

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DO RIO DE JANEIRO



GABRIEL HENRIQUE MACEDO GUEDES

**O TEATRO, QUEM DIRIA, SE TORNOU UMA ARTE GUEI: AS PEÇAS  
DE FERNANDO MELO NOS ANOS DA DITADURA MILITAR**

Monografia apresentada à  
Graduação em História da PUC-Rio  
como requisito parcial para obtenção  
do título de bacharelado em História

Orientador: Prof. Dr. Maurício Parada

Rio de Janeiro, junho de 2021

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha mãe, Claudia, por me ensinar que integridade é algo que se cultiva todos os dias com dedicação e rigor. Minha grande companheira de vida, meu porto seguro. Ao meu pai, Rodolfo, que sempre me apoiou, orientou os meus caminhos e está junto comigo nesta jornada de sermos pai e filho um do outro. No meu horizonte, sempre serão os dois a minha fortaleza.

Ao meu irmão, Cláudio, que me ensinou que podemos amar incondicionalmente alguém por mais seja tão diferente de nós. Às minhas avós, Maria do Socorro e Iracema, matriarcas por quem sinto uma enorme falta, mas que continuam reverberando em mim. Agradeço, assim, à todos os meus familiares espalhados por tantos lugares deste Brasil.

À minha cidade, Belém do Pará, que me deu a régua e o compasso e que continua sendo a morada dos meus grandes amigos de infância, Liane Gaby, Daisy Medeiros, Ana Chene, Carla Clarissa, Norberto Kzan, Isabela Imbelloni, Manuela Menezes, Renan Rocha, Lucas Dias e Uriel Bestene. Belém continua sendo minha primeira grande saudade.

Aos amigos que fiz na Escola SESC de Ensino Médio, lugar que foi um divisor de águas na minha vida. Lá vivi encontros que valem uma vida inteira. Em especial, minha “tuts” Alessandra Magalhães, que também revisou este texto para mim; à minha amiga e irmã Natalia Souza, assim como Nathan Gomes, Vagner Amaro, Cauê Leão, Rafael Amorim, Matheus Domingues, João Medeiros e Thayssa Mendes. São, no entanto, muitos outros que gostaria e poderia citar, mas estes estiveram comigo muito próximos nos últimos anos.

Aos meus companheiros de graduação, por terem vivido comigo uma formação, como historiadores, em um momento tão conturbado e emblemático da história deste país, além das trocas, parcerias e risadas. Em especial, Matheus Rezende, Flávia Martins, Ana Clara Tavares e João Pereira; Aos meus queridos parceiros do Instituto Casa Roberto Marinho, em especial

ao Pedro Leal, que fez uma leitura atenta e generosa do presente trabalho e aos meus companheiros e professores da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena.

Agradeço ao meu orientador, Maurício Parada, cuja primeira orientação que recebi foi para que eu não fosse “um corpo dócil” na academia e tenho tentado seguir à risca; À Larissa Correa, uma professora por quem tenho uma admiração e um carinho imenso e que esteve comigo no Programa de Ensino Tutorial como coordenadora. O PET foi um importante espaço na minha formação como historiador. Não posso deixar, também, de citar o professor Leonardo Pereira, por quem nutre um respeito enorme e foi o grande responsável por me fazer continuar na graduação em História. Por meio dos três citados, estendo minha gratidão aos outros professores e tão queridos funcionários do departamento.

Em maio de 2020, meu padrasto José Carlos Pinotti faleceu em decorrência da covid-19. Tenho certeza que ele estaria orgulhoso e iria ler atentamente este trabalho. Gostaria muito que ele estivesse aqui. Um homem que incentivava sempre a mim, minha mãe e irmão. Ao meu saudoso e amado “Paynotti”, meu mais profundo agradecimento.

Por fim, agradeço e dedico essa monografia aos trabalhadores da cultura e todas as pessoas LGBTQIA+ deste país.

## **Resumo**

A pesquisa intitulada “O teatro, quem diria, se tornou uma arte guei: as peças de Fernando Melo nos anos da ditadura militar” tem como objetivo analisar as peças de teatro escritas por Fernando Melo, artista pernambucano que produziu uma dramaturgia, do final dos anos de 1960 até meados de 1990, cujo temática era ligada ao universo homoerótico. Seus textos passeiam por temas ligados às sexualidades dissidentes, marginalização de sujeitos, repressão médico-legal e dinâmicas de um submundo gay. Sua peça de maior sucesso foi *Greta Garbo, quem diria, foi para no Irajá*, alçado à condição de marco de uma dramaturgia gay nos palcos brasileiros, mas que estava inserida em um contexto maior de produções culturais que questionam papéis e normas de gênero e sexualidade fixas nos anos de 1970. Fernando Melo, em seus trabalhos dramaturgicos, possui pontos de contato com autores como Nelson Rodrigues e Plínio Marcos, mas com aspectos próprios tanto do ponto de vista da temática como também dos gêneros dramáticos.

## **Palavras-chave:**

História do Teatro; Homossexualidades; Ditadura Militar; Dramaturgia

## **Sumário**

<b>Introdução</b>	7
<b>Capítulo 1 - As bases da discussão</b>	9
<b>Capítulo 2 – Greta Garbo, quem diria, foi parar no teatro</b>	17
<b>Capítulo 3 - A dramaturgia de um maldito</b>	31
<b>Conclusão</b>	39
<b>Bibliografia</b>	40



*“É possível pensar uma história do teatro brasileiro sem pensar o modo como o país lida com a sua história? A gente só consegue construir uma memória justa numa dimensão coletiva e na pluralidade.”*

Grace Passô  
Atriz, diretora e dramaturga.

[

## Introdução

Em outubro de 2019, estreou nos cinemas brasileiros o filme *Greta*, do diretor Armando Praça e estrelado por Marcos Nanini. A história gira em torno de Pedro, um enfermeiro homossexual que é obcecado pela atriz Greta Garbo e, na ânsia de liberar um leito no hospital para sua melhor amiga, acaba facilitando a fuga de um assassino, escondendo-o em sua própria casa. Um conturbado envolvimento entre eles se desenvolve e Pedro vai se ver na mira da polícia, terminando por se afeiçoar ao criminoso.

O filme não estreava em um momento qualquer. Meses antes, o presidente da república, Jair Bolsonaro, tinha criticado projetos audiovisuais com temática LGBT - e de sexualidade no geral - que buscavam autorização da Agência Nacional de Cinema (Ancine) para captação de recursos. Segundo ele, a agência não iria mais autorizar a liberação de verbas para tais produções<sup>1</sup>.

*Greta* já tinha recebido aprovação de concessão de ajuda financeira para participação do longa no Festival Internacional do Cinema Queer, em Lisboa, quando teve a autorização abruptamente revogada pela própria Ancine sem maiores explicações<sup>2</sup>. No mesmo período, o então ministro Osmar Terra suspendeu um edital com “chamamento de projetos para TVs

---

<sup>1</sup> Bolsonaro diz que 'garimpou' e vetou filmes com temática LGBT. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 ago. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bolsonaro-diz-que-garimpou-e-vetou-filmes-com-tematica-lgbt.shtml>>.

<sup>2</sup> Ancine volta atrás e retira apoio a filmes LGBT após ação de Bolsonaro. **Exítona**, 19 set. 2019. Disponível em: <<https://exitoina.uol.com.br/noticias/cinema/ancine-volta-atras-e-retira-apoio-filmes-lgbt-apos-acao-de-bolsonaro.phtