com começo, meio e fim da vida dos famosos como Lauro Corona. Porém, em títulos como "Lauro Corona: 'Não brinquem com a minha saúde", ou "O pesadelo de Lauro Corona", em nenhum deles encontramos a palavra "AIDS" enunciada. Segundo o pensamento de Fausto Neto:

> "A economia enunciativa faz funcionar o discurso à base de um implícito, de um "proibido", que é bloqueado ou inibido por outras operações de significantes que tratam de manter sob a barra de outras

[93] Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Lauro%20Corona&pasta=ano%201989\edicao%2000297. Acesso em 20/06/2018.
[94] Fonte: JORNAL DO BRASIL. O galã da novela das 6. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=194713&Pesq=Lauro%20Corona. Acesso em 20/06/2018.

> nomeações, não deixando vir à tona, na forma da inscrição da linguagem, uma questão proibida: a AIDS." [95]

Como consequência, segundo o autor, dá-se a morte social da figura pública, que antecede a morte física. Nos jornais pesquisados pelo autor, apenas dois citam a "AIDS" logo no título da notícia. A família e o próprio ator tentaram ao máximo manter-se longe do escancaramento da mídia, que aproveitou a oportunidade para criar uma narrativa de mistério, opondo-se à história de Cazuza. O cantor obteve um tratamento diferente por parte da mídia, quando optou pela publicização do caso. Segundo Fausto Neto, depois da polêmica com a capa da revista Veja na qual o veículo e o cantor enfrentam uma "disputa de sentidos", Cazuza sela um "pacto de aliança" com jornais e revistas e segue com um cerimonial público até a sua morte, permitindo e dando aval a reportagens que flagravam seu cotidiano, mescladas com entrevistas, o que, em conjunto, não apenas colocavam Cazuza, segundo o autor, como nome próprio ou apelido, mas também, como signo da própria AIDS, e que constituía, a posteriori, a formação da cena jornalística de então.

Por fim, Fausto Neto aponta que figuras como Lauro Corona e Cazuza seguem um modelo da cultura de massa de mitologização do artista, e, no caso de Cazuza, principalmente após o incidente com a revista Veja, construiu-se a figura de um herói. É desta forma que, metaforicamente, nos jornais e revistas especializadas ou não, a AIDS entrou como o inimigo a ser combatido, como apontava Susan Sontag, e o artista, incansável, batalha após batalha, finalmente rende-se à paz eterna, selando seu destino de herói e morrendo como tal[96].

---

[95] NETO, Antônio Fausto. Mortes em derrapagem: os casos Corona e Cazuza no discurso da comunicação de massa. P. 44.

[96] Para exemplificar seu argumento, o autor lista trechos das seguintes matérias (P.147):

"1)"Cansado de lutar, o guerreiro depôs as armas e decidiu abrir os braços para receber aquelas luz, aquele calor, aquele maravilhoso horizonte de flores e cores que se descortinou frente a seus olhos. O corpo magérrimo sofrido, a falta de forças, tudo desapareceu e Cazuza atravessou a porta que o separava da paz" Contigo.

2) "A viagem pegou-o em pleno sono, às 7:30 de 7 de julho (...) A terrível visitante preparava sua chegada..." (Contigo).

3) "Agora, na sepultura n° 2.355, área n° 12, vizinho ao túmulo de Carmem Miranda, Cazuza finalmente descansa. (Contigo).

4) "Cazuza abriu os olhos e depois os fechou definitivamente (...) Uma parada cardíaca o matou, afinal, depois do agravamento complexo de sua doença" (Amiga).

5) "Após lutar cinco anos contra a Aids, depôs as armas. Mas, até isso acontecer travou uma luta árdua contra a doença, que começou a dar sinais de que o fim estava próximo" (Semanário).

2.1. AIDS, Brasil, subalternidade e arte

Gayatri Spivak, ao tratar o tema da subalternidade, em uma resposta aos críticos ocidentais Deleuze e Foucault, reflete sobre o luto de mulheres viúvas, e lança a seguinte pergunta: pode o subalterno, de fato, falar? O subalterno, aqui, não poderia ser qualquer ser marginalizado, mas aqueles que são impossibilitados de se tornarem "membros plenos no estrato social dominante"[97]. Phyllis Peres em seu artigo *Subaltern Spaces in Brazil*[98] rebate a ideia de que subalternos no Brasil sejam sujeitos com tal capacidade, pois para o autor, eles apenas possuem voz através da elite. Para Peres:

> "Of course, Brazil subalterns speak. Even whether they speak in their own voices or not is a purely positivist issue that ignores a far more important one: that subaltern discourse is not heard, let alone reconigzed on its own terms."

E continua, argumentando que nos lugares onde a hegemonia nega as histórias de subalternos, a História não as nega, mas as interpreta erroneamente, e que, além disso, a elite brasileira se apropria do discurso dos subalternos, que não podem ser produzidos ou apreendidos por eles próprios.

Neste sentido, com relação à produção dramatúrgica, os textos montados no Brasil nesta época foram, em sua maioria, traduções de textos estrangeiros, ou reconfigurações de textos já existentes, como *Blue Jeans*, de Zeno Wilde e Wanderley Bragança, *Angels in America* de Tony Kushner e *As Is*, de William Hoffman. O autor que mais uma vez se destaca nesta pesquisa, sendo inédito a respeito do tema no Brasil ao abordar a AIDS, foi Plínio Marcos com "A Mancha Roxa", publicado em 1988. Para Severino J. Albuquerque, a peça se baseia na discussão entre a necessidade de escancarar a AIDS *versus* a necessidade de escondê-la:

> "The need to show AIDS stresses that the disease is something we must confront, that it is a problem for all to anowdledge and tackle; the need to hide AIDS, on the other hand, insists on the respect for the

---

6) "Ele travou uma batalha pela vida que durou cinco anos. (...) Consumido por uma infecção generalizada, causada pela Aids, (...)" (Semanário).
7) "Cazuza sai de cena como artista, mas como ser humano continua fazendo parte do show (...) de todos nós. Definitivamente" (Amiga).

[97] SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Pág. 12
[98] Peres, P. *Subaltern Spaces in Brazil*. Dispositio. Vol. 19, No. 46, Subaltern studies in the Americas (1994), pp. 113-126. Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan.

> suffering of patients and accepts the claim that the nature of the condition may be upsetting to some."[99]

Para o autor, a questão é mais complexa, pois aborda o aspecto da marginalidade, ou do estigma, como vimos nos capítulos anteriores. O texto, que nasceu do trabalho voluntário do autor em prisões masculinas e femininas, foi uma vitória contra a depressão após essas visitas. Até mesmo a seleção do elenco sofreu as consequências do estigma: antes da definição das atrizes pelo *casting*, setenta e nove atrizes recusaram-se a interpretar as sete personagens encarceradas do texto, e Plínio Marcos viu seu texto ser ignorado também pela imprensa. A escolha por personagens femininos ia contra a ideia de que a doença- que não foi mencionada como AIDS em nenhuma passagem do texto- deveria ser associada à homossexualidade masculina, ressaltando a mensagem de que a AIDS não escolhia gênero ou orientação sexual. De acordo com Severino, o texto denuncia como as mulheres são tratadas no país quando envelhecem, ficam doentes ou são encarceradas.

Outros autores seguiram a trilha aberta por Plínio, como Vagner de Almeida, com os textos "Adeus Irmão Durma Sossegado" (cujas primeiras letras de cada palavra formam a sigla AIDS), de 1989, "Os Desgraçados", de 1991 e "Estou Vivo", de 1992, que formavam uma trilogia em torno da temática da doença. Além disso, outros grupos surgiram com peças didáticas para discutir métodos de prevenção, como o Oficina de Teatro Expressionista para Homens que Fazem Sexo com Homens, ou o Grupo Resistência Adquirida para Prevenção de AIDS com Arte na Rocinha (GRAPAAR), que fizeram um importante trabalho em favelas e prisões no Rio de Janeiro. Em Salvador o grupo Tribo do Teatro levava a produção "Quem descobriu o amor?" para escolas e orfanatos.

Luís Alberto de Abreu (1952-), importante dramaturgo autor de *Bella Ciao* de 1982, realizou um de seus mais importantes trabalhos com outro importante grupo, o Teatro da Vertigem, encenando seu texto "O Livro de Jó", que foi levado para um hospital abandonado. O sangue manipulado em cena não deixava dúvidas quanto ao tema da AIDS, apesar de, novamente, a palavra não ser sequer uma vez pronunciada na encenação. O crítico James W. Jones, citado por Severino, aponta que a palavra não

[99] P. 125.

explícita torna-se outra demonstração de homofobia pela cultura do país, e que "apenas reforça a equação 'Homossexualidade = AIDS= Morte' e empurra a doença para o limite da ficção" (p.148).

Severino J. Albuquerque conclui que a AIDS é uma "presença ausente" na obra "O Livro de Jó" e que a proximidade dos atores com a plateia a desafia a repensar o medo da contaminação:

> "For most humans, the sight of blood is a tantalizing and, at the same time, frightening experience, a simultaneous reminder of the essence of life and the certainty of death.
>
> (…) When our way of life is under severe threat, when the world around us experiences a grave crisis, as in times of war and plague, art tends to revert to archetypal images such as fire and blood. The tension of opposites associated with blood- the tension between living and dying- no longer maintain its former equilibrium. The new context created by Aids has forever changed the way people react to blood." (P.149):

Adiantamos um pouco os anos ao relatar o ano de 1995 com o texto de Luís Alberto de Abreu a fim de demonstrar a escassez de material dramatúrgico que abordasse este tema. Edgard Gurgel Aranha faleceu em 1990, ou seja, cinco anos antes da peça do Teatro da Vertigem, portanto, uma morte com menos informação, menos tratamentos, e ainda mais preconceito.

Severino J. Albuquerque afirma que tais trabalhos: "(...) are worthy of attention for having attempted to let the subaltern speak, thus raising deeply disturbing questions that otherwise might have been left unvoiced." (P. 170). De fato, mesmo que a AIDS tenha sido escondida de formas inimagináveis nestes trabalhos, sua "presença ausente" é um retrato fiel de como o Brasil daquela época preferia tratar a doença: negando-a, para por fim torná-la evidente.

CAPÍTULO 3

Doença, abjeção e anonimato

"Quando se faziam piadas sobre 'bichas' eu tinha que rir com as outras pessoas, e quando se falava sobre mulheres eu tinha que inventar minhas próprias conquistas. Eu me odiava em tais momentos, mas aparentemente não havia outra coisa que eu pudesse fazer. Toda a minha vida se converteu numa mentira."

(Peter Wildeblood)[100]

Erving Goffman aponta que a pessoa que esconde um segredo, como vimos no depoimento acima, sofre de alguns males por conta de sua condição: ansiedade, alienação do grupo do qual tenta participar, deslealdade e desprezo por si mesma. Utilizado como exemplo por Goffman, Peter Wildeblood foi um caso famoso da década de 50 na Inglaterra, quando o jornalista foi sentenciado à pena de reclusão por 18 meses. Seu crime: atos homossexuais. No livro, ele conta que era sempre impelido pela necessidade de controlar seus gestos e palavras ao redor de amigos e familiares, para que não fosse descoberto.

Existia um caminho percorrido entre a vida e a morte para um homossexual que vivia no final dos anos 80 ou começo dos 90 e que descobria ter AIDS, como Edgard: primeiro, a doença, depois a abjeção, e por fim, o anonimato.

Cronologicamente, são estes alguns dos eventos retratados pelos jornais acerca do processo judicial envolvendo Edgard:

29/04/90- Mais aidéticos podem ter seu tratamento pago por seguradoras[101]

01/05/90- Seguradora alega que contrato não cobre tratamento de AIDS[102]

---

[100] Wildeblood, PETER. *Against the law: The Classic Account of a Homosexual in 1950s Britain*. P. 32.
[101] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&PagFis=7068&Pesq=

02/05/90- Estado acusa preconceito de seguradora contra aidético[103]

03/05/90- Sul América recorre para não pagar ação[104]

09/05/90- Morre aidético que processava a Sul América[105]

08/06/90- Aidético ganha processo e Amil paga sua dívida[106]

Na primeira notícia, de 29 de abril, vemos que entidades ligadas a movimentos sociais (nesta ocasião, o GAPA- Grupo de Apoio e Prevenção a AIDS-, a Abia- Associação Brasileira Interdisciplinar de AIDS, e o Grupo Pela Vida) entregaram uma petição a um juiz do Rio de Janeiro, afim de que outros pacientes pudessem receber o mesmo benefício que fora concedido a Edgard. Herbert Daniel, o Betinho (1935-1997), importante sociólogo que antes de falecer enriqueceu a luta pelos direitos dos portadores do vírus, deu a seguinte declaração: "Essa liminar é uma mostra de que as pessoas não devem se deixar intimidar. É impossível que hoje em dia não se tome uma medida contra esses planos que se interessam muito mais pelo lucro do que pela saúde.".

Pela matéria, soubemos que a seguradora Sul América teve de pagar os Cr$ 800 mil à família de Edgard. Também vimos que Edgard havia contratado a Golden Cross em 1985, mas em 1989 trocou a empresa pela Sul América. O advogado citado na notícia afirmou que a cláusula que excluía a responsabilidade das seguradoras por doenças infectocontagiosas era ilegal, ao apresentar uma resolução que proibia a discriminação de qualquer doença no atendimento aos pacientes.

Na segunda notícia, de 1º de maio, percebemos que a guerra ainda não estava ganha para Edgard. O vice-presidente de Marketing da empresa de saúde alegou que a liminar contrariava o contrato firmado, mas que depositariam o valor, para depois recorrer da decisão do juiz. Segundo ele, o contrato de Edgard excluía o tratamento clínico ou cirúrgico de doenças infectocontagiosas de notificação compulsória, e que a

---

[102] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=7262

[103] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=7286

[104] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=7333

[105] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=7824

[106] Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_11/9740

AIDS se incluía neste rol. Segundo a matéria, para o vice-presidente, Edgard não estava sendo discriminado por causa da doença, alegando que o compromisso da empresa era o pagamento do que estava acordado no contrato, e que "no mundo todo não se dá cobertura ao tratamento da AIDS" (parafraseado do jornal). Na mesma página, aparece outra notícia referente ao caso, com a manchete: "Entidades participarão de ação": o GAPA, a Abia, o Grupo Pela Vida e a Associação dos Hemofílicos do Rio de Janeiro fizeram o pedido para participar da ação impetrada por Edgard, o qual foi aceito pelo juiz. Segundo o advogado de Edgard, "a importância desse caso é que ele poderá criar precedentes para todas as vítimas de doenças infectocontagiosas, pois os planos de saúde acham que têm o direito de discriminar os doentes.". Ainda, outra nota era acrescentada ao debate, com o título "Empresas do EUA exigem informação". Nela, o próprio vice-presidente do Marketing da Sul América aparecia mais uma vez, em um Congresso em Londres, que discutia a legislação das seguradoras de saúde ao redor do mundo. Nos Estados Unidos as empresas passaram a adotar um questionário que indagava os futuros segurados sobre práticas e preferências sexuais, modo de vida e uso de drogas. Segundo a matéria, o Brasil se inclinava às práticas europeias, que entendiam que tais questionários feriam o direito à intimidade dos pacientes e se direcionava a um sistema de saúde socializado, em que o estado arcasse com as despesas. Felizmente, essa iniciativa se consolidou e segue até hoje.

Posteriormente, como vemos na notícia de dois de maio, a Secretária Estadual de Saúde da época afirmava que a resistência da seguradora a cobrir o tratamento indicava o preconceito escondido pelos pacientes. Abaixo, uma nota com o título "Betinho quer decisão exemplar", na qual o sociólogo afirmava a importância de decisão favorável a Edgard, para que o Brasil fosse "exemplo para o mundo". Para ele, as seguradoras visavam apenas o lucro, e para os que sofriam com a AIDS, as condições eram ainda piores, pois eram pacientes muito mais desprotegidos. Betinho contou para o jornal que, assim como Edgard, foi vítima de preconceito ao procurar tratamento:

> "Tentei através do Ibase, onde trabalho, firmar um contrato coletivo com a Bradesco Seguros, mas quis tratar do fato claramente e informei de início que tinha o vírus. No início eles alegaram que não poderiam aceitar contrato conjunto, mas quando decidi assinar um individual, eles recusaram e não deram qualquer explicação.".

No dia 9 de maio foi noticiado o falecimento de Edgard, que ocorrera no dia anterior. A nota, que tem o duvidoso título "Morre aidético que processava a Sul América", explicita o fato de que Edgard não queria deixar dívidas para a família, que já ultrapassava os Cr$ 1 milhão. Sua carreira foi brevemente resumida na nota, além de afirmar que o processo seria novamente retomado assim que os herdeiros fossem habilitados (o que deve ter ocorrido com sua mãe, Julieta Aranha).

Esta última notícia explicita outro caso, desta vez em São Paulo, em que a seguradora Amil foi obrigada a pagar a um engenheiro (que não teve a identidade divulgada), na qual o caso de Edgard foi citado como referência, no Rio de Janeiro. No mesmo ano de 1990, foi publicada uma reportagem no Jornal do Brasil em que se fazia um prognóstico da doença no país, e o caso de Edgard também foi lembrado. A reportagem fazia a previsão de que o Brasil, até 1995, tivesse 90 mil doentes. Renato Russo (1960-1996), líder da banda Legião Urbana e que era amigo de Cazuza, voltou dos Estados Unidos disposto a falar sobre o assunto e viu-se, anos depois, militando em causa própria[107]. A reportagem ainda citava um dos maiores entraves ao tratamento da AIDS: a questão financeira, ao relembrar o abaixo-assinado que artistas como Marco Nanini e Ney LaTorraca fizeram a favor de Edgard e contra a seguradora: "Tem um lado bonito nessa história. Fizemos todos um aprendizado de solidariedade", disse Nanini.

Na página 7 do Jornal do Brasil do dia 8 de junho de 1990, Edgard é lembrado por causa de decisão inédita:

> "No Brasil, a primeira vitória dos aidéticos sobre os seguros-saúde aconteceu no Rio, no dia 26 de abril, quando o juiz Luiz Felipe Haddad, da 3ª Vara Cível concedeu liminar obrigando a Sul América a pagar Cz$ 800 mil referentes à dívida contraída pelo ator Edgard Gurgel Aranha com despesas hospitalares para se tratar de AIDS. O ator morreu uma semana depois, mas a decisão do juiz abriu um precedente que marcou o início de uma campanha das entidades não governamentais de combate à AIDS, com apoio de artistas e juristas, que pretende modificar as cláusulas dos contratos com as empresas de seguro-saúde e ajudar outros doentes a obter o benefício na Justiça.".[108]

[107] Renato Russo faleceu no dia 11 de outubro de 1996, em decorrência de complicações causadas pela AIDS.

[108] Fonte: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pagfis=9740. Acesso em 12/08/2018.

Etty Fraser (1931-), atriz e companheira de Edgard em *O Rei da Vela*, em entrevista para a TV Cultura no programa Persona em Foco, relembra o momento em que criou o FAT (Fundo de Apoio ao Teatro):

> "Começou com o advento da AIDS. O pessoal da nossa classe começou a adoecer. Ninguém tinha dinheiro. Não tinha remédios, o governo não ajudava. Aí eu falei 'por que a gente não inventa uma coisa que seja da nossa classe?'"

Isso aconteceu anos depois da morte de Edgard, quando ainda havia muita dificuldade em se conseguir tratamento. Etty Fraser vendia broches nas portas dos teatros, para que fosse criado um fundo monetário para ajudar os artistas financeiramente.

Na minha família, desde o primeiro enterro que acompanhei de parentes que faleceram devido à AIDS, ela era, assim como visto nas peças e textos analisados, a palavra não dita, uma presença ausente. As mortes eram sempre lamentadas e havia um certo peso e uma vergonha em se falar abertamente sobre o que, de fato, havia acontecido. Diferente de outras doenças, que não causavam tanto constrangimento, o HIV e a AIDS sempre estiveram em um lugar nunca explicitado. Eu tinha apenas 6 anos quando Edgard faleceu, e sua morte foi acompanhada de longe pelas minhas tias, mas possuo lembranças de outros familiares que faleceram devido às doenças ocasionadas pela AIDS, e, mesmo que minha idade não permitisse a compreensão do sentimento, a memória do peso daquelas mortes ainda é muito vívida.

Não apenas de solidariedade precisavam os portadores do vírus e aqueles que estavam já convivendo com a AIDS, como também o caso abriu precedentes para que, a partir de então, as pesquisas e o Sistema Único de Saúde despontassem nas pesquisas sobre a doença, e garantias como o tratamento gratuito pudessem ser aproveitadas por toda a população atualmente. O Brasil tornou-se modelo para muitos outros países e ainda é referência quando se trata de acesso à medicação, que hoje é completamente gratuito. Depois do falecimento de Edgard, na década de 90, Jane Galvão traça uma trajetória que vai do inicial "pânico moral" até chegar ao "pânico econômico", e os avanços tecnológicos frente à epidemia forçaram, muito lentamente diga-se de passagem, uma mudança na forma de interpretar a epidemia, que se traduziu posteriormente em uma nova forma da sociedade civil reagir à doença.

Nestes quase 30 anos depois da morte de Edgard, resumidamente, o Brasil passou por vários projetos de combate à epidemia e tratamento da doença, como o AIDS I em 1992, e o AIDS II em 1998. Em 1996, ocorre a criação do UNAIDS. De 1998 para cá, Jane Galvão lista alguns dos momentos em que o país enfrentou frente à doença:

> "(...) a morte e o cansaço das lideranças das ONGs/AIDS; instituições financeiras multilaterais, como o Banco Mundial, aumentarem os empréstimos específicos para a AIDS; a entrada em cena de ONGs e grupos comunitários que não têm na AIDS a sua principal forma de ação, significando a perda da exclusividade para se trabalhar com a AIDS; os avanços nos tratamentos terapêuticos para as pessoas com HIV/AIDS, trazendo de volta a importância da voz dos médicos, deslocando a AIDS da órbita dos projetos de prevenção e colocando, no centro das atenções, a lógica do mercado da indústria farmacêutica.
>
> Mas, de todos estes tópicos, o que considero como mais significativo na identificação da passagem da preponderância moral para o pânico econômico é o momento em que as pessoas são vistas não somente como *morrendo de*, mas *vivendo com* HIV/AIDS (...)"

Com a entrada dos medicamentos antirretrovirais, a partir de 1996, a expectativa de vida dos pacientes mudou drasticamente, ao contrário do que era esperado. Atualmente, no site brasileiro dedicado à AIDS, as notícias mais recentes são de que, até o primeiro trimestre de 2017, o número de pessoas que se encontravam recebendo terapia antirretroviral (TARV) era de 517 mil. Segundo os dados apresentados em relatório de monitoramento clínico, o Brasil foi o primeiro país da América Latina a utilizar o medicamento Dolutegravir, que é um dos mais eficientes no tratamento para pessoas que possuem o vírus HIV. Vale ressaltar que até 2016, 91% das pessoas em TARV atingiram supressão viral, ou seja, o vírus no corpo tornou-se, graças ao tratamento, indetectável, o que diminui drasticamente a possibilidade de transmissão do vírus[109]. Além do fato da pessoa que é soropositiva ter a possibilidade de viver uma vida normal e saudável, hoje também existem o PEP e o PrEP, que são profilaxias utilizadas em pessoas que possam ter sido expostas ao vírus, tomadas antes (PrEP- Profilaxia Pré-Exposição) ou depois (PEP- Profilaxia Pós- Exposição) desta exposição. A utilização destas medidas reduz as chances de infecção[110].

[109] Fonte: http://www.aids.gov.br/pt-br/noticias/brasil-aumenta-diagnostico-e-tratamento-para-o-hiv-0. Acesso em 12/08/2018.
[110] Fonte: http://www.aids.gov.br/pt-br/faq/qual-e-diferenca-entre-prep-e-pep. Acesso em 13/08/2018.

Conseguimos acompanhar, até aqui, que o impacto que a AIDS teve na vida e na carreira de alguns artistas não foi o mesmo. Para Lauro Corona ou Rock Hudson, por exemplo, que eram atores, a imprensa e a mídia trabalharam de maneira oposta como aconteceu com Cazuza. Atualmente, o cantor brasileiro e outros nomes como Freddie Mercury, ou Renato Russo, permanecem no imaginário popular e suas obras ainda permanecem como legado de seu sucesso. Dentre esta lista, podemos citar o escritor Caio Fernando Abreu, o cartunista Henfil, o sociólogo Betinho, o escritor Michel Foucault, o jogador de basquete Magic Jonhson, e apenas duas mulheres, Sandra Brea e Claudia Magno. Todos estes nomes de pessoas famosas e que, publicamente, foram vítimas da doença. Ainda assim, a lista é pequena. Estima-se que a AIDS, desde que foi descoberta, tenha vitimado 36 milhões de pessoas[111] até o ano de 2017. Quando comparamos estes números, fica evidente que a AIDS carrega não apenas os estigmas e metáforas de uma doença qualquer, mas outros, que escondem e camuflam preconceitos enraizados socialmente como a homofobia, o machismo e a misoginia.

Anteriormente e somando-se à AIDS, temos o fator da homossexualidade como determinante em corpos considerados abjetos. Aqueles considerados amorais (diferente do imoral, que apenas subverte a moral vigente, o amoral é o indivíduo que não possui moral alguma), ou anormais, no conceito de Michel Foucault, são aqueles que desviam da norma e aproximam-se do conceito de abjeção ao se aproximarem do conceito de monstruosidade do século XX. Segundo a pesquisadora Clara Eliana Cuevas[112]:

> "O sujeito monstruoso era compreendido até o século XVIII a partir de uma noção jurídico-biológica. Sua existência atentava não somente contra as "leis da sociedade", mas também, contra as próprias "leis da natureza" e é justamente essa transgressão da lei "natural" que justificava ou "gerava" a violência contra ele. Daí também a intensidade do suplício."[113].

[111] Fonte: https://www.ativosaude.com/saude-sexual/hiv-e-aids-no-mundo-numeros-atualizados-de-2017/. Acesso em 10/07/2018.

[112] CUEVAS, Clara Eliana. Corpos abjetos e amores malditos: homossexualidade, anonimato e violência Institucional na Ditadura Stronista em Assunção, 1959. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 2015.

[113] Sob o aspecto do criminoso e a punição ou correção de sua "monstruosidade" através da vigilância e isolamento, Michel Foucault argumenta que a partir da psiquiatria é que serão formulados os conceitos de sujeito anormal, infrator e doente.

Susan Sontag remonta à tuberculose e ao câncer para, posteriormente, analisar as metáforas que a AIDS suporta. Primeiramente, existia a ideia de que a doença tornava a pessoa mais "interessante":

> "Talvez a principal contribuição que os românticos trouxeram à sensibilidade não tenham sido a estética da crueldade e a beleza do mórbido (como sugeriu Mario Praz em seu livro famoso), ou mesmo a demanda de uma liberdade pessoal ilimitada, mas sim a ideia niilista e sentimental do 'interessante'".

Se o tuberculoso era considerado um marginal da sociedade, como argumenta Sontag, ser portador do vírus HIV correspondia, agora, a esta marginalidade, porém nada romantizada como no século XIX com a tuberculose, ou como no século XX, com a loucura. Os motivos para o exílio e o isolamento não eram a recuperação, apenas, mas a vergonha e o medo da reação das pessoas ao tomarem conhecimento de sua condição. O "aidético", como vimos nas notícias anteriormente, deparava-se com sua intimidade escancarada, sem sequer ter escolhido isso, para qualquer pessoa, desde seu vizinho, até pessoas desconhecidas, para um ator famoso como Lauro Corona, por exemplo.

Assim como em Sodoma e Gomorra, que na Bíblia foram destruídas por abrigarem o pecado, os homossexuais também foram alvo de toda sorte de preconceito e segundo os mais extremistas, "estavam pagando por terem pecado", seja pelo consumo de substâncias ilegais, ou pelo sexo desprotegido. E, assim como vimos nos casos Corona e Cazuza, assim como o câncer, a AIDS também assumiu na imprensa o papel de inimiga, contra a qual o doente "travava uma batalha". Além de metáfora, a doença ganhou adjetivos: "Os sentimentos sobre o mal são projetados numa doença. E a doença (tão enriquecida de sentidos) é projetada sobre o mundo[114].". A tuberculose era a doença da pessoa doente, no câncer o invasor é externo, e na AIDS, o culpado pela doença seria o próprio indivíduo, descuidado, inconsequente, promíscuo ou pervertido (especifico aqui o fator de transmissão da doença, pois biologicamente ela também é, como o câncer, descrita como uma invasão). Contrariamente à sífilis, que possuía o significado romântico de intensa criatividade, a AIDS, assim como o câncer,

> "não dá margem a idealizações românticas ou sentimentais, talvez por ser demasiadamente forte a associação entre doença e morte. (...) Há muitas gerações que a ideia genérica de morte vem associada ao

[114] SONTAG, Susan. Doença como Metáfora.

> câncer, e a morte causada pelo câncer é vivenciada com uma derrota genérica. Agora a doença que representa uma censura genérica à vida e à esperança é a AIDS.".

Por fim, a autora conclui que a AIDS ataca os já estigmatizados (os homossexuais) "numa proporção ainda maior do que ocorria no caso da sífilis". O fato de Edgard ter aparecido em todas as notícias identificado em um contexto no qual isso raramente acontecia nos dá a proporção exata da coragem da exposição tomada, com ou sem o seu consentimento. Corona era um ator famoso e optou por não se expor, já Cazuza optou pela exposição objetivando outro resultado. Edgard, que naquela época trabalhava exclusivamente com produção, e não atuava mais, não desfrutava da fama que os outros dois artistas possuíam. Mesmo assim, seu caso repercutiu entre seus amigos e colegas de profissão, e a exposição acabou, por fim, repercutindo favoravelmente. Seu caso abriu as portas aos vários que ganharam na Justiça o direito pelo tratamento adequado pelas seguradoras de saúde.

A AIDS ainda é, sem dúvida, uma palavra abjeta. A herança dos anos 80 não foi completamente apagada quando pensamos que homossexuais não conseguem doar sangue, por exemplo[115]. Isso é fruto da ideia de que os homossexuais ainda fazem parte do "grupo de risco", que veio com o início da epidemia. Julia Kristeva denomina a abjeção como aquilo que "solicita e pulveriza simultaneamente o sujeito"[116], aquilo que se constrói em cima do não reconhecimento de corpos e vidas, um processo de desumanização do outro. Quando voltamos no tempo e assistimos ao documentário sobre a vida da travesti Claudia Wonder, "Meu Amigo Claudia", ou ao documentário "Temporada de Caça", percebemos o quanto a população LGBT da época recebia de ódio. Sabemos hoje que o HIV não é sinônimo de AIDS, que é uma das últimas etapas da doença e que dificilmente os portadores do vírus irão morrer devido a ela. Mas mesmo que hoje os avanços tenham permitido até a não detecção do vírus e sua possível não transmissibilidade, o HIV ainda mata em países na África, onde o acesso ao tratamento é muito inferior e precário.

Dentre os três casos relatados e noticiados pela mídia, podemos notar as diferenças de discurso e narrativa adotados pelos veículos de imprensa. Cazuza

[115] Fonte: https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2017/10/25/com-4-votos-contra-restricao-de-doacao-de-sangue-a-gays-stf-encerra-sessao.htm.
[116] KRISTEVA, Julia. Os Poderes do Horror.

conseguiu arquitetar uma imagem de herói. Lauro Corona, por outro lado, preferiu a discrição quanto à sua vida íntima, e acabou sendo alvo de perseguição e especulação. Edgard, por fim, não possuía a mesma condição de figura pública dos outros dois, e talvez por isso, seu caso tenha sido tratado de forma mais imparcial. Seu nome foi divulgado abertamente, assim como todas as etapas de seu processo judicial. Até a causa de sua morte, que aconteceu num intervalo de poucos meses, foi detalhadamente coberta pelos jornais analisados, de uma maneira bem mais crua e menos romântica, assim como o lugar que ocupava desde então em sua profissão. O produtor é, de fato, um operário da arte, enquanto que um ator e um cantor possuem a aura romantizada de um artista, posto que Edgard havia abandonado.

Desta maneira, podemos concluir que o conceito de anonimato está ligado intrinsecamente à ideia de doença e abjeção. A sociedade produz corpos abjetos que devem ser esquecidos. A AIDS, desde os anos 80, é uma doença que produz esquecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A minha proposta ao longo desta Pesquisa foi, ao retomar- senão completamente, parcialmente- a trajetória da carreira de Edgard Gurgel Aranha, entender os possíveis sentidos intrínsecos à homossexualidade e à AIDS na construção de um legado póstumo, como afirma Heloísa Pontes em "Intérpretes da Metrópole", para que um dia pudesse ter o nome "conhecido e reconhecido". Com este fim, entender o significado de fama, anonimato, e como os fatores ligados ao corpo, imagem, sexualidade e doença interferem nesta equação tornavam-se fundamentais. Desta maneira, os autores, os documentados encontrados, as entrevistas e as notícias de jornais da época analisados nesta pesquisa elucidaram e propuseram perguntas a serem discorridas ao longo desta dissertação.

Destarte, o próprio modo como iniciei esta dissertação faz-se relevante, pois indicam o quanto o conhecimento e reconhecimento de Edgard que, mesmo fazendo parte de minha família e tendo exercido a mesma profissão que eu escolhi, estava longe de ter alcançado estes patamar de prestígio. Apesar de ser filho de um jornalista, ter estudado em uma das melhores escolas de arte dramática do país, estar no eixo Rio- São Paulo, e ter feito parte de duas importantes produções teatrais dos anos 60, Edgard não fazia parte do rol de artistas reconhecidos até mesmo fora de seu meio. Na Introdução e no Capítulo 1, esmiucei os documentos encontrados dentre entrevistas em jornais e revistas, programas de peça e notícias de jornais para tentar recriar uma linha do tempo de seus principais trabalhos. Desta maneira, pude identificar alguns momentos cruciais em sua carreira de ator com as peças *O Rei da Vela* e *A Navalha na Carne*, seus principais trabalhos no teatro. No Capítulo 2, busquei traçar os caminhos que levaram Edgard até a AIDS encontrá-lo e como a doença impactou os artistas e o Teatro feito na época. Mesmo tendo participado de inúmeras peças, seu afastamento dos palcos não significou um afastamento do teatro, pois Edgard continuou como produtor, também, na televisão. Porém, assim como a produção é um ofício quase invisível (quando pensamos que em todas as premiações de teatro existentes não se indica a produção de um espetáculo, por exemplo), a AIDS surgiu na vida de Edgard definindo a ideia desse triângulo perverso: doença, abjeção e anonimato, demonstrados no Capítulo 3.

Ao analisar e comparar as notícias em torno destes três nomes: Lauro Corona, Cazuza e Edgard Gurgel Aranha, percebemos que a AIDS e a homossexualidade foram apenas um denominador comum entre estes artistas, porém, cada um deles recebeu tratamento diferente pela imprensa e pela mídia da época. Lauro Corona, como vimos, era o galã da vez e que estava se consolidando como um dos principais nomes das novelas das 18h da emissora Globo. Ele adotou um comportamento reservado e tentou manter-se a todo custo longe das revistas de fofocas, mas após seu falecimento e a confirmação da doença, não restaram dúvidas qual a *causa mortis*. Durante todo este processo, as revistas e jornais aproveitaram-se do mistério e especularam, do começo ao fim, porém sem nunca citar a AIDS, os motivos pelos quais o ator estaria doente. Cazuza, por sua vez, depois de vir a público contar que era portador do vírus, uniu-se à mídia e construiu uma aura ao seu redor de herói, que veio muito a seu favor. Edgard, finalmente, estando em um lugar considerado o meio do caminho, nem famoso, nem galã, mas não totalmente desconhecido, obteve, justamente por esta condição, mais imparcialidade, e questões como o preconceito sofrido pela seguradora e sua batalha na Justiça foram noticiados sem grandes alardes pelos veículos analisados.

Para Severino Albuquerque, a homossexualidade retratada em textos de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos ou Oswald de Andrade não são nada mais do que a ideia de degeneração da sociedade. Os homossexuais não eram indivíduos, ou sequer cidadãos, mas escondiam, através de sua "anormalidade", as mazelas de uma sociedade doente. Porém, como afirma o autor, a homossexualidade, quando retratada mais abertamente, torna-se menos uma tentativa de agressão no momento em que a discussão se torna mais séria e a sociedade se abre para debater o tema. Ainda assim, não podemos esquecer que o Brasil é um dos países que mais mata homossexuais e pessoas transexuais no mundo, e que, de modo geral, suas vidas ainda são consideradas uma ameaça à ordem vigente, e por isso, abjetas. Esta abjeção que, neste caso, não produz apenas esquecimento ou anonimato, mas homicídios motivados pelo ódio da homofobia.

O surgimento de grupos amadores que retratavam a AIDS a partir de sua perspectiva (a de pessoas que geralmente foram impactadas pela doença) foi um aspecto não abordado nesta pesquisa, mas não podemos esquecer a importância que tiveram para uma mudança efetiva na sociedade, tanto para quem era portador do vírus, quanto para quem era homossexual, e por isso, sofreu duplamente com o preconceito. Arrisco-

me a dizer que estas peças didáticas são mais efetivas que as comerciais quando se trata de levar informação e prevenção à população que não tem acesso às peças profissionais.

Sem memória, não existe História do Teatro. O Alzheimer, doença degenerativa que, em determinada fase, ataca os neurônios e a capacidade de memória do cérebro, atingiu a minha tia depois de ter me apresentado ao Edgard. Se a doença dela tivesse acontecido antes disso, talvez esta Pesquisa não existisse. Talvez Edgard Gurgel Aranha permanecesse como um nome esquecido de alguns espetáculos famosos, e eu talvez nunca soubesse quem ele foi. Mas assim como o nosso cérebro, a História do Teatro depende de pessoas que transmitem histórias, que recontam vidas, que ultrapassam a morte. Enquanto Edgard for lembrado, seu nome existirá e, a partir de agora, no lugar de destaque que foi injustamente perdido: no foco de luz, no centro do palco. É lá que estão também todos os artistas que, fazendo parte desta pesquisa ou não, morreram em decorrência da AIDS. O teatro é a mais efêmera das artes, mas ele resiste e relembra o que a doença insiste em apagar. O que deve ficar no inconsciente coletivo depois de quase vinte anos após a morte destes três artistas é aquilo que a própria arte que eles criaram responde. Nem mais, nem menos. Essas palavras aqui escritas chocam-se com o esquecimento que a AIDS produz, e assume o lugar que a doença ocupou: o da memória.

ANEXOS

ENTREVISTAS

- Entrevista com o ator, diretor e dramaturgo Sérgio Mamberti, realizada em 15 de março de 2017, na cidade de São Paulo.

- *Vamos começar falando então do início da sua carreira. O senhor nasceu em Santos, e veio pra São Paulo para cursar a EAD (Escola de Arte Dramática)?*

S.M. - Exatamente, eu já havia começado a fazer teatro em Santos, e na verdade eu tive uma vida em Santos muito ligada à área cultural, porque meu pai era diretor social de um clube, então ele era a pessoa que trazia os espetáculos de teatro pro clube, selecionava filmes, promovia os eventos sociais do clube, tanto eu como meu irmão, nós fomos formados dentro deste contexto, eles eram sócios do centro de expansão cultural, a gente uma vez por ano vinha para São Paulo ver teatro, cinema, museus e coisas deste tipo. Minha mãe era educadora, daquela geração de educadores da década de 30, então profundamente imbuídos do papel da educação na construção de um Brasil diferente, de um Brasil novo, e também tinha uma formação cultural. Então essa questão cultural em casa sempre foi muita leitura, e muita discussão política. Papai foi da Revolução Constitucionalista, então foi um conjunto de fatores. Eu, com 14 anos, tive a oportunidade de conviver com a Patrícia Galvão, a Pagu, que era minha vizinha. Então, eu pude usufruir deste convívio fantástico. Pagu era uma pessoa que tinha uma história de vida extraordinária, na verdade eu nem sabia que a Pagu era a Pagu na época em que eu a conheci, só descobri alguns anos mais tarde. De repente, eu me dei conta de quem era aquela mulher, aquela revolucionária fantástica, que ela era de uma simplicidade, e ela tinha a capacidade de ouvir, tudo bem que eu, com 14 anos era uma pessoa que tinha uma vivência, que tinha já uma preocupação em entender as coisas, mas ela me tratava como se fosse de igual para igual. Era muito bonito. Então eu me apaixonei por teatro, e comecei a fazer teatro na Aliança Francesa em Santos, e aí eu vi uma conferência do Dr. Alfredo Mesquita, que ele fazia no teatro Coliseu, que era o Teatro Municipal de Santos

e eu fiquei absolutamente fascinado com o ensino da Escola de Arte Dramática, o ensino do teatro como era feito lá. Então eu pensei "agora eu sei como me orientar pra ser ator", e aí, claro, meu pai tinha muita preocupação que eu seguisse essa carreira, tanto eu como meu irmão, no final nós dois acabamos seguindo *(o irmão é o ator Claudio Mamberti, falecido em 2001)*, não pela carreira em si, mas pelo status econômico do ator, que é sempre uma vida de muita luta, instável. E aí, eu vim pra São Paulo pra fazer Arquitetura e Teatro, mas logo que eu cheguei, vi que era impossível, porque o Teatro é muito ciumento, e é muito amplo o panorama que ele te abre. Então pra dar conta, você tem que estar dedicado totalmente.

- *E era uma época diferente, em que se fazia teatro praticamente todos os dias da semana.*

S.M.: Exatamente. Então eu fiz a Escola de Arte Dramática, comecei minha carreira lá, são praticamente 60 anos de carreira, contando com os anos de Santos. Eu comecei em 1956, e fazia teatro em francês na Aliança, pra você ter uma ideia, e hoje são 60 anos de contato com essa profissão. Eu me formei na Escola em 1961, e estreei em 62 profissionalmente. E desde então minha vida foi uma vida principalmente dentro do Teatro, eu sou fundamentalmente um ator de teatro, produtor, diretor, mas também fiz muita televisão e muito cinema, participei muito das lutas pela regulamentação da nossa profissão, nas questões da cultura sempre fui um militante muito assíduo.

- *E criador da Secretaria de Identidade e Diversidade Cultural no Ministério da Cultura.*

S.M.: Isso, eu estava vendo agora o depoimento do Lula e me emocionei, o depoimento fantástico que ele deu ontem. Ele deu um depoimento fantástico ontem, ele é um homem extraordinário, mas muito perseguido, pois estas forças que estão aí sempre dominaram o país.

- *Desde aquela época.*

S.M.: Sim, é um retrocesso de um país que chegou a ser praticamente a quinta potência do mundo, hoje está reduzido a isso, hoje com essa greve, que é o começo de uma reação mais forte, e está chegando à consciência das pessoas do que está sendo feito. Aí

é que eu acho que o papel da cultura e do artista passam a ter uma relevância muito grande, o meu discurso é sempre ideológico, principalmente da consciência do papel social do ator. Neste sentido, o Dr. Victor *(do seriado infantil Castelo Rá-Tim-Bum, transmitido pela Tv Cultura na década de 90)* me representa muito bem, porque eu acho que ele construiu cidadania, ele criou no Brasil inteiro e até nos lugares onde ele chegou, como em Cuba, uma consciência do papel criativo do ser humano, e da construção de uma cidadania plena, e a proposta do Castelo Rá-Tim-Bum é essa, a construção de uma cidadania plena, onde o imaginário, o criativo, a questão ética das relações, todo o processo de você estar descobrindo o mundo, eu acho que o Dr. Victor foi um precursor desse processo todo.

- *Com o Edgard, então, vocês fizeram uma peça juntos na EAD, que foi "Os Persas", que também contava com Aracy Balabanian no elenco.*

S.M.: Ah, sim, eu fazia o Xerxes. O Edgard sempre esteve muito presente desde os primeiros momentos em que eu comecei a fazer teatro, e isso também se tornou numa relação pessoal.

- *E depois de formados na EAD, vocês dois integraram o Grupo Decisão, formado pelo Antonio Abujamra, e fizeram parte das peças "Sorocaba, Senhor!", "Terror e Miséria no III Reich", e depois "Os Fuzis da Senhora Carrar". Como foi trabalhar no Decisão?*

S.M.: O Decisão permaneceu de 1963 a 1966, foram três anos, mas muito intensos. Eu fiz "Sorocaba, Senhor!", "Terror e Miséria no III Reich", "Os Fuzis da sra. Carrar", e fiz "O Inoportuno", em que tive a oportunidade de ganhar meu primeiro prêmio, o Saci, que era o prêmio mais importante do teatro brasileiro, eu tive isso com dois anos de carreira, em 64. Paulo Autran ganhou o prêmio de melhor ator do ano, e eu concorri com Renato Borghi e com Juca de Oliveira e ganhei o prêmio. Pra mim foi um acontecimento extraordinário. Eu conheci a mãe do Edgard, os pais do Edgard, e a gente tinha uma relação pessoal, e a minha esposa era muito amiga dele também. Depois nós fomos pro Rio, e tenho a impressão de que ele foi junto nas viagens com "O Inoportuno".

-*Provavelmente fazendo a produção do espetáculo.*

S.M.: Exatamente, então o Edgard era pra mim uma relação quase familiar, de muita amizade, eu casei, o Edgard vinha muito em casa, era uma amizade muito próxima, de irmandade. Especificamente, eu fiz "O Julgamento do Tião", eu estava no elenco, nós fizemos no Teatro de Arena. O Edgard tinha um humor muito especial, e ele dizia "eu sou Santa Isildinha mas não faço milagre" (risos). Também teve um outro aspecto, enquanto fazíamos a Escola de Arte Dramática, nós trabalhamos juntos na Diretoria de Obras Públicas aqui do Estado, então eu trabalhava numa seção e o Edgard na outra, e nós nos víamos diariamente. Isso criou uma grande proximidade. Nós fomos funcionários públicos por três ou quatro anos. Mas aí com o teatro, eu fui recebendo propostas e como eu ia ensaiar? Os ensaios eram à tarde. Acabei pedindo demissão (risos). Foi um passo difícil, porque depois disso pra me recompor, economicamente, foi difícil. Eu tinha que ter dinheiro pra pagar minha mobília, e meu pai sempre que podia me ajudava, mas eu não podia depender dele. Mas foi a escolha que eu fiz e eu precisava me virar.

- *Uma coisa em comum entre você e o Edgard é o personagem Veludo, do "Navalha na Carne". Neste ano completamos 50 anos da estreia da peça. Como foi fazer o personagem?*

S.M.: Eu fui para o Rio de Janeiro, fui trabalhar no Rio, no Decisão, depois eu acabei aceitando outros convites, fui com "O Inoportuno", depois fizemos "Electra". Aí depois eu saí do Decisão, e fui trabalhar com a Tônia Carrero e comecei a construir uma carreira fora do grupo, porque o grupo voltou pra São Paulo e eu estava construindo minha vida no Rio, já com filho, aí veio o segundo filho, e justamente nessa época, e muitas vezes passava de uma peça pra outra em espaços de tempo curtos, porque as responsabilidades, do ponto de vista econômico, passaram a ser muito maiores. A minha mulher também trabalhava, mas ela tinha um problema de asma que ela não podia ter uma atividade profissional contínua, e cuidava das crianças, então nós resolvemos voltar pra São Paulo. E aí eu tinha um convite para fazer uma novela na Excelsior e outro convite para fazer com o Zé Celso, "O Rei da Vela", pra fazer o Totó Fruta-do-Conde.

- *Que foi o personagem que o Edgard fez!*

S.M.: Aí que você vai ver que coisa louca que foi. Neste momento o Edgard tinha participado do processo criativo e de luta pela liberação do texto de "Navalha na Carne", do Plínio, que era da mesma cidade que eu, ele era meu companheiro de teatro

em Santos, eu vim um pouco antes, ele veio depois de Santos. Mas nós éramos da mesma família. Então nas leituras o Edgard criou este personagem. E como era a primeira vez que um personagem homossexual era feito de verdade, não como uma caricatura, e a peça tinha essa aura toda, todo mundo se pegou na liberação, a Cacilda Becker se apaixonou pela peça, e colocou o Plínio num patamar que nunca tinha tido antes, ele já tinha outras obras, mas a "Navalha" deu essa projeção nacional. Ele já tinha "Barrela", e outras peças. O Edgard era a pessoa que estava com a Ruthneia de Moraes e o Paulo Villaça, com a direção do Jairo Arco e Flexa. E aí eu comecei a fazer as leituras do "Rei da Vela", e todo mundo queria participar da peça, o Oficina era contemporâneo do Decisão, e junto com o Arena, eram o teatro de maior proeminência em São Paulo. O Oficina estava num momento muito especial, que depois de "Os Pequenos Burgueses", foi um grande sucesso nacional. Mas então eu comecei a ter problemas com eles, porque na hora da definição dos salários, como eu não fazia parte do grupo, o grupo teria um salário x, e eu um salário menor, porque não fazia parte do grupo. Eu havia acabado de receber o prêmio Saci, eu era um ator bastante requisitado naquele momento, eu achava que tinha que ganhar igual a todos. Aí o Zé Celso não podia infringir uma regra que era do grupo, mas eu me perguntava porque deveria receber um terço a menos, num papel tão importante quanto os outros. E como eu estava na televisão, embora não tivesse um contrato e eu fosse receber por capítulos, meu personagem tinha uma sobrevida, então estava me garantindo um pouco mais, e abri mão. Então aconteceu isso: eles convidaram o Edgard pro meu papel, olha que loucura! E o Edgard conseguiu o salário igual! E aí ele disse: "Olha, a 'Navalha' vai continuar, e eles querem que você faça o papel". Com a "Navalha", eu tinha um fixo, mas passei a ganhar um percentual, então foi maravilhoso, pois ficamos dois anos em cartaz. Isso me deu oportunidade de alugar uma casa aqui na rua dos Ingleses *(São Paulo)*, e ficou esta troca. A criação inicial do personagem do Veludo foi do Edgard, e a do Totó a minha, e aconteceu essa troca maravilhosa. Isso me abriu caminhos para outras produções, viajamos pelo interior e ficamos dois anos em cartaz. Depois disso eu fiz "Romeu e Julieta" no Ruth Escobar, e em seguida "O Balcão" com a Ruth Escobar.

- *Vendo sua entrevista na Tv Cultura, por conta do personagem Veludo, o senhor foi bastante criticado por conta desta escolha. Se ainda hoje este é um tema espinhoso, naquela época então deveria ser pior.*

S.M.: Era. Pra você ter uma ideia, a "Navalha", quando nós começamos a fazer, a gente tinha uma insegurança, porque era um período da Ditadura, com tradição de família e propriedade, e tinha o Comando de Caça aos Comunistas, que a mesma ameaça que o "Roda-Viva" sofreu e se concretizou, que também se concretizou na "Feira Paulista de Opinião", nós tivemos as mesmas ameaças em cartaz do Teatro Oficina com a "Navalha". Quando nós começamos a viajar pelo interior, a gente pedia que houvesse uma proteção no teatro, pra qualquer tipo de possibilidade da gente ser agredido. Tinha sempre um carro pronto pra caso a gente tivesse que fugir diante de algum processo mais complicado, e que a gente pudesse ter uma possibilidade de evasão. Não era só a Ditadura, nós também enfrentávamos uma sociedade extremamente conservadora. Mas foi uma honra ter feito esse personagem, e o padrinho foi o Edgard. Nós continuamos convivendo por bastante tempo.

- *Depois disso, o Edgard teve um episódio bastante emblemático e importante, que foi a prisão durante a temporada de "Hair". Em uma entrevista, ele disse que repensou a carreira de ator. Talvez por conta também da reabertura democrática nos anos 80, a carreira como produtor foi tomando cada vez mais espaço na vida dele.*

S.M.: Sim, porque o Edgard também tinha um limite físico, ele era frágil fisicamente. Isso não permitia que ele tivesse uma gama muito extensa de papéis. Mas ele era múltiplo, ele escrevia, trabalhava com produção, e então de repente ele passou a receber mais propostas na área de produção, e é mais ou menos assim que funciona o mercado, como ele teve menos propostas como ator, ele passou a exercer o papel de produção que era uma coisa que ele sabia fazer muito bem.

- *E ele não chegou a casar ou ter filhos?*

S.M.: Não, o Edgard teve alguns relacionamentos com alguns rapazes, constantes, teve relacionamentos longos. Ele tinha umas idiossincrasias muito divertidas, ele tinha um humor muito especial. O Dr. Alfredo lá na EAD dizia alguma coisa pra gente e o Edgard respondia "Sim, Antonia", querendo dizer "tudo bem".

- *Deve ter sido uma honra também trabalhar com Alfredo de Mesquita.*

S.M.: Ah sim, a herança dele é fantástica. A EAD nos deu a disciplina do ator, foi uma experiência inesquecível para todos nós que participamos da Escola. Uma formatura também rigorosa. Nós tínhamos uma plêiade de professores ligados à Usp. Os grandes espetáculos internacionais que vinham para São Paulo, era o Dr. Alfredo quem trazia, trazia osm diretores e atores para darem depoimentos à Escola, nós fazíamos figuração na Commedie Française, trabalhamos com os diretores italianos que vinham para o TBC, o (Alberto) D´Aversa, o Gianni Ratto, por exemplo. Quando chegava no final do ano, nos exames da escola, já vinham os produtores pra assistir os atores que estavam saindo. Eu entrei com o Abujamra nesta época, ele dirigiu a Cacilda Becker e queria formar o Decisão. Aí ele foi dirigir o espetáculo para a Ruth Escobar. Chamava-se "Antígone América", que era o mito de Antígona transposto pra América do Sul.

- *E ele veio com a ideia de trazer Brecht pra cá?*

S.M.: Veio, e Planchon também, com quem ele havia feito um estágio. De uma certa maneira era uma contraposição ao Stanislavski, que era o método usado no Oficina e no Arena. A gente não desprezava o Stanislavski, mas nós fomos criados pelo Dr. Alfredo, era uma formação mais conservadora, do Conservatório de Paris, e toda a formação era de um teatro mais clássico, falavam que quem fazia o Escola não fazia teatro Moderno, que éramos muito empolados. Era uma espécie de uma crítica que se fazia, porque a gente tinha empostação, trabalho de postura, para os personagens clássicos, nós fazíamos tragédias, Shakespeare, Molière. A gente fazia um teatro clássico. De repente, o Boal resolve fazer um teatro clássico, mas dentro de uma linha do que seria uma interpretação brasileira, e era uma contraposição à linha clássica do TBC, que usufruiu destes diretores. Então eu pude usufruir dos dois momentos. E o Decisão me deu a oportunidade, o Stanislavski fazia parte do nosso cardápio, mas a gente usava a emoção dentro do efeito de afastamento do Brecht, a gente falava da inteligência da emoção. O Abujamra foi um mestre, aprendi muito com ele, e tinha toda uma exigência técnica, ele pedia pra que a gente não usasse as mãos. Depois você até podia usar as mãos , mas o ator usa muito as mãos para se expressar, e isso enfraquecia a força dramática. O ator vai assim fazendo a sua síntese. Hoje o personagem que faço em "Visitando Sr. Green", eu incorporo tudo isso. Incorporo o Abujamra, incorporo o Ziembinski, incorporo os italianos. O Fauzi Arap também foi uma escola importante (em "O Inoportuno"). A uma semana da estreia, o espetáculo estava pronto, mas o personagem não tinha alma. O Fauzi chegou e disse pra mim: "Quando as pessoas chegarem no teatro, elas vão saber

que o elenco é Fauzi Arap, Sérgio Mamberti e Emílio di Biasi, então a partir deste momento, eles sabem que você é o Mick. Você é o Mick. O Mick que você está fazendo está fora de você. Você não assumiu o personagem. E qual é a forma de você admitir esse personagem? É admitindo que você é o Mick." Aí eu comecei a fazer o personagem, e não deu certo. De repente, nas cenas mais dramáticas, em que a alma do Mick estava presente, o texto se conjugava, era o Mick falando, naquele momento veio toda a emoção, e aí o Mick explodiu feito pipoca.

- Entrevista com Edgard Gurgel Aranha para o Jornal Correio da Manhã, publicada em três de maio de 1964

"Com o Grupo Decisão de São Paulo"

Van Jafa

O Grupo Decisão de São Paulo vai apresentar a partir do dia 8 do mês em pauta "O Inoportuno" de Harold Pinter, que já foi muito elogiado pela crítica bandeirante. De um breve contato que mantivemos com Antonio Ghigonetto e Edgar Gurgel Aranha que orientam o Grupo Decisão, colhemos informes. O que se segue é resultado dessa conversa informal com Edgar Gurgel Aranha.

- "São Paulo, apesar de uma grande metrópole, possui um número bastante reduzido de companhias teatrais. Seu teatro, entretanto, é um dos mais expressivos e significantes. Como todos sabem, são apenas sete as companhias teatrais profissionais da Capital paulista: Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro Cacilda Becker, Teatro Maria Della Costa, Companhia Nídia Lícia e o Grupo Teatral Decisão.

- "De uma maneira geral, o teatro em S. Paulo atinge no momento um nível bastante considerável, quer do ponto de vista de repertório quer da qualidade dos espetáculos. Apesar de umas poucas companhias apenas se dedicarem ao teatro digestivo, comercial, existem outras que percorrem um caminho inteligente, procurando apresentar um teatro de cultura, atuante. Este tipo de teatro é o que realmente nos interessa, e que tem como preocupação maior o teatro como cultura, na verdadeira acepção de seu valor intelectual e social.

- “Teatro para nós é cultura, é uma arma atuante, é um trabalho intelectual. Esse sempre foi o nosso objetivo e nossa maneira de pensar.

- “Lançamos o Grupo Decisão em janeiro de 1963. Preocupava-nos, entre tantas outras coisas, a ausência dos públicos nas casas de espetáculos, e, principalmente, a do estudante universitário, que é para nós de valor público inestimável.

- “Antes de começarmos, propriamente, os ensaios da peça de estreia, visitamos várias universidades paulistas, interrogando, por meio de debates, o universitário, para saber o que gostaria de ver em nosso repertório. Felizmente a opinião deles vinha a coincidir com nosso modo de pensar.

- “Iniciamos o nosso trabalho em março de 1963 com “Sorocaba, Senhor”, de Antonio Abujamra, numa adaptação de texto de Lope de Veja, “Fuenteovejuna”, uma das obras teatrais mais vigorosas e atuantes do repertório mundial. Ousamos mais ainda, do século de ouro espanhol, passamos a ação para o Brasil pré-republicano. E todo o vigor, toda a ação social de Lope de Vega contra a violência e o despotismo político dos governantes da época, explodiu violentamente num único cenário composto apenas de um palco giratório em quatro planos, e por um grande número de atores. Foi uma experiência muito importante e significativa para todos nós.

- “Era preciso continuar. Nossa segunda peça foi “Terror e Miséria no III Reich”, de Bertolt Brecht. A primeira experiência do grupo com teatro épico, encorajou-nos a enfrentar uma obra do criador do próprio teatro épico. Partimos para a encenação de Brecht. Cada ensaio, uma nova experiência, um novo descobrimento. Mais uma vez dirigidos por Abujamra, tentávamos algo novo dentro do teatro brasileiro. Não nos faltava coragem, nem vontade de trabalhar. Terminamos “Terror e Miséria do III Reich” e enfrentamos novamente outro Brecht. Desta vez, ´Os Fuzis da Senhora Carrar`. A direção cabia agora a Antonio Ghigonetto e sentíamos vontade de representar para um público novo, mais popular, não uma plateia de elite, intelectualizada.

- “Apresentamos Brecht numa temporada popular, nos teatros da periferia de São Paulo e em alguns sindicatos. Somente o resultado alcançado e a participação do público no Sindicato dos Ferroviários, já valeria por todo nosso esforço. Levamos um dos teatros mais importantes da atualidade, em cinco dos mais expressivos e populosos, que foi visto e aplaudido por grande parte de um público ainda virgem de teatro.

- “Passamos nosso primeiro ano de existência buscando sempre novas experiências, testando o público, procurando trazer para o teatro um número cada vez maior de espectadores e, principalmente, universitários. Oficialmente em março de 64 celebramos nosso primeiro aniversário.

- “O espetáculo que deveríamos apresentar como comemoração teria que ser todo o resultado, uma soma de todo nosso trabalho pesquisado até então. Escolhemos na dramaturgia inglesa contemporânea, inquieta e atuante, Harold Pinter, um jovem dramaturgo de grande importância dentro do atual renascimento inglês no teatro.

- “Nossa preferência recaiu em ´O Inoportuno` (*The Caretaker*), pois era um texto que oferecia um trabalho fascinante do ponto de vista direcional, Abujamra poderia extrair todo um contexto social e de grande valor humano que nos interessava.

- “Apresentamos Harold Pinter, agora, certos de que conseguimos extrair de sua obra todo o vigor que ele, à primeira vista, apresentava camuflado. Não bastava apenas, no nosso ponto de vista, o problema humano, embora importante, a incompatibilidade e o desentendimento do mundo, havia detrás disso tudo, um contexto social, um arcabouço em decomposição que deveria ser mostrado. Dos nossos trabalhos, esse era o mais difícil, e o diretor e os únicos três atores participantes do espetáculo empenharam-se em grande esforço. Eram apenas quatro os elementos diretamente responsáveis por esse trabalho. Acreditamos ter conseguido plenamente nosso objetivo. Se nos fatigamos bastante, houve a compensação da temporada paulista e a do Rio Grande do Sul.

- “Agora nos apresentamos na Guanabara, acreditando numa idêntica acolhida. Para o futuro, pretendemos montar uma adaptação de minha autoria da obra de Jorge Amado, ´Capitães de Areia´, e, em comemoração ao centenário de Coelho Netto, “O Patinho Torto”, sempre com o mesmo empenho, o mesmo ideal e a mesma confiança que depositamos no Teatro Brasileiro”.

- Entrevista com Edgard Gurgel Aranha para a Revista Palco + Plateia (março de 1972)

Perfil- P. 27

Edgard Gurgel Aranha é um ator com 10 anos de profissão e que recentemente passou por uma experiência terrível, que o marcou profundamente: a prisão. “Não se pode mais fazer teatro pelo teatro, simplesmente para se dizer ator. Ora, Grotowski diz que o ator é um santo e nós temos que trabalhar para tornar isso uma verdade”. É esse o início do PERFIL de Edgard.

Não deve interessar a mais ninguém. Já não significa nada para mim pelo menos; morreu faz tempo.

Depois da EAD, qual a primeira coisa que você fez?

Saí da Escola e fui direto para o Grupo Decisão.

A fase de transição da Escola para o profissionalismo, como é que foi?

Não senti muito porque quando chegava ao fim da Escola, estava em contacto com o Grupo Decisão. Trabalhava com eles elaborando uma série de coisas. Praticamente, saí da Escola empregado; já um pouco por dentro do teatro profissional.

Foi Sorocaba Señor, a primeira peça, não?

Sim. Depois montamos Terror e Miséria no III Reich.

Para chegar à sua posição atual achando que o teatro não vale nada, você deve ter sofrido um processo de transformação muito grande. Como é que foi esse processo?

Acho que esse processo, pode ser analisado por vários pontos de vista. Primeiro: se esse teatro adiantasse alguma coisa, depois de 10 anos de profissionalismo, tendo feito as coisas que fiz, estaria ocupando uma posição muito melhor. Na posição em que estou, está provado que não significa nada. Principalmente pelo tipo de vida que sempre levei.

Fale sobre a Escola de Arte Dramática, ou o que houve antes...

O que houve antes, acho uma bobagem. Até mesmo a Escola. A Escola de Arte Dramática, em si, separada, acho importante porque me deu uma primeira noção de teatro. E valeu a pena. Deu disciplina, amor pelo teatro, maior do que eu já tinha. Deu respeito. Acho que nada antes da Escola, nada depois. O que há de importante no teatro

agora para mim, é só o que relaciona o teatro e minha vida como ser humano. Quer dizer, os problemas do homem, do ser humano estão ligados ao teatro, eu não posso separar. Realmente o teatro pelo teatro, não me interessa. Se for para fazer isso não quero. Se valesse a pena, seria primeiro ator hoje. Embora sem ter o devido talento para isso.

Dentro da peça que você fez, foi constatando a inutilidade do processo?

Não só inutilidade. Há outra coisa. Se alguém tem culpa nisso tudo, é totalmente minha. Quer dizer, o processo é culposo em si. Agora a culpa foi minha, por ter sempre compactuado com o processo de fazer parte dessa engrenagem totalmente falsa, sem sentido, sem validade nenhuma. Se eu me matava para fazer teatro, em compensação, como ser humano eu não procurei me aprimorar. Pelo menos na mesma medida que tentei me aprimorar como ator.

Quer dizer que havia uma defasagem técnica entre a...

Intelectualmente, eu era uma negação total. Como ser humano eu era uma porcaria, como ator, estava fazendo progressos. Tive sorte de fazer alguns trabalhos que acharam bons.

Um trabalho que o marcou foi O Rei da Vela, você aprendeu alguma coisa?

No Rei da Vela eu aprendi pouco, mas aprendi. Poderia ter aprendido mais, muito mais. Não consegui por minha falta e também do Zé Celso. Mas foi um trabalho que implicava principalmente nisso que estamos discutindo: essa relação de pessoa, ator, teatro, vida. Hoje se O Rei da Vela fosse feito de novo com o mesmo elenco, ou talvez com a maior parte, acredito que o trabalho seria diferente. Na época foi o trabalho mais importante que se fez, e talvez um dos trabalhos mais importantes que se fez em teatro até hoje, porque teve uma felicidade quase total. Tinha um texto sensacional, um diretor, que ainda é um dois maiores do Brasil, pelo menos é um homem que está sempre se renovando. Pode estar errando, mas ele está fazendo coisa nova, está sempre procurando.

Dentro do teu conjunto de trabalho, além do Rei da Vela existe mais alguma coisa que foi muito importante para você?

Navalha na Carne. Eu até fui considerado um excelente ator. Na época houve gente que teve a ousadia de dizer que eu era o melhor ator do Brasil. Era um trabalho muito bom; mas o que acho bom, é completamente diferente do que os outros achavam. Era bom como um trabalho de composição. Eu consegui compor um tipo muito bom. Mas só. As pessoas quando faziam qualquer julgamento, esqueciam que era uma peça facílima de fazer. Três personagens estereotipados que qualquer ator dotado de cuca faria. Inclusive o Sergio Mamberte fez e muito bem. Acho até, que melhor do que eu. Pelo menos, tinha mais humor. Eu era mais trágico, mais patético. Mas nunca cheguei a curtir o sucesso. Eu nunca me deixei enganar pelo sucesso de Navalha na Carne; tanto que depois de três meses de sucesso, eu saí para fazer O Rei da Vela, fazendo um papel menor e deixando um grupo meu, onde além de ganhar mais, podia me promover pessoalmente. Mas na época, era preferível fazer a Navalha, que continuar fazendo as bobagens que fazia. Havia inclusive a tranquilidade econômica em jogo. Sabe, existe momentos em sua vida, nos quais você precisa de estabilidade. O que eu acho bacana em minha carreira é que fiz uma série de bobagens e uma ia levando a outra. Acho que nunca voltei atrás. Quando fiz Hair, algumas pessoas acharam que eu estava voltando para trás. Mas acho que não. Nunca havia feito nada parecido; foi importantíssimo fazer um musical.

Eu sei que você escreve. Você vai a Inglaterra fazer um curso de Dramaturgia, como é que é?

Eu escrevia. Sempre fui um autor medíocre. Então parei. Era um autor medíocre, porque eu era uma pessoa medíocre. Quer dizer, eu não posso ser um autor ou ator genial, sendo uma pessoa medíocre. E agora eu acho que talvez pudesse fazer algo de bom. Mas por outro lado me falta um conhecimento técnico de dramaturgia que eu não tenho. Se bem que isso seja relativo, pois, na medida em que você tem coisas importantes para dizer, não importa a forma da peça. Mas por outro lado, para você jogar com essa falta de estrutura e de técnica, é preciso conhecer antes a estrutura de uma peça, sua técnica, para então jogar livremente com isso. Eu tenho visto ideias geniais mal colocadas por falta de uma base técnica. Talvez eu vá fazer esse curso e nem escreva uma peça.

Seria então para você ligar as coisas

Exato. As coisas estão caminhando para um ponto que a gente tem de ser tudo ao mesmo tempo ou não ser nada. Você tem de ser o próprio autor, ator, a pessoa. Eu não consigo mais separar nada. Não há mais outra possibilidade. Ou você é um ser humano

ou você não é. Eu estou com 35 anos. Até agora, se dos 35 aos 70, até eu morrer, eu conseguir ser, vale.

No curso de interpretação da bolsa, o importante seria, não pôr coisas à prova, mas descobrir uma nova forma?

É, mas pondo todas as contradições, pondo tudo e eu vou para lá de qualquer maneira para fazer esse curso ou não fazer, porque eu acho que aqui não há mais possibilidade de se fazer nada. O teatro que vou ser obrigado a fazer aqui não me satisfaz. Pode parecer um pouco esnobe, mas não é. Para mim é bastante sincero. Em 10 anos de profissionalismo, eu cansei. Continuar fazendo o que fiz nestes 10 anos, ou seja, sobreviver a custo de teatro, não me interessa mais. A não ser que eu faça algo que me possibilite uma abertura.

CRÍTICAS

"O Rei da Vela", Teatro Oficina

- Jornal do Commercio

14 de Janeiro de 1968

Crítica

Oswald, o Oficina e o tempo

Luiza Barreto Leite

"Senilidade mental a nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?" É a pergunta que José Celso Martinez Corrêa faz, logo no segundo parágrafo do Manifesto do Oficina, ao lançar sua nova casa de espetáculos em São Paulo e, com ela nova fase de comunicação com o público, através de uma visão da responsabilidade do teatro em face da realidade brasileira. Até 64 o Oficina procurava, na realidade internacional, o reflexo de nossos problemas. Se ponto forte foi Máximo Gorki, que proclamou à gente de seu tempo, verdades ainda desconhecidas no Brasil de hoje. E "Os Pequenos Burgueses" feriu fundo, mas

emocionalmente, por isto não ofendeu. Sucesso absoluto. Depois foram necessárias as remontagens, pois, entre outros desastres, o incêndio do próprio teatro exigia sacrifícios econômicos. “Os Inimigos” e “Adorra” diziam muito, mas não tudo, ou pelo menos não à nossa moda, do nosso jeito, para a nossa gente. Já estavam parecendo experiências estéticas de fuga pela tangente social. Era preciso pensar. “Quatro num Quarto” serviu de pausa para meditação e Oswald de Andrade, “o maldito” da geração 22 foi redescoberto. Presença eterna do poeta antropófago? Necessidade de novo surto de protesto destrutivo?

Um pouco de cada coisa e o resumo de tudo. A senilidade mental existe, não nesta geração que renasce- a de José Celso e de outros jovens de sempre, em eterna busca do caminho da consciência científica, nem naquela que surge hoje, quase tão confusamente consciente quanto a de 22, mas existe em todos os velhos de qualquer idade que, resmungando ou não, se contentam com protestos simplesmente estéticos ou filosóficos, quando não acham mais simples acomodar-se à realidade vigente. Os Abelardos já nascem senis, pois o carreirismo sem raciocínio, que conduz ao suicídio como consequência, nada mais é que senilidade mental. Não aceitar a realidade é esclerose cerebral e esta não tem idade física obrigatória nesta época de psicanálise social. Nem mesmo Oswald de Andrade previu isto, o que não impede sua modernidade absoluta, em uma realidade nacional, senão estagnada, pelo menos caminhando em passo de caranguejo.

Para mim, como para todos os remanescentes dessa geração que recebeu diretamente a influência de Mário e Oswald de Andrade, a tomada de posição ante à montagem de “O Rei da Vela”, é assim como um retorno ao útero materno. Às vêzes, nesses momentos em que a gente deixa o pensamento à solta, chego a pensar que o Brasil parou em 37 e nós estamos apenas acordando de um sonho (ou pesadelo?) em que esperanças pôr vezes nos faziam entrever a terra que poderíamos ser, se não estivéssemos há tanto tempo remando contra a maré, nesses barcos instalados em institutos de recuperação física de burgueses obesos ou marchando naquele passo de pantomima, que nos permite transformar um palco de três metros em uma estrada interminável.

Quando cheguei ao Rio, em 1934, já todas as ilusões de salvação nacional, alimentadas pela garota que mais distribuiu lenços vermelhos em 30, se haviam

desfeito. Foi aí que conheci Oswald. Pouco depois, sob sua égide, organizávamos, nas tardes de "bate-papo" no Café Simpatia, o primeiro grupo de teatro que viria, em 38, gerar "Os Comediantes". Idéia: representar "O Homem e o Cavalo". Confesso que a peça me escandalizava com a mesma atração com que me encantava, mas a influência que a "Semana de Arte Moderna" sôbre minha geração era absoluta, e ser parte integrante de um grupo orientado por Oswald, e Mário de Andrade, Raul Bopp e Aníbal Machado, embora impulsionado por nós, a jovem "Geração em Revolta", me parecia assim como pertencer ao Olimpo Surrealista. Em breve Oswald, que ia e vinha de São Paulo, impondo Pilar, que viria a ser sua quarta mulher, resolveu trocar a montagem de "O Homem e o Cavalo" pela de "A Morta", que escrevia para a noiva, com o desejo secreto de eliminar sua influência. Era assim Oswald, contradição permanente, lavra vulcânica em motu-contínuo e coisa estranha, nada absorvente. Ouvindo, respeitando e incentivando as ideias alheias como ninguém. Logo depois, veio a ebulição de 35. Impossível concretizar planos. Na verdade, nem condições econômicas tínhamos para tal. Mas a vontade ficou. Nada fizemos a respeito no tempo dos "Comediantes"? E podíamos, entre 38 e 44?

Pois aí está a diferença. Embora em passo de pantomima, atravessamos o palco e puxamos os outros. Talvez eles não saibam, mas nós os puxamos, como Oswald de Andrade e Álvaro Moreira puxaram a nós. E agora eles retornam a Oswald, porque já não são um, nem dois, já são mais de mil, embora na cabeça sejam menos. No I Seminário de Dramaturgia Carioca tivemos 60 autores e mais de uma centena de intérpretes e diretores. Pouco são bons, muitos serão bons, chegou a haver excelentes. Oswald teria se orgulhado deles, mesmo dos mais confusos, pois são todos participantes neste gênero que renasce: o teatro do absurdo, o teatro da crueldade, o teatro de tapa na cara dos que se negam a ver, o teatro do humor negro, o teatro da verdade, mas também o teatro do lirismo e na crença do que está para vir, no dia em que essa gente pioneira se transformar em documento, em memória, em denúncia do que foi e não mais do que é. Oswald poderia ter entrado no Seminário e então os jovens de hoje lhe teriam dito que o sentem tão de perto, tão integrado em seu movimento atual que qualquer um se sentiria capaz de reformulá-lo. Então ele responderia que José Celso já o fez e não é qualquer um, como o Teatro Oficina não é pouca coisa. Mas nossa gente ter-lhe-ia dito que, embora sendo o mais seriamente estruturado, ou talvez por isto mesmo, o terceiro ato parece um pouco longo, precisaria haver cortes em alguma redundâncias. Embora em

passo de caranguejo, nós já chegamos ao ponto em que não é preciso repetir com tanta insistência nossa condição de "cadáver gangrenando", mas ainda com capacidade para reviver. Basta chamar a atenção para o fato que todos conhecem, embora se neguem a aceitar (a senilidade). É preciso deixar à plateia o direito de ir para casa com a consciência pesada, em vez de evitar-lhe o raciocínio, repetindo o que já sabe, assim só se pode convencer quem já está convencido. Os outros se fecham porque só assim se impedem de vêr. Jogar a bomba e deixa-la explodir a casa é melhor. Também João dos Divãs falou um pouco além do que deveria, saído do estilo de Oswald. Embora seja de seu pleno direito de personagem autônomo, com direito à vida própria, entrar na máquina do tempo e deixar-se levar pelo tropicalismo carioca, dizendo e fazendo coisas que não estavam no palco de São Paulo. Na verdade nunca vi Liana Duval tão bem, só não roubando as cenas em que entrou, porque de tal equipe é impossível roubar o que quer que seja.

Renato Borghi está absoluto. Diverte-se, divertindo a plateia com o rasgar das próprias entranhas, com o expor das próprias vísceras, com o prazer sádico que só Oswald em pessoa teria empregado. Fernando Peixoto, não menos bom, em Abelardo II, que marca perfeitamente com o carimbo do carreirista premeditado. Dina Sfat tem sua grande oportunidade em Heloisa de Lesbos. Excelente atriz, sempre trabalhando em conjunto, agora, apesar da harmonia do todo, tem oportunidade de destacar-se como personalidade independente. É esta uma das características mais completas da burguesia aristocrática dos personagens de Oswald. Embora pertencendo a uma mesma clã, são independentes entre si. Personalismo condicionado pelo interesse de classe. Símbolo de decadência, Etty Fraser, em Dona Cesarina e Dirce Migliaccio em Dona Poloca, saltam perfeitas da imaginação do poeta egresso da herança bandeirante, em duas caracterizações mais que admiráveis. Totó Fruta do Conde é trazido por Edgard Gurgel Aranha, ao nosso baile no Municipal, com vastas possibilidades de ser incluído no próximo desfile das escolas de samba. Perfeito. Quantos espectadores se identificaram? E quantos com o intelectual Pinote? Parabéns Edgar. A equipe toda se porta como manda o figurino e o figurino do Oficina não pode ser melhor. Creio que agora só lhes resta um problema: escolher o próximo espetáculo. E aí se vê o quanto a nossa dramaturgia ainda precisa de seminários e outros incentivos. Hélio Eichbauer já pode ser incluído definitivamente na primeira linha de nossos cenógrafos e figurinistas de categoria universal. Perfeito. Damiano Cozzela e Rogério Duprat escolheram e

adaptaram as músicas com um senso estupendo, integrando-a no espetáculo com a mobilidade e o ajustamento indispensáveis à sua valorização nos mínimos detalhes. Enfim, falar de todos é impossível, mas o Oficina deu um salto direto e preciso na direção da dramaturgia que precisávamos para acrescentar ao teatro de idéias diretas que é característica essencial a esse tempo de guerra e transição.

-Jornal do Brasil

17 de Janeiro de 1968

Crítica de Yan Michalski sobre O Rei da Vela

Considerações em torno do "Rei" (II)

Creio que a primeira obrigação do crítico, diante de *O Rei da Vela*, é tentar analisar a impressão geral que o espetáculo deixou, e foi isto que procurei fazer no artigo de ontem. Mas seria injusto deixarmos de aludir, ainda que sumariamente, aos diversos elementos que compõem a experiência.

Todos estes elementos se entrosam, sob a batuta de José Celso Martinez Correia, numa barulhenta e estridente sinfonia cheia de dissonâncias, mas admiravelmente uma e coesa no seu espírito agressivo. Adotando recursos extremamente variados, inspirados em fontes tão diversas como o circo, a revista, a ópera, o encenador conseguiu criar um conjunto de uma organicidade impecável, onde todos os elementos entram no jogo e participam intimamente do espírito da empostação.

O cenário de Hélio Eichbauer- barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas- é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor. É evidente que Hélio Eichbauer compreendeu e assimilou profundamente o espírito da experiência intuído e elaborado pelo encenador, e, por sua vez, com uma diabólica riqueza de imaginação, criou uma série de trampolins de onde a imaginação do realizador pode levantar vôo. A profusão de símbolos imediatamente decifráveis, de grande eficiência cênica, é extraordinária. E se determinados aspectos do cenário me pareceram excessivos e redundantes, volto a repetir que o espetáculo todo deve justamente aos seus inúmeros excessos uma grande parte da sua personalidade e do seu charme.

Os figurinos, também de Hélio Eichbauer, são se possível ainda mais inteligentes e expressivos que o cenário. Extremamente ousados no seu tom carnavalesco-circense e no seu espantoso mau gosto, eles explicam exemplarmente os personagens, comentam a sua função profunda dentro do grupo humano de que o autor se serviu para a sua demonstração.

Desmistificação do monstro sagrado

O elenco, no seu conjunto, faz prova de uma fantástica desinibição e soltura, sustentando com firmeza o tom de representação desenfreada, quase selvagem. Pela primeira vez, vislumbro aqui o esboço de uma coisa que poderia, com algum otimismo, ser definida como um moderno estilo brasileiro de interpretação: uma fusão das técnicas modernas de antiilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada, fusão esta conseguida com a ajuda de amplo aproveitamento – naturalmente devidamente estilizado e criticado- dessa nossa grande tradição cultural, a chanchada. Tremo pensando na possibilidade de ver um estilo semelhante transplantado indiscriminadamente a outras realizações- mas aqui ele deu certo, constituindo-se mesmo numa das grandes atrações do espetáculo.

Renato Borghi conduz o espetáculo com uma intensidade de concentração de meios vocais, físicos e nervosos verdadeiramente espantosa. Há algo de patético nesse desempenho, no qual um ator relativamente franzino e fisicamente limitado consegue se transformar, pela força de sua interpretação, num enorme e repelente fantoche, uma espécie de Ubu-Rei brasileiro. Vendo Renato Borghi interpretar Abelardo I, é fácil chegar à conclusão de que acabou a era dos monstros sagrados: por mais que nos agrade ainda assistir aos fogos de artifício de alguns deles, é evidente que estamos no tempo dos atores tipo Renato Borghi, que sabem trabalhar, explorar e canalizar, com dedicação, disciplina e inteligência os recursos- às vezes originalmente não muito brilhantes- que a natureza lhes deu. O meu receio é, apenas, que Renato Borghi não aguente por muito tempo o gigantesco esforço que esse desempenho- uma autêntica façanha atlética- lhe impõe.

O trabalho de Fernando Peixoto, mais comedido pelas próprias características do papel, é de uma admirável nitidez de desenho, elegância e inteligência. Etty Fraser

explora, com uma alegria poucas vezes vista e com um senso de humor raro, o seu tipo *sui generis*. Liana Duval faz seus dois papéis- a secretária e João dos Divãs- com uma comunicabilidade cômica irresistível e surpreendente, cuja intensidade diminui apenas quando a atriz se solta demais e perde um pouco as estribeiras, como aconteceu em certos momentos da sessão para a imprensa. Dina Sfat é uma das mais belas figuras dos palcos brasileiros, e consegue em *O Rei da Vela* explorar essa sua figura com uma atraentíssima variedade de atitudes, além de sustentar coerentemente a difícil falsidade da empostação do seu personagem. E Dirce Migliaccio exibe mais uma vez a sua irresistível presença cômica, numa composição divertidíssima, embora no limite da chanchada pura e simples.

Sem as mesmas oportunidades e sem o mesmo brilho, mas sempre perfeitamente entrosados no espírito da iniciativa, Franscisco Martins, Edgar Gurgel Aranha (cujas cenas no segundo ato mereceriam alguns cortes), Abraão Farc, Otávio Augusto (que dá uma grande aula prática de como saber cair no palco), Renato Dobal e Adolfo Santana completam a distribuição.

As músicas selecionadas por Damiano Cozzela e Rogério Duprat são de uma felicidade a toda prova. Seria difícil imaginar outro fundo musical capaz de sublinhar com mais demolidora ironia as insolências de *O Rei da Vela.*

Cuidado com Chacrinha

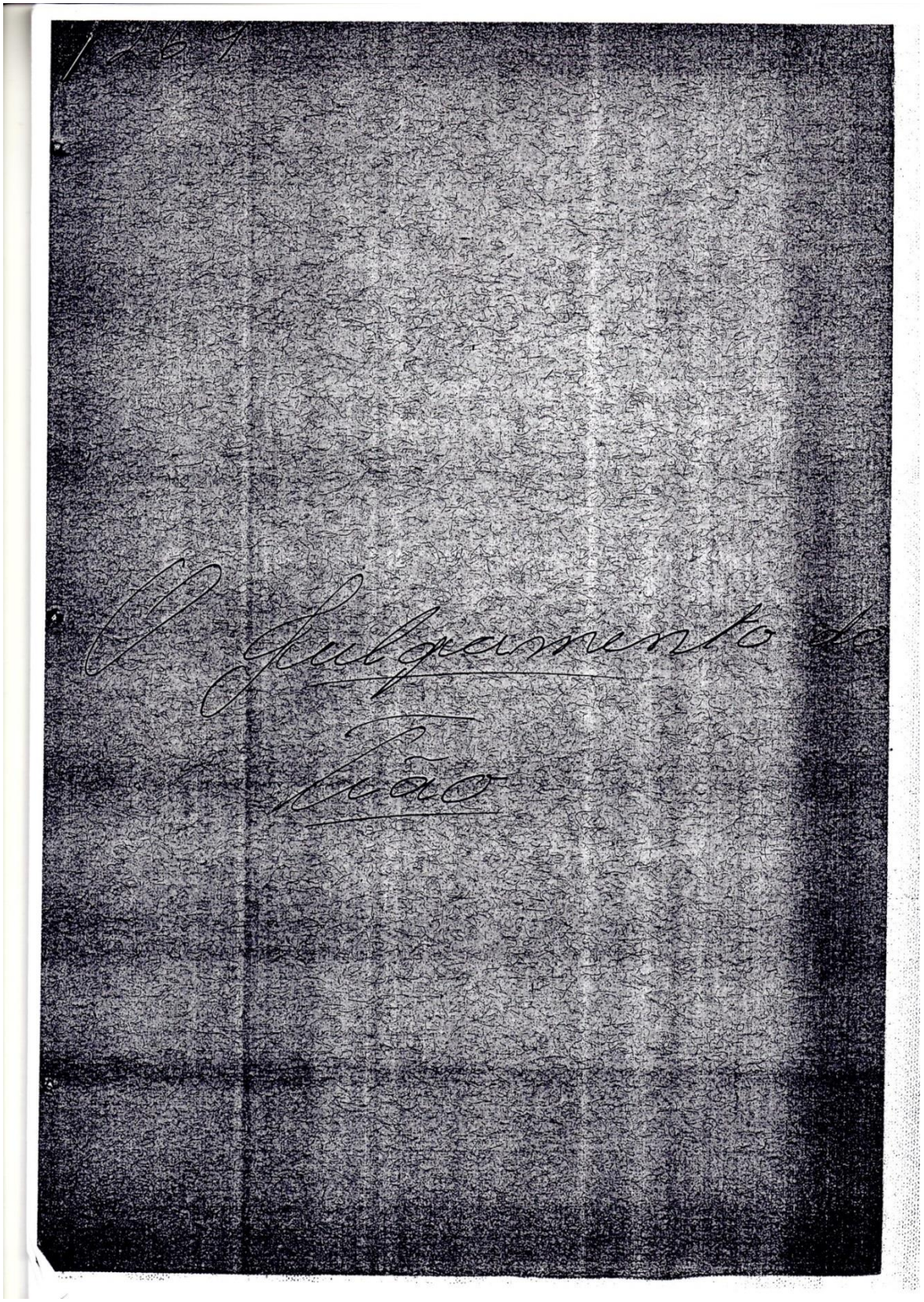
Não creio, como já declarei na Primeira Crítica, que o caminho que o Oficina abre com *O Rei da Vela* seja o único possível para o teatro brasileiro de hoje. A importância e o impacto dessa produção não invalidam nem as experiências anteriores do próprio grupo paulista, nem o trabalho que vem sendo feito por outras empresas, por outros homens de teatro. Há em nosso teatro lugar para muitos tipos de experiências que exprimam, de muitas maneiras, a realidade brasileira. E, positivamente, não é só através da agressão que essa realidade pode ser captada. Usadas por mãos menos competentes e talentosas do que as de José Celso Martinez Correia e dos seus companheiros, ou aplicadas a um texto diferente, na sua essência, de *O Rei da Vela,* as técnicas aqui postas em funcionamento poderão levar a resultados simplesmente ridículos. Digo isto porque sinto surgir, sob a influência de *O Rei da Vela*, a ameaça de uma onda de

ufanismo e agressividade que me preocupa um pouco. E estou convencido de que a declaração de José Celso Martinez Correia no programa, segundo a qual o mau gosto seria a única forma de expressar o *surrealismo* brasileiro, e Chacrinha seria (ao lado de Nelson Rodrigues) um legítimo, embora inconsciente, seguidor de Oswald de Andrade, poderá dar margem a interpretações as mais infelizes e fazer, involuntariamente, um mal tremendo ao nosso teatro.

Espero e confio, pelo menos, que o próprio Teatro Oficina, embora compreensivelmente satisfeito e envaidecido com o merecido sucesso da sua realização, saiba sair logo em busca de novas maneiras de ir além daquilo que acaba de fazer, como tem sempre feito até hoje. Da mesma forma como Pequenos Burgueses, Os Inimigos e Andorra, por exemplo, O Rei da Vela é um espetáculo de capital importância para o nosso teatro, mas não deve nem pode ser considerado como uma realização definitiva, a ser simplesmente desenvolvida, aperfeiçoada e imitada de agora em diante.

TEXTO

“O Julgamento de Tião”, de Edgard Gurgel Aranha (Disponível no Arquivo Miroel Silveira, até então localizado na Eca- USP)



REGISTRE-SE

DIRETOR

5269

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Fundada em 27 de Setembro de 1917 — Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092. de 4-8-1920
Filiada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores
Séde: Av. Almirante Barroso, 97 - 3º andar — End. Teleg. SBAT-RIO
Rio de Janeiro — Brasil.

CONTRATO DE REPRESENTAÇÃO DE PEÇA TEATRAL

Entre partes:

a SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS, sociedade civil, reconhecida como de Utilidade Pública Federal, pelo Decreto n. 4.092, de 4 de Agôsto de 1920, com séde no Rio de Janeiro, neste denominada «**SBAT**»

e a **EMPRÊSA** ....TEATRO DE ARENA.....

com séde na .....CAPITAL DO ESTADO DE SÃO PAULO.....
neste denominada «**EMPRÊSA**», fica justo e contratado o seguinte:

1 **A EMPRÊSA** contrata com a **SBAT**, mandatária do(s) autor(es): ..EDGARD GURGEL ARANHA.....

a representação da peça: .....“O JULGAMENTO DO TIÃO”.....

de autoria deste(s), no Teatro: ..DE ARENA.....

mediante autorização, passada em instrumento separado, na forma do que estabelece o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas.

2 **A EMPRÊSA** está de pleno acôrdo em pagar os direitos autorais, que ficam ajustados na base de 10% (DEZ POR CENTO) SOBRE A RENDA BRUTA DO ESPETÁCULO.....
para cada vez de representação, devendo o pagamento ser feito:

a) na Séde, Sucursal ou Agência da **SBAT**, sempre que a representação se realizar fora do perímetro urbano e o direito autoral depender do «bordereau» de receita;
b) na Séde, Sucursal ou Agência da **SBAT**, antecipadamente, no ato da autorização, sempre que o direito autoral não depender do resultado da bilheteria ou da renda do espetáculo;
c) na bilheteria do respectivo teatro, no dia da representação, quando se tratar de teatro localizado no perímetro urbano, mediante a apresentação de uma via do «bordereau» de receita, devidamente assinado pela **EMPRÊSA** e pelo bilheteiro do teatro.

3 **A EMPRÊSA** reconhece expressamente que se entende como renda bruta sôbre a qual incide o pagamento do direito autoral aquela que se constitue da venda dos ingressos, sob qualquer forma, na bilheteria ou fora dela, não sendo admitido qualquer desconto, ficando ressalvados apenas os impostos Federais (Estatística) e Municipais (Prefeitura) incidentes e declaradamente sôbre cada ingresso. No caso de haver devolução de qualquer quantia recolhida pela **EMPRÊSA**, sôbre ingressos, a requerimento desta ou expontâneamente por autoridades Federais ou Municipais, fica entendido que a **EMPRÊSA** reconhece expressamente que à **SBAT** caberá a porcentagem devida a título de direitos autorais.

4 Os pagamentos serão efetuados em moeda corrente, não se admitindo a emissão de «vales» ou quaisquer outros documentos com o fim de saldar os direitos autorais, no todo ou em parte, mesmo quando tais documentos tenham sido assinados pelo próprio autor da peça contratada.

5 **A EMPRÊSA** reconhece à SBAT, como participante da receita bruta do espetáculo realizado com a peça de que é objeto o presente contrato de representação teatral, o absoluto direito de fiscalizar a receita, examinando documentos de caixa, bordereaux, lotações, ingressos depositados nas urnas, encalhes, etc.

6 **A EMPRÊSA** reconhece expressamente à **SBAT**, independentemente de qualquer juizo ou interpelação, a participação percentual de ..10% (..DEZ)... sôbre tôda e qualquer quantia por ela recebida ou a receber, de entidades públicas ou particulares, direta ou indiretamente, em espécie ou representada por auxílio de viagem, de estada, alojamento, passagens, ou a que título fôr, desde que tais entendimentos obriguem a EMPRÊSA a fornecer ingressos gratuitos ou a realizar um ou mais espetáculos, gratuitos ou com redução de prêço, ou, ainda, quando tais recebimentos se refiram a espetáculos já realizados.

7 **A EMPRÊSA** não poderá transferir os encargos e responsabilidades especificadas neste contrato, no todo ou em parte, a qualquer pessôa física ou jurídica, repartições federais, estaduais ou municipais, associações de qualquer natureza, sem o consentimento prévio e escrito da Séde da SBAT, que, então, ajustará com o eventual responsável as condições exigidas sôbre cada representação da peça objeto da negociação.

8 No caso da EMPRÊSA ceder parte ou a totalidade da lotação a qualquer instituição com finalidades de beneficência, filantropia ou designação similar, fica a EMPRÊSA responsável pelo pagamento dos direitos autorais sôbre a renda bruta obtida pela venda dos ingressos na bilheteria e fora dela, ficando entendido que a importância mínima dos direitos autorais será cobrada sôbre o total da lotação ao prêço habitual dos ingressos.

9 **A EMPRÊSA** obriga-se a manter em cartaz a peça mencionada neste contrato até completar um mínimo de trinta representações consecutivas, ou a pagar à **SBAT** os direitos autorais respectivos, cal-

culados na base da média obtida com a peça anterior, garantindo, ainda, o direito autoral mínimo correspondente ao valor de dezoito poltronas por sessão.

10 A EMPRÊSA fornecerá duas localidades fixas, de primeira classe, até a quinta fila e não distante do corpo central da platéia, para uso diário da **SBAT,** como esta julgar conveniente.

11 **A EMPRÊSA** obriga-se a fazer mencionar em tôda publicidade da representação, a autoria da peça, bem como o título original e os nomes dos tradutores, e adaptadores, quando se tratar de obra estrangeira.

12 **A EMPRÊSA** obriga-se a fazer representar a peça aqui contratada, tal como foi escrita pelo autor, resguardando a integridade do texto aprovado em definitivo pelo autor e em depósito no Serviço de Censura, entendendo-se que qualquer alteração do texto, do título, ou omissão da autoria na publicidade, constitue rescisão dêste contrato, independentemente de notificação, cominando-se pena contratual para a infração aqui definida a quantia de Cr$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), além do pagamento dos direitos autorais devidos pelas representações da peça até à data da rescissão.

13 Na peça mencionada neste contrato não poderão vir a ser incluidos números de música, sketches, cortinas, cênas, fantasias ou quaisquer produções de outros autores, sem o prévio e escrito assentimento da **SBAT,** sob pena de rescisão dêste contrato, além do pagamento dos direitos autorais dessa colaboração extra, arbitrado pela SBAT, sem apelação da parte faltosa.

14 **A EMPRÊSA** reconhece que o têxto da peça contratada não poderá vir a ser desmembrado, na presente ou nas futuras temporadas, ficando ajustado que, sempre que ao menos um dos sketches, cortinas, cênas, fantasias, ou qualquer dos quadros que a compõem vier a ser utilizado no corpo de outra peça, ou sempre que números ou quadros, de outra(s) peça(s), vierem a ser inseridos no corpo da peça contratada sem o cumprimento do disposto nas cláusulas anteriores, a **EMPRÊSA** deverá recolher à **SBAT** o pagamento dos direitos autorais em dôbro, como se a **EMPRÊSA** tivesse feito representar integralmente as duas peças utilizadas.

15 Fica expressamente proibida a representação ou transmissão da peça contratada, no todo ou em parte, em boate, em emissôras de Rádio ou Televisão, do local de representação estipulado neste contrato ou em qualquer outro, sem autorização prévia e escrita da **SBAT,** sob pena de rescisão automática dêste contrato e pagamento de multa de Cr$ 200.000,00, (Duzentos mil cruzeiros) pela **EMPRÊSA.**

Obriga-se, ainda a **EMPRÊSA** a não permitir a gravação mecânica ou por qualquer outro processo de reprodução, da peça contratada, sob pena de incorrer nas mesmas sanções desta cláusula e responder judicialmente por perdas e danos, decorrentes da contrafação do direito autoral.

16 **A EMPRÊSA** recolhe à **SBAT,** neste ato, a importância de Cr$ .....
.....
a título de ..... sob pena de anulação tácita dêste contrato e de perda total da quantia paga, independentemente de qualquer notificação verbal ou escrita.

17 Concedida pela **SBAT** a autorização para a representação, compete à **EMPRÊSA** satisfazer as exigências das autoridades competentes para a realização dos espetáculos.

18 **A EMPRÊSA** obriga-se a entregar à **SBAT** uma cópia da peça contratada tal como vai ser representada, devendo, caso assim o entenda a **SBAT**, apresentar a cópia contendo o «visto» das autoridades do Serviço de Censura.

19 **A EMPRÊSA** apresenta como fiador, perante a **SBAT,** respondendo com ela, solidàriamente, pelos encargos decorrentes deste contrato, sem restrição alguma, o senhor: .....
..... nacionalidade .....
profissão: ..... domiciliado em: ..... que também assina o presente.

20 O presente contrato é feito em **3** vias, para um só efeito legal. Uma via ficará em poder da **SBAT;** outra em poder da **EMPRÊSA,** e a terceira em poder do Serviço de Censura.

21 As partes contratantes renunciam ao Fôro de seus domicílios e elegem, para qualquer questão emergente do presente contrato, o Fôro de São Paulo.

E por estarem de pleno acôrdo, assinam o presente contrato na presença das duas testemunha abaixo

São Paulo 6 de Julho de 19 62.

Pela **EMPRÊSA:** .....

Pela **COMPANHIA:** .....

FIADOR: .....

Pela **SBAT:** .....

Testemunhas:

.....

.....

(Isento de sêlo - Art. 1.º do Dec.-Lei n.º 7.957 de 17/9/45 e Art. 203 da Constituição)

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES
DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS:
Anotado sob n.º 1895 Livro 4 Fls 126
São Paulo, 12 de 12 de 1962

5269
220

Ilmo. Sr.
Diretor dA
DIVISÃO DE DIVERSÕES PUBLICAS
Da Secretaria da Segurança Publica

Mario Kuperman, abaixo assinado, vem requerer a CENSURA da peça O JULGAMENTO DO TIÃO, em um ato, de Edgard Gurgel Aranha, cuja apresentação dar-seá aos domingos pela manhã, no Teatro de Arena, à rua Teodoro Bayma, 94, para público infantil, a partir do dia 15 de julho do corrente ano.

Anexamos à presente duas cópias do texto acima referido, assim como o contrato lavrado com a sociedade de direitos autorais.

peça infantil

Nestes termos,
P. Deferimento,

São Paulo, 6 de julho de 1962.

16.º TABELIONATO DE NOTAS
BRUNO ZARATIN

— 16.º OFÍCIO —
RUA BARÃO DE ITAPETININGA, 50
Reconheço a firma
São Paulo, de de 19
Em testemunho da verdade.

De acôrdo com o Processo 4052-W/61- aprovar em caráter excepcional

Mourão

6-7-62

Recebi a peça e o certificado

S. Paulo, 17 de 7 de 1962

S. G. - 5-62 - S.A.C. - S.S.P. - 5.000

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS

DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS

SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL

CERTIFICADO DE CENSURA

Nº 5.26[illegible]

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Fundada em 27 de Setembro de 1917 — Reconhecida como de Utilidade Pública Federal pelo Dec. 4.092, de 4-8-1920
Filiada à Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores de Música.
Séde: Av. Almirante Barroso, 97 - 3º andar — End. Teleg. SBAT - RIO
Rio de Janeiro — Brasil.

Direitos de Representação **Autorização** Nº 210935

A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), reconhecida como de utilidade pública federal, pelo decreto n.º 4.092, de 4-8-1920, mandatária de seus associados nacionais e estrangeiros, para todos os fins de direito, autoriza, nos termos do artigo 2.º do decreto n.º 4.790, de 2-1-1924, combinado com os artigos 26 e seu § único, e 27, do decreto n.º 5492, de 16-7-1920, art. 46 do decreto n.º 18.527, de 10-12-1928, e artigo 35 do decreto n.º 21.111, de 1-3-932, a representação da peça teatral: "O Julgamento do Tião"

Original de Edgard Gurgel Aranha

Música de —

Tradução de —

No Teatro de Arena Cidade S. Paulo

nos dias = PARA CENSURA DE PEÇA =

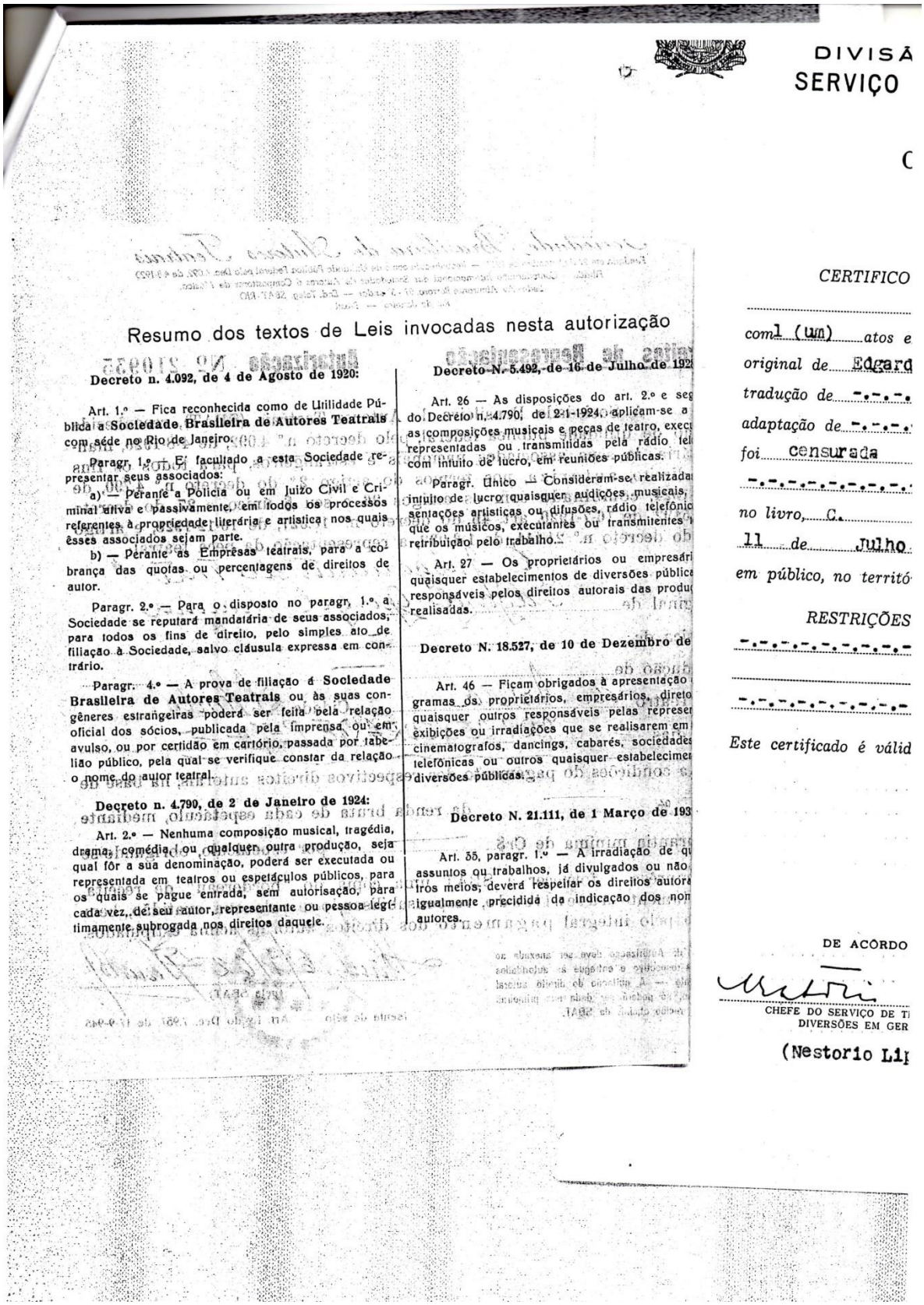
sob a condições do pagamento dos respectivos direitos autorais, na base de — % — da renda bruta de cada espetáculo, mediante a garantia mínima de Cr$ — por espetáculo, obrigando-se a Emprêsa a fornecer à SBAT uma cópia do "bordereau" de receita, devidamente autenticado, responsabilisando-se pela sua exatidão, bem como pelo integral pagamento dos direitos autorais acima estipulados.

S. Paulo 6/7/62 [signature]
(pela SBAT)

Esta via de Autorização deve ser anexada ao programa respectivo e entregue às autoridades competente — A quitação do direito autoral respectivo, só poderá ser dada nas primeiras vias dos recibo oficiais da SBAT.

Isenta de sêlo — Art. 1.º do Dec. 7.957, de 17-9-945

do pelo expediente da Divisão.



DIVISÃ
SERVIÇO

C

Resumo dos textos de Leis invocadas nesta autorização

Decreto n. 4.092, de 4 de Agosto de 1920:

Art. 1.º — Fica reconhecida como de Utilidade Pública a **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais** com séde no Rio de Janeiro.

Paragr. 1.º É facultado a esta Sociedade representar seus associados:

a) — Perante a Policia ou em Juizo Civil e Criminal ativa e passivamente, em todos os processos referentes à propriedade literária e artistica nos quais êsses associados sejam parte.

b) — Perante as Emprêsas teatrais, para a cobrança das quotas ou percentagens de direitos de autor.

Paragr. 2.º — Para o disposto no paragr. 1.º a Sociedade se reputará mandatária de seus associados, para todos os fins de direito, pelo simples ato de filiação à Sociedade, salvo cláusula expressa em contrário.

Paragr. 4.º — A prova de filiação á **Sociedade Brasileira de Autores Teatrais** ou às suas congêneres estrangeiras poderá ser feita pela relação oficial dos sócios, publicada pela imprensa ou em avulso, ou por certidão em cartório, passada por tabelião público, pela qual se verifique constar da relação o nome do autor teatral.

Decreto n. 4.790, de 2 de Janeiro de 1924:

Art. 2.º — Nenhuma composição musical, tragédia, drama, comédia ou qualquer outra produção, seja qual fôr a sua denominação, poderá ser executada ou representada em teatros ou espetáculos públicos, para os quais se pague entrada, sem autorisação, para cada vez, de seu autor, representante ou pessoa legitimamente subrogada nos direitos daquele.

Decreto N. 5.492, de 16 de Julho de 192

Art. 26 — As disposições do art. 2.º e seg do Decreto n. 4.790, de 2-1-1924, aplicam-se a as composições musicais e peças de teatro, execu representadas ou transmitidas pela rádio tel com intuito de lucro, em reuniões públicas.

Paragr. Unico — Consideram-se realizadas intuito de lucro quaisquer audições musicais, sentações artisticas ou difusões, rádio telefônic que os músicos, executantes ou transmitentes retribuição pelo trabalho.

Art. 27 — Os proprietários ou empresári quaisquer estabelecimentos de diversões públicas responsáveis pelos direitos autorais das produ realisadas.

Decreto N. 18.527, de 10 de Dezembro de

Art. 46 — Ficam obrigados à apresentação gramas os proprietários, empresários, direto quaisquer outros responsáveis pelas represen exibições ou irradiações que se realisarem em cinematografos, dancings, cabarés, sociedades telefônicas ou outros quaisquer estabelecimen diversões públicas.

Decreto N. 21.111, de 1 Março de 193

Art. 55, paragr. 1.º — A irradiação de q assuntos ou trabalhos, já divulgados ou não iros meios, deverá respeitar os direitos autór igualmente precidida da indicação dos nom autores.

CERTIFICO

com 1 (um) atos e
original de Edgard
tradução de -.-.-.
adaptação de -.-.-.
foi censurada
-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.
no livro, C.
11 de Julho
em público, no territó

RESTRIÇÕES

-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-
-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-

Este certificado é válid

DE ACÔRDO

CHEFE DO SERVIÇO DE TI
DIVERSÕES EM GER

(Nestorio Li

S. G. - 5-62 - S.A.C. - S.S.P. - 5.000

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA

SETOR DE ORGÃOS AUXILIARES POLICIAIS

DIVISÃO DE DIVERSÕES PÚBLICAS

SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL

CERTIFICADO DE CENSURA

N.º 5.269

CERTIFICO que a peça intitulada " O JULGAMENTO DO TIÃO " -.-.
-.-.--.-.-.-.-.-.-.-

com 1 (um) *atos e* 1 (um) *quadros, do gênero de* comédia -

original de Edgard Gurgel Aranha -

tradução de -.-.-.-.-.-.-

adaptação de -.-.-.-.-.-.-

foi censurada *a requerimento de* Mario Kuperman -
-.- *registrada no livro,* C. *, à fls.* 220 *, sob o n.º* 5.269 - *, em* 11 *de* Julho *de* 1962 *, foi julgada apta para ser representada em público, no território do Estado de São Paulo.*

RESTRIÇÕES: LIVRE - -.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.
-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-
-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.
-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-.-

Este certificado é válido até o dia 11 de Julho de 1965 -

São Paulo, 11 *de* Julho *de* 1962

CENSOR RESPONSAVEL
(Mario Russomano)

DE ACÔRDO

CHEFE DO SERVIÇO DE TEATRO E DIVERSÕES EM GERAL
(Nestorio Lips)

APROVO

DIRETOR DA DIVISÃO
(Dr. Rodolfo de Carvalho Coelho)
Delegado de Policia, responden
do pelo expediente da Divisão.

autorização

...16 de Julho de 192...

...ções do art. 2.º e seg...
...-1924, aplicam-se a...
...e peças de teatro, execu...
...nitidas pela rádio tel...
...reuniões públicas...

...onsideram-se realizada...
...ter audições musicais...
...difusões, rádio telefônic...
...intes ou transmitentes...

...prietários ou empresári...
...itos de diversões pública...
...itos autorais das produç...

...e 10 de Dezembro de...

...brigados à apresentação...
...rios, empresários, direto...
...ponsáveis pelas represen...
...ões que se realisarem em...
...ings, cabarés, sociedades...
...s quaisquer estabelecimen...

...1.111, de 1 Março de 193...

...1.º — A irradiação de qu...
...os, já divulgados ou não...
...respeitar os direitos autora...
...iá da indicação dos nom...

" O JULGAMENTO DO TIÃO "

EDGARD GURGEL ARANHA

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Diversões

INTRODUÇÃO

(O Palhaço Dodô abre a porta da arena e acolhe o público na sua chegada. Indica os lugares, fala com as crianças, brinca, etc. Ele traz um relógio despertador dependurado por uma grossa corrente e preso no casaco. Na hora de começar o espetáculo, toca o despertador, enquanto o Palhaço Dodô luta por conseguir fazê - lo parar e conseguir o necessário silêncio da platéia. As luzes da platéia permanecem.)

DODO

(PARA A PLATÉIA) Meus amigos, muito, muito, muito bom dia! Hoje vamos apresentar para vocês uma peça de teatro. Esta peça conta a história de um... (pára e diz) Bem, mas eu não vou contar já - não... Em todo o caso, queria dizer que esta peça foi escrita por Edgard Gurgel Aranha, um velho amigo meu... e será interpretada pelos atores (enumera os nomes dos atores) Ué! Mas onde é que - êles estão? Chi, onde será que estão os atores? Será possível que êles ainda não chegaram? Por favor, procurem por aí na platéia...(fala por um outro lado) Será que êles não estão por aí ? (fala) E dêsse lado não está nenhum? Não? (grita para dentro da coxia) Algum ator aí? (para a platéia) Não estão! E agora, como é que vai ser? O que será que aconteceu? Será que êles não querem mais fazer a peça? Ou será que aconteceu alguma coisa? Será que o bonde quebrou? Ou o ônibus encrencou? Ou será que alguém ficou doente? Ou será então que... (entra a Borracha correndo)

BORRACHA

Bom dia, bom dia, bom dia! Estou atrazadíssima, não?

PALHAÇO

Bom dia, D. Sim, senhora, atrazadíssima...

LAPIS PRETO (ENTRA CORRENDO)

Bom dia, o espetáculo já começou?

PALHAÇO

Bom dia, sr..... Estávamos esperando o senhor.

JUIZ (ENTRA CORRENDO

Bom dia. Desculpem o meu atrazo...

PALHAÇO

Bom dia, sr..... Não há de quê.

Lápis Vermelho (entra correndo)

Ah, bom dia... ainda não começou?

PaLHAÇO

Bom dia sr..... ainda não, esperávamos....

CORO (entram correndo um atraz do outro)

(cada um diz uma coisa) Bom dia! O que está acontecendo? Bom dia! Já faz tempo que começou? Onde é que estão as roupas? Atrazamos muito?

PALHAÇO

Bom dia, senhores... estão todos muitíssimos atrazados. Posso saber o que isso significa? Afinal de contas, o público está aqui esperando há bastante tempo...

BORRACHA

Mas temos um motivo, sr. Palhaço Dodô, e muito sério.

TODOS Seríssimo...

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões P.

PALH AÇO
Bem, então o que foi que aconteceu?

JUIZ
É que...bem...eu não sei se convém dizer aqui na frente de todos...

PALHAÇO
Pode falar, sem receio. Estamos entre amigos...

JUIZ
Então, está bem... O Tião fugiu, desapareceu...

PALHAÇO
Como? Fugiu? Mas é impossível!

LAPIS PRETO
Pois é verdade, sr Palhaço Dodô... êle fugiu... ninguém sabe para onde é que êle foi...

PALHAÇO
Não é possível! Porque é que êle fêz uma coisa dessas? Justamente hoje que tinha espetáculo?...

LAPIS VERMELHO
Ele não queria ser julgado... acho que ficou com mêdo e fugiu..

PALHAÇO
Essa agora... era só o que faltava...

BORRACHA
Como é que nós vamos fazer? Sem o Tião não pode ser feito o julgamento...

PALHAÇO
Pois é, e não havendo julgam ento... não poderemos fazer o espetáculo... porque o espetáculo é o JULGAMENTO DO TIÃO!

JUIZ
E agora?

LAPIS VERMELHO
Um momento! Eu tenho uma idéia.

PALHAÇO
Qua é?

LAPIS VERMELHO
Já que o Tião desapareceu, alguém pode ficar no lugar dêle...um de nó poderá substituí-lo, para que possa haver o julgamento...

PALHAÇO
Isso mesmo! Porque havendo julgamento... haverá espetáculo!

TODOS
Muito bem!

LAPIS PRETO
Mas quem é que vai ficar no lugar do Tião?

BORRACHA
O senhor Palhaço Dodô pode ficar!

TODOS
Isso mesmo... ótima idéia... Bravos, etc.

PALHAÇO
Um momento.. Sinto muito, mas eu não posso ficar no lugar do Tião.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões Públicas

JUIZ

Mas, por que?

PALHAÇO

Bem... eu não tenho mais idade para fazer êsse papel...

LAPIS VERMELHO

É mesmo... nenhum de nós vai poder ficar no lugar do Tião... o Tião é um menino...

PALHAÇO

É... que maçada. Precisamos achar o Tião, custe o que custar!

PALHAÇO

Eu já sei o que vamos fazer! Eu vou procurar o Tião... hei de encontrá-lo de qualquer maneira. Prometo a vocês que não volto enquanto não encontrá-lo...

TODOS

Bravos, muito bem, etc...

DODO

Volto logo-logo, pessoal e podem ficar descansados que vou trazer o Tião comigo. E enquanto isso, vocês vão se preparando para começarmos a sessão... Certo?

TODOS

Certo!

DODO (ao público)

Até já, meus amiguinhos,
Vou correndo como o vento
Prá buscar o Tião menino
E começar o julgamento!

(aos atores)

E vocês não se demorem
Muito tempo a se trocar
pois assim que nós voltarmos
a sessão vai começar! (sai correndo)

(AQUI COMEÇA A DANÇA DOS ATORES SE VESTINDO E CANTANDO)

BORRACHA

Aquí está o que acontece
Com quem faz coisas erradas,
Quem não cuida do que é seu...

LAPIS PRETO

As coisas estão bem pretas
Bem mais pretas do que eu!

LAPIS VERMELHO

Aprontem-se bem depressa
Vistam logo suas roupas
E chega de tanta conversa!

JUIZ

Pois quando o Tião chegar
Precisamos estar prontos
para logo começar...

CORO

Um julgamento festivo
Esse nosso há de ser!
Vamos ver quais são as coisas
Que o Tião irá dizer! } BIS

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões Públicas

BORRACHA

Será que vai ter coragem
De contar o que êle faz?

LAPIS PRETO

E depois que fôr julgado
Ele irá deixar-nos em paz?

JUIZ

Isso só vmos saber
Quando acabar a sessão
Depois que o Juiz disser
Qual foi sua decisão!

BORRACHA

Se êle não resolver
cuidar do seu material
nunca mais falo com êle
vou ficar até de mal...

LAPIS VERMELHO

Mas depois que terminar
A sessão do julgamento
Se êle não se emendar
Para nós será um tormento!

CORO

Um julgam ento festivo
Esse nosso há de ser
Vai ser muito divertido (BIS
O que irá acontecer! (

Depressa, amigos, depressa,
Olhem só quem já lá vem
É o nosso amigo Dodô (BIS
Que vem puxando alguém... (

(aparece Dodô puxando uma corda imensa)

TODOS

Puxa, puxa, seu Dodô
Puxe sempre sem parar
Pode ficar descansado
Que nós vamos ajudar.

Puxa vida, que pesada,
esta nossa carga está,
e lá no fim desta corda
quem será que vai estar?

Puxem todos, sem parar,
mais depressa prá esquentar
que a surpresa que esperamos
já começa a despontar...

Olhem só quem é que vem
depois de tanta afliçao
não é que no fim da corda (BIS
está o nosso amigo Tião... (

(todos aplaudem dando vivas)

TODOS MAIS O TIÃO

E agora, minha gente,
Já podemos começar
Já chegou o Tião menino (BIS
Cada um no seu lugar!!! (

TIÃO

Meus amigos, aqui estou;
Desculpem minha demora...
Eu estive passeando

E sem querer perdi a hora...

TODOS

Vamos logo ficar quietos
E acabar com a confusão,
Seu Dodô vai dar início (
Ao Julgamento do Tião! (BIS

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões P...

PALHAÇO DODÔ

Meus amigos, eu vos peço
Um minuto de atenção!
Vou contar o que acontece
Com quem não faz a lição!

É a história de um menino
Que não queria estudar
E que não tomava conta
Do material escolar.

Senhoras e senhores,
Muita, muita atenção:
Começaremos agora
O Julgamento do Tião!

(O Palhaço Dodô volta-se para o lado do Tião. O côro todo se movimenta, os outros também. A Borracha Apagadinha levanta-se e vem para o meio cantar. Ela veste um quadrado grande e branco e está cheia de curativos).

BORRACHA APAGADINHA

Ah! O Tião, êsse malvado,
Que só pensa o dia todo em me morder
Deixou-me nêste estado
Quase que me fêz morrer...

(enquanto a música continua tocando mais uma estrofe, ela dança e depois volta para o seu lugar).
(todos aplaudem. O Côro continua sempre a se movimentar;levanta-se então o Lápis Prêto. Ele veste um enorme canudo cilíndrico preto e tem na cabeça um cone em forma de ponta de lápis e está quebrada.)

LAPIS PRETO

Vejam só a minha ponta
Como está tôda estragada
E meus pés todos doídos
De tanto levar dentada!

(enquanto a música continua tocando mais uma estrofe, êle dança e depois volta para o seu lugar. Todos aplaudem e o côro levanta-se, vem para o meio, de mãos dadas e cantam:

CORO

O Tião, Tião, Tião,
É um menino que é muito descuidado
E por ser, tão sem capricho
Deve ser bem castigado!

(enquanto a música continua tocando mais uma estrofe, êles dançam e depois voltam para os seus lugares. O Tião vai sempre participando da ação, emocionando-se e tendo reações. Todos aplaudem. Sai de seu lugar o Lápis Vermelho e vem para o meio. Êle veste uma roupa igual a do lapis Preto, só que em vermelho vivo e está sem ponta no canudo silíndrico. Vem mancando para o centro do palco).

LAPIS VERMELHO

Eu estou com reumatismo
Porque de dentro da minha caixa eu não saio
Desde que quebrou-me a ponta
O Tião no mês de maio!

(enquanto a música continua tocando mais uma estrofe, êle dança e depois volta para o seu lugar. Todos aplaudem e o côro volta a cantar)

CORO

O Tião, Tião, Tião,
É um menino que é muito descuidado
E por ser tão sem capricho
Deve ser bem castigado!

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões Públicas

(enquanto a música continua tocando mais uma estrofe, êles dançam e depois voltam para os seus lugares. Todos aplaudem. O Palhaço Dodô que estava ao lado do Tião, pula para o centro da cena, faz umas evoluções e canta).

DODO

Silêncio, meus senhores!
Está aberta a sessão!
Vem chegando o senhor Juiz
Que irá julgar o Tião!

(volta a fazer umas evoluções. Todos aplaudem. Entra o Juiz Tinteiro, muito gordo e sua roupa é realmente um tinteiro, mais ou menos redondo. Trás uma toga às costas e um chapéu de Juiz, em forma de tampa de tinteiro. Enquanto êle vem chegando, risonho, o côro levanta-se e canta):

CORO

O Tião, Tião, Tião!
É um menino que é muito descuidadeo
E por ser tão sem capricho
Deve ser bem castigado!

(todos aplaudem e o Lápis Preto levanta-se, dizendo:)

LÁPIS PRETO: Viva o senhor Juiz-Tinteiro!

TODOS: (menos o Tião) Viva!!! (palmas).

JUIZ TINTEIRO (entra e senta-se. Bate com o martelinho na mesa) Mui obrigado, muito obrigado... Gostaria de pedir aos presentes que fizessem um pouco de silêncio, para podermos julgar o menino Tião.
(O Tião leva um susto e quase cai do banco. Ninguem se impressiona com isso. Só o Palhaço Dodô lhe sorri, confortando-o).

TIÃO: Mas eu vou ser julgado? Por que? Eu não fiz nada!

JUIZ: Você logo saberá... Espere um pouco... Senhor Palhaço Dodô, dê início ao julgamento.

DODO: (saindo do lado do Tião, e indo ocupar o seu lugar como escrivão) Prezados companheiros, está iniciado o julgamento. O acusado do dia é o menino Tião, Um menino comum como qualquer outro, com tôdas as qualidades e defeitos dos meninos dessa idade. Seu maior defeito, porém, é não cuidar do seu material escolar. Mas quanto a isso, parece que êle vai dar um geito... Os queixosos, seus objetos de estudo. (êle se senta e dá uma pisca dela para o Tião).

JUIZ: Que se apresente o primeiro queixoso!

DODO: A primeira queixa é a do livro escolar, que não pode comparecer por motivo de doença. Entretanto, escreveu-nos uma carta, que peço licença para ler... (Palhaço começa a procurar a carta que não encontra. Os objetos acusam o Tião. O Juiz ajuda a procurar. O palhaço sai fora de cena e volta com a carta na mão. Todos se sentam).

JUIZ: Não tem importância, senhor Palhaço Dodô, pode deixar que eu mesmo leio... (Dodô dá a carta que estava em cima da mesa e o Juiz a tira do envelope e lê em voz alta, colocando os óculos).

JUIZ: (lendo) Hospital do Material Escolar (a outra repre-
sentação). Sr. Juiz Tinteiro. Venho por meio desta
pedir-lhe que me perdôe por não poder comparecer ao julgamento
do Tião. Sinto muito. Gostaria imensamente de estar presente,
mas não me é possível: O meu estado é lamentável. Além disso,
estou de dieta e não posso sair da estante. Entretanto, procu-
rarei em poucas palavras, fazer a minha queixa.

BORRACHA: Coitada de D. Cartilha Gramática... coitadinha...

JUIZ: Êsse menino me rabiscou, me amassou e me rasgou tanto que
nem posso mais ser lido direito. É uma lástima! Tantos
trabalharam para que eu pudesse ajudar as crianças e êle me dei
xou nêsse estado!

BORRACHA: Pobrezinha! Ela que sempre se cuidou tanto!

JUIZ! É verdade que ainda há algumas páginas que não foram ris
cadas ou arrancadas, mas o meu estado geral é péssimo.Meu
médico, o Dr. Dicionário, aconselhou-me a andar de capa, para
não tomar muito vento, mas o Tião rasgou a minha e não quiz enca
par-me de novo. Peço, pois, rigor nêsse julgamento. Assinado,
D. Cartilha Gramática. (pausa) Bem ao ote a queixa de D. Carti-
lha, senhor Dodô.

DODO: Pois não, senhor Juiz-Tinteiro. (todos se manifestam, in
clusive o Tião, meio assustado).

TIÃO: Senhor Juiz, eu queria dizer que não fiz isso de propósi
to. O senhor compreende, acontece quando a gente está es
tudando, de sem querer... rasgar umas páginas, rabiscar outras..
assim... sem a gente querer...

JUIZ: Eu compreendo, Tião. Às vêzes, acontece, mas é só você
ter mais cuidado...

TIÃO: Eu vou tomar, senhor Juiz. (O Côro, como em todos os in
tervalos, faz barulho e movimento).

JUIZ: (batendo o martelinho na mesa) Silência! Silêncio!Quem
é o próximo?

DODO: A próxima queixa é de D. Borracha Apagadinha, que está
com muita pressa porque...
(A Borracha levanta-se e vem para o meio do palco, interrompen
do o Palhaço Dodô).

BORRACHA: Com licença! Com licença! Isso mesmo sr. Juiz. Es-
tou com uma pressa que o senhor não pode imaginar! Se
estivesse em boas condições, seria capaz de apagar o mundo inteiro.
ro. O senhor não pode imaginar! Se estivesse boa e não tivesse
que ir ao médico, talvez pudesse lhe explicar tudo direitinho.
Mas, infelizmente, estou com hora marcada, e me dói o corpo in-
teiro. É horrível, senhor Juiz. O senhor não pode calcular!

JUIZ: Vamos aos fatos, D. Borracha Apagadinha. Vamos aos fatos.

BORRACHA: Pois como eu estava dizendo, sr. Juiz, veja o que êss
se menino me fêz! Os senhores estão vendo essas mar
cas? São mordidas, senhor Juiz! MOR-DI-DAS!!

JUIZ: Mas são mordidas, mesmo?

BORRACHA: Sim, senhor. É horrível! Não quero nem me lembrar..
Ai, meu Deus, como é triste ser borracha! (suspirando
fundo) Como é triste... O senhor pode não acreditar, mas a verda
de é que estou completamente estragada. Tão jovem ainda e já a-
neste estado. Nem a D. Borracha para tinta, que é muito mais ve
lha do que eu está assim... Mas a verdade é essa: por mais for
te que eu fôsse, não conseguiria resistir às mordidas que êle me
dava o diainteiro.

LAPIS PRETO: Êle também mordia a sra. o dia inteiro?

BORRACHA: Exatamente! Só de me lembrar fico tôda arrepiada.

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões

E saiba, senhor Juiz, que o Tião faz questão de me dar mordidas e de me amassar sempre. E o resultado, aí está! Vejam as marcas, sr. Juiz! (dirigindo-se aos outros) Vejam os senhores também, para que não pensem que estou mentindo. Mas agora tenho de ir ao médico. Peço que condene o Tião a pagar a minha operação plástica que vou ter que fazer. E ainda mais, exijo muita pelos danos que me causou. Sinão ficarei o resto da minha vida sem apagar uma linha siquer.

JUIZ: Mas a sra. não pode fazer uma coisa dessas. As borrachas existem para apagar alguma coisa...

BORRACHA: Pois é, sr. Juiz. Nem quero pensar nisso, Meu Deus! Bem, é melhor eu ir andando, sinão chego atrazada. O Dr. Dicionário talvez não me espere. Êle está cheio de clientes que não acaba mais. Também, as crianças de hoje não deixam mais em paz os livros e os objetos escolares. É uma calamidade... Não sei onde vamos parar... Com licença sr. Juiz. Até logo, senhores. (Passa pelo Tião e faz uma careta de superioridade. Sai apressadinha. Tião se movimenta e o Juiz lhe pergunta).

JUIZ: Quer dizer alguma coisa, Tião?

TIÃO: Sim, senhor. Quanto à D. Borracha Apagadinha, eu queria dizer que...bom... ela é tão branquinha e tão molinha, senhor Juiz, que a gente não resiste à tentação de lhe dar umas mordidinhas. Mas eu não queria machucá-la. Nem pensei nisso!

JUIZ: Eu sei, Tião, e em parte concordo com você. Mas, pense nos seus dentes! Colocando essas coisas na bôca, mordendo, vai estragá-los logo-logo... e quando crescer vai ter que usar dentadura! Já pensou nisso?

TIÃO: É mesmo. Vou começar a pensar...

JUIZ: Ótimo, boas falas, Tião. Sr. Dodô a queixa de D. Borracha Apagadinha deve ser anotada. Quem é o próximo?

DODÔ: O próximo é o Senhor Lápis Preto, representando D. Régua seu marido o Dr. Esquadro, bem como seus colegas, os Lápis pis de côr, que não estão presentes.

JUIZ: (chamando o Lápis Prêto) Aproxime-se, jovem, por favor. Pode falar sem receio...

LÁPIS PRETO: (levantando-se e vindo para o meio do palco) Meretíssimo Sr. Juiz. Senhor Palhaço Dodô. Caros colegas do estôjo. Senhoras e senhores. O motivo que me traz aqui, em nada difere dos outros, e é muito grave. Acabo de vir do Hospital do Material Escolar, onde estão o Dr. Esquadro e D. Régua. O Tião, de quem acabo de ouvir tanta coisa, tem tornado a vida do casal insuportável. Se eu contar, os senhores não acreditam. Imaginem só que êle bate, ou melhor, batia, um contra o outro, o tempo todo e de tal modo, que os dois não conseguem mais nem fazer uma linha reta, de tão machucados que estão. D. Régua teve um colapso quando soube que não poderia mais fazer uma reta-reta. O senhor pode imaginar o que isso significa para ela?

TIÃO: Um momento, sr. Juiz! Eu apenas brincava com êles. Brincava duelo, de luta... Eu não queria machucá-los... eu não queria...

JUIZ: Acredito, Tião... Mas se procurar não estragá-los tanto, vai conseguir sempre uma linha reta. Êles ajudam muito nas lições. Conserve êsse casal bem tratado e não se arrependerá, para o seu próprio bem... e para o bom estar dêles...

TIÃO: Puxa, o senhor tem razão! Se eu quero brincar de duelo é melhor eu pegar um cabo de vassoura ou outra coisa qualquer...

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões

JUIZ: Mas não se esqueça de que a vassoura também sofre... Ela bém vai sofrer... Esse é um brinquedo perigoso, Tião. Pode machucar você e os objetos também... Continue a sua narração, senhor Lápis Prêto.

LÁPIS PRETO: Como eu estava dizendo, dá pena ver o estado em que ficaram D. Régua e o Dr. Esquadro. Ah! já ia esquecendo... os lápis de côr me pediram também que dissesse ao senhor que não estão nada satisfeitos com o tratamento do Tião. É uma raça incrível, mas alguns estão sem ponta, outros mordidos, e o que é pior, o Tião perdeu o lápis roxo e meus colegas estão tristíssimos com a sua falta.

JUIZ: (muito interessado) Prossiga... prossiga...

LÁPIS PRETO: Eu, felizmente, tenho poucas queixas a fazer, porque sou o único lápis que ainda tem ponta no estôjo. É verdade que de vez em quando levo algumas mordidelas, mas passam logo... Eu gosto muito do Tião, senhor Kuiz. Como todos sabem, nós, os lápis, gostamos das crianças, apesar de que algumas delas nos maltratam. Por isso, eu queria pedir apenas que tomasse uma providência, que fizesse alguma coisa. O meu único mêdo é ficar como o meu colega alí,o lápis Vermelho. Coitado,está sem ponta desde Maio e todo mordido. É êsse o meu único mêdo. Era só o que eu tinha a dizer, senhor Juiz.

CORO: Bravos!... Viva o Lápis Prêto!... Viva!

JUIZ: (bate o martelo na mesa) Silêncio, senhores... Silêncio... Quer dizer, senhor Lápis Preêto, que pessoalmente, não tem nenhuma queixa a fazer?

LÁPIS PRETO: A única coisa que eu quero, sr. Juiz e já disse, é continuar assim. Se nada de mal me acontecer, tenho certeza de que vou poder viver até a velhice em paz. Gosto muito das crianças, queria apenas ajudá-las. Nada mais...(sai, voltando para seu lugar, balançando a cabeça).

JUIZ: Está vendo, Tião? Os lápis não são brinquinhos, nem molinhos, e no entanto, você os morde também!..

TIÃO: Só um pouco... acho que não dá para doer...

JUIZ: Talvez não dê, mas estragam também, do mesmo geito, os seus dentes. Pense na dentadura Tião. Pense na dentadura!

TIÃO: Eu não quero ficar banguela, nem usar dentes postiços!

JUIZ: Então cuide dêles e de você também...

TIÃO: É...

JUIZ: Senhor Lápis Preto, muito obrigado pelo seu depoimento. E agora, senhor Palhaço Dodô?

DODO: Acho que não há mais ninguém que queira fazer queixas...

JUIZ: (apontando para o Lápis Vermelho) E aquêle alí, não quer falar?

DODO: Ele não sabe falar, senhor Juiz. Só sabe escrever...

L.VERMELHO: (levantando-se e vindo para o centro do palco)Um momento! Houve um pequeno engano. Eu sei falar sim. Quem não sabia era o Lápis Roxo que foi perdido. Hoje, porém,não poderia escrever uma só linha, porque estou com a minha ponta quebrada há muito tempo...

JUIZ: Com certeza, outra obra do Tião...

L.VERMELHO: Não, senhor Juiz, não foi êle não! (disfarçando) Eu... eu... escorreguei e quebrei a ponta sòzinho. Preciso tomar mais cuidado...

JUIZ: Entendo... entendo...

TIÃO: (levantando-se) Posso falar uma coisinha só?

JUIZ: Pode sim, jovem... Fale!...

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões Públicas

TIÃO: Fui eu, senhor Juiz-Tintoiro, que quebrei a p... Mas foi sem querer... eu não fiz de propósit... senhor Lápis Vermelho, o senhor é muito bonzinho, ... sava mentir para me ajudar. A mentira é uma coisa ... até para um lápis!!! (Tião torna a se sentar e o ... ca todo encabulado).

JUIZ: Muito bem, meu rapaz, muito bom. Assim é que se ...

L.VERMELHO: Desculpe-me, senhor Juiz. Mas, continuando todos podem ver que eu estou bem conservado, ... minha ponta...que está um pouco quebrada. Mas isso ... pontar e fica tudo direitinho outra vez, não é, Tião?

TIÃO: Vou sim...

JUIZ: Bem, bem... o senhor tem mais alguma coisa a dizer, senhor L. Vermelho?

L.VERMELHO: Tenho sim. É um recado que o Sr. Compasso me pediu para dar ao senhor.

JUIZ: O senhor Compasso?

L.VERMELHO: Sim, O senhor Compasso Redondino...

JUIZ: Ah, sim...prossiga...prossiga...

L.VERMELHO: Êle me pediu para dizer ao senhor, que não pôde vir hoje, porque anda muito ocupado. Não pára de fazer voltinhas, compreende? Mas me pediu que lhe dissesse que está muito bem, em muito bom estado e feliz mesmo por morar no estôjo do Tião!

JUIZ: Muito bem. Mais alguma isa?

L.VERMELHO: Para finalizar, queria dizer que reconheço que o Tião causou os estragos aqui provocados, aos seus companheiros de estôjo. Porém, acho que todos nós deveríamos dar a êle mais uma oportunidade de se redimir... Acredito que depois dêle ter visto o mal que fêz a todos os seus objetos de estudo, passe a cuidar melhor deles. Tenho quase certeza disso; senhor Juiz. O Tião é um bom menino e vai melhorar muito mais.(pausa) Era só o que eu tinha a dizer.(Volta o Lápis Vermelho para o seu lugar).

CORO: Viva! Bravos!... Muito bem, senhor Lápis Vermelho! (Aqui pode voltar a D. Borracha tôda nova).

JUIZ: (bate o martelinho) Silêncio, senhores... silêncio...silêncio. O senhor Lápis Vermelho tem muita razão no que disse. Pode-se perceber fàcilmente que o descuido do Tião é algo passageiro e que talvez agora, depois de ter ouvido a infelicidade que causou aos seus objetos, agindo descuidado, êle melhore.Vamos, agora, ouvir a palavra do Tião. Venha cá, meu menino. (Tião levanta-se e vai até êle. Dodó lhe dá uma piscadela).

JUIZ: Você acaba de ouvir tôdas as acusações que foram feitas. Que é que tem a dizer?

TIÃO: Em primeiro lugar, eu queria fazer uma pergunta.

JUIZ: Pois não, qual é?

TIÃO: Por acaso Dona Gilete não está aqui para depôr?

JUIZ: (estranhando) D. Gilete??

TIÃO: Sim.

JUIZ: Mas quem é D. Gilete??? Nunca ouvi falar em semelhante objeto.

TIÃO: Aquilo que corta... que a gente aponta os lápis...

JUIZ: Eu sempre soube, que para se apontar os lápis, usa-se o apontador.

TIÃO: Também, senhor Juiz. Mas a Gilete a gente usa também...

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
DIVERSÕES PÚBLICAS

JUIZ: Ah! Agora estou me lembrando do que é. Isso aí que você acaba de dizer... Como é que chama mesmo?

TIÃO: Giloto.

JUIZ: Ah, sei, sei... Pois fique sabendo que isso nunca foi nem nunca será objeto escolar. E quer saber por que? Simplesmente por uma razão de que é um objeto muito perigoso e pode facilmente machucar as crianças. Para evitar isso é que existe o apontador. Deixe para usar a giloto, Tião, quando você tiver que fazer a pipa.

TIÃO: Eu já me cortei uma porção de vêzes com a Giloto.

JUIZ: Então. Está vendo? Use o seu apontador. Faz a ponta dos lápis do mesmo geito, ou talvez melhor ainda, e não há perigo de você se machucar...

TIÃO: De hoje em diante vou seguir o seu conselho. Quando chegar em casa vou jogar a Giloto fóra e só apontarei com o meu apontador.

JUIZ: Muito bem. Muito bem. Agora quer dizer mais alguma coisa?

TIÃO: Eu queria...eu queria dizer que...eu...eu queria dizer que estou muito arrependido por tudo o que fiz. Se soubesse que ia machucar tanto D. Borracha Apagadinha e a D. Régua e o Dr. Esquadro e D. Cartilha Gramática e os lápis... não teria feito nada disso. Mas prometo ao senhor que nada disso mais vai acontecer ... não vai não!

JUIZ: Muito bem, Tião...muito bem. Não vou castigá-lo...apenas aconselhá-lo a mudar sua atitude e esforçar-se por ser mais cuidadoso. Procure ouvir os conselhos de sua mãe e dos mais velhos. Bem, senhor Pel haço Dodô, tome nota da minha sentença. Em vista dos depoimentos prestados, eu, Juiz, de Direito do Material Escolar e dos Livros de Estudo, declaro e ordeno que sejam cumpridas as minhas determinações, com respeito ao menino Tião, que tantos males causou (sem querer) aos seus objetos de estudo. Em primeiro lugar, êle terá de encapar seus livros escolares...

TIÃO: (repetindo) Encapar os livros...

JUIZ: Não mais morder a borracha e os lápis...

TIÃO: Não morder a borracha e os lápis...

JUIZ: Cuidar da régua e do esquadro...e de todos objetos... (enquanto isso o Palhaço Dodô vai anotando a sentença)

TIÃO: Cuidar da régua e do esquadro...

JUIZ: Apontar os lápis e tomar conta dêles...

TIÃO: Apontar os lápis... e tomar conta dêles...

JUIZ: Em segundo lugar- deverá usar todos os seus objetos escolares em suas lições, esforçando-se para ser um bom aluno.

TIÃO: Ser um bom aluno...

JUIZ: Em caso de desobediência a êste Tribunal, será julgado novamente. Tenho dito.

TIÃO: (muito contente) Muito obrigado, sr. Juiz-Tintoiro, muito obrigado. Eu vou ser um bom menino...

TODOS (manifestam-se e soltam hurras de alegria) Viva! Bravo! Ooooo!

DODÔ: (pula para o meio do palco, faz umas evoluções, vai até o Tião, pega-o pelo braço e canta)

E assim sem ter castigo
E mostrado um bom exemplo,
Acho que já está na hora
De acabar o julgamento!

As coisas ficarão
Bem melhores do que estão
E apertando a sua mão (aperta a mão do Tião)
Declaro encerrada a sessão!

(Todos levantam-se dando as mãos e vindo para o centro do palco fazendo umax roda e começam a cantar e a dançar. Cada grupo que se destaca cantando fica no meio da roda)

CORO

Acabou-se a sessão!
Vamos todos cantar
Com o nosso amigo Tião ...
Que da gente vai cuidar...
Com o Tião que é um bom menino
Nós seremos bem cuidados
E podemos desde já
Ir vivendo descansados!

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA
SERVIÇO DE CENSURA
SÃO PAULO
Divisão de Diversões Públicas

OS DOIS LÁPIS

Oba, teremos novas pontas!
Oba que bom, que bom será!
Nós faremos muitas contas
Com as pontas que o Tião fará!

CORO

E o nosso amigo Tião
Irá cuidar bem de nós
Não seremos estragados
Como foram nossos avós!

BORRACHA APAGADINHA

Meus amigos, aqui estou,
Novinha em fôlha, bem bonzinha, outra vez
O doutor já me curou,
Vou para a escola com vocês.

CORO

E o nosso amigo Tião
Irá cuidar bem de nós
Não seremos estragados
como foram nossos avós!

(vão rodando sempre e diminuindo a voz aos poucos.)

(Tião começa a arrumação. Aponta os Lápis (com o apontador(Pega a bilete e joga-á pela janela. Limpa a borracha, olha para tudo com carinho. Começa a arrumar os livros. Acha o lápis vermelho que estava no chão, brinca com êle e lhe dá um beijo. Abre sua mala e encontra o lápis roxo perdido, brinca também com êle e lhe dá um beijo. Cantarola as músicas do julgamento e coloca-o no estojo. Enquanto êle está fazendo todas essas coisas, entra o Palhaço Dodô pela direita, no proskênio, dançando e cantando:

DODO

Estão vendo, amiguinhos,
Como valeu a lição;
Vocês todos devem fazer
O que está fazendo o Tião!

Cuidar do seu material
Foi o que disse o tribuno
Só assim é que se pode
Ser de fato um bom aluno!

E aqui termina a história
Que eu queria lhes contar...
Gravem isso na memória:
Cuidem do material escolar!!!

(sai dançando e fazendo piruetas enquanto o pano cai lentamente)

F I M

Edgard Gurgel Aranha
Rua Maria Antonia, 350
Tel.:- 34-88-19.
S.Paulo - Capital

BIBLIOGRAFIA

AIDS. **Brasil aumenta diagnóstico e tratamento para o HIV**. http://www.aids.gov.br/pt-br/noticias/brasil-aumenta-diagnostico-e-tratamento-para-o-hiv-0 . Acesso em 12/08/2018.

AIDS. **História da AIDS**. Fonte:< http://www.aids.gov.br/pt-br/noticias/historia-da-aids-1984> Acesso em 10/04/2017.

ARQUIVO EDGAR LEUENROTH. **Grupo SOMOS de Afirmação Homossexual**. Disponível em: < http://www.ael.ifch.unicamp.br/site_ael/index.php?option=com_content&view=article&id=130&Itemid=90> Acesso em 17/09/2015.

ALBUQUERQUE, Severino J. ***Tentative Transgressions: Homossexuality, AIDS and the Theater in Brazil*.** Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.

_____, Severino J. ***O teatro brasileiro na década de 80***. Latin American Theatre Review. University of Madison-Wisconsin. 1992.

ANDRADE, José Carlos dos Santos. ***Teatro e Censura- plateia vazia e atores calados.*** Arterevista, v. 1., n.1, jan/jun 2013, p 65-88.

APOSTÓLICO, Cimara. **Telenovela: o olhar capturado- construção da tríade telespectador, corpo e imagem.** Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX.** São Paulo: EDUSC, 2001.

ATIVO SAÚDE. **HIV e AIDS no mundo: números atualizados de 2017**. Disponível em: https://www.ativosaude.com/saude-sexual/hiv-e-aids-no-mundo-numeros-atualizados-de-2017/ . Acesso em 10/07/2018.

BOURDIEU, Pierre. ***A ilusão biográfica***. In: Razões Práticas: sobre a teoria da ação. Campinas. Papirus. 2010.

BUTLER, Judith. ***Undoing Gender***. Canadá: Editora Routledge, 2004.

CAMARGO, Joracy. ***O velho e novo teatro paulista***, p. 169-78.

CANALES, Luis. ***O homossexualismo como tema no teatro brasileiro***. Luso- Brazilian Review 18.1 (1981): 173-180.

CHARLE, Christophe. **A Gênese da Sociedade do Espetáculo: teatro em Paris, Londres, Berlim e Viena**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COLLING, Leandro. ***Personagens homossexuais nas telenovelas da Rede Globo: criminosos, afetados e heterossexualizados***. Revista Gênero, Volume 8, Nº 1, 2007.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro épico no Brasil.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Martins Pena**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 196 . Acesso em 08/10/2015.

DZI CROQUETTES. **Documentário**. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2010.

EDGAR GURGEL ARANHA. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa399941/edgar-gurgel-aranha>. Acesso em: 03 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Alfredo Mesquita**. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa251294/alfredo-mesquita> Acesso em 22/07/2015.

_____. **Consuelo de Castro**. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa206572/consuelo-de-castro> Acesso em 17/09/2015.

_____. **José Celso Martinez Corrêa**. Disponível em: < http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104235/jose-celso-martinez-correa> Acesso em 17/09/2015.

FACCHINI, R. **Sopa de Letrinhas: movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 90**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FARIA, João Roberto (dir.); J. Guinsberg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). **História do Teatro Brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade, vol. 1: a vontade de saber.** Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FRY, Peter. ***Para Inglês ver: Identidade e Política na Cultura brasileira.*** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GALVÃO, Jane. **AIDS no Brasil: a agenda de construção de uma epidemia**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

GARCIA, Clovis. **Os caminhos do teatro paulista**. O Cruzeiro (1951-1958): A Nação (1963 – 1964). São Paulo: Prêmio, 2006.

GAY HOLLYWOOD: THE LAST TABOO. **Documentário**. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=k1mhGDtWIHg&t=1113s>. Acesso em 29/06/2018.

GOULART, Isabella R. O. **A ilusão da imagem: o sonho do estrelismo brasileiro em Hollywood.** Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes, USP: 2013.

GRECO, Dirceu Bartolomeu. **Trinta anos de enfrentamento à epidemia da AIDS no Brasil, 1985-2015.** Revista Ciência & Saúde Coletiva. P. 1553- 1564, 2016.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval: A Homossexualidade Masculina no Brasil do século XX.** São Paulo: Editora Unesp, 2000.

GUZIK, Alberto**. Risco de Vida**. São Paulo: Editora Globo, 1995.

JORNAL DO BRASIL. **Brasil, mostra a tua cara.** Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Lauro%20Corona&pasta=ano%201989\edicao%2000297. Acesso em 20/06/2018.

JORNAL DO BRASIL. **Câncer em homossexuais é pesquisado nos EUA**. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=c%C3%A2ncer%20em%20homossexuais>. Acesso em 20/06/2018.

JORNAL DO BRASIL. **O galã da novela das 6.** Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&PagFis=194713&Pesq=Lauro%20Corona. Acesso em 20/06/2018.

JORNAL DO BRASIL. **Seguradora alega que contrato não cobre tratamento de AIDS**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 199> Acesso em 22/07/2015.

_____. **Mais aidéticos podem ter seu tratamento pago por seguradoras**. Disponível em: < http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 199> Acesso em 03/10/2015.

_____. **Morre aidético que processava a Sul América**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 199> Acesso em 03/10/2015.

_____. **Informe JB**. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=Lauro%20Corona&pasta=ano%201989\edicao%2000297. Acesso em 20/06/2018.

LADO BI. **Uma população dizimada: como foi o auge da AIDS nos anos 1980**. Disponível em: http://www.ladobi.com.br/2015/03/aids-1980/. Acesso em 11/06/2018.

LION, A. R. C. **Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 50.** Albuquerque- Revista de História. Vol. 7. Núm. 14. Jul.- dez. 2015. Pág. 102-120.

LOBERT, Rosemary. **A palavra mágica- a vida cotidiana dos Dzi Croquettes**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

MAGALDI, Sábato. **Cem Anos de Teatro em São Paulo: 1875- 1974**. São Paulo: SENAC SP, 2011.

_____, STEEN, Edla Van (org.) **Amor ao Teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

_____. **Crítica à "Navalha na Carne"**. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm. Acesso em 15/04/2015.

MARTINEZ, José Celso. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

MARTINS, Ferdinando. ***Cenas paralelas: Do arcaico ao Pós-moderno nas Representações do Gay no Teatro Brasileiro Contemporâneo***. In: Retratos do Brasil Homossexual- Fronteiras, Subjetividades e Desejos. Horacio Costa [et al] (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

_____, Ferdinando. ***Gênero e Interdição: as mulheres no teatro brasileiro sob a ótica da censura*.** Universidade de São Paulo, 2011.

MATE, Alexandre. **A Produção Teatral Paulistana dos Anos 1980- R(ab)iscando com faca o chão da História- Tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.

MENDES, Oswaldo**. Bendito Maldito- Uma biografia de Plínio Marcos.** São Paulo: Leya, 2009.

MEU AMIGO CLÁUDIA. **Documentário**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rAwsg_ffbdM&t=3470s . Acesso em 28/06/2018.

MORENO, Antonio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro.** Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2014.

NOTÍCIAS UOL. **Brasil tem recorde de lgbts mortos em 2017**. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2017/09/25/brasil-tem-recorde-de-lgbts-mortos-em-2017-ainda-doi-diz-parente.htm> Acesso em 05/03/2018.

O GLOBO. **Censurada em Jundiaí peça com atriz transexual.** Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/censurada-em-jundiai-peca-com-atriz-

transexual-interpretando-jesus-liberada-em-porto-alegre-21845733 . Acesso em 23/03/2017.

O POVO. **OMS atualizará classificação de doenças e reformulará definição de transtornos mentais**. Disponível em: https://www.opovo.com.br/noticias/saude/2018/05/apos-28-anos-oms-vai-atualizar-classificacao-de-doencas-e-reformular.html. Acesso em 04/06/2018.

PERES, Phylis. ***Subaltern Spaces in Brazil***. Dispositio/n 19.46:113-26.

PONTES, Heloisa. ***A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga*.** In: Revista Tempo Social, Universidade de São Paulo (USP), 2004.

_____, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no campo intelectual, 1940- 1968.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

_____, Heloisa. ***Mariazinha e Verônica: classe e gênero nos palcos da metrópole*.** In: MICELI, Sergio e Heloisa Pontes. Cultura e Sociedade. Brasil e Argentina. Sergio Miceli e Heloisa Pontes (orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 2009.

QUAL A DIFERENÇA ENTRE PREP E PEP. Fonte: http://www.aids.gov.br/pt-br/faq/qual-e-diferenca-entre-prep-e-pep. Acesso em 13/08/2018.

REVISTA DO RÁDIO. **Cartazes (Futuros) da TV precisam de uma escola**. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144428&pesq=Edgard Gurgel Aranha&pasta=ano 195 . Acesso em 08/10/2015.

RIDENTI, Marcelo. ***Caleidoscópio da Cultura Brasileira (1964-2000).*** In: MICELI & PONTES (orgs). **Cultura e Sociedade. Brasil e Argentina**. São Paulo. Edusp. 2014.

SANDRONI, Paula. **Primeiras Provocações: Antônio Abujamra e o grupo Decisão.** Dissertação de Mestrado. UNIRIO. 2004.

SFAT, Dina. **Dina Sfat – palmas pra que te quero**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.

SCHWARZ, Roberto. ***Cultura e Política***. In: As Ideias fora de Lugar. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora/ AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia de Bolso. 2007.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ***Can the Subaltern Speak?*** In: Marxism and the Interpretation of Culture, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press. 1988. 271-313.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEMPORADA DE CAÇA. **Documentário.** Direção: Rita Moreira. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g&t=214s> Acesso em 28/06/2018.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade.** São Paulo: Record, 2000.

VERAS, F. R. ***Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia*.** In: ANPUH, 16, 2011, São Paulo. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo, jul. 2011.

WATNEY, Simon. ***Policing Desire: Aids, Pornography, and the Media.*** Minneapollis: University of Minesotta Press, 1997.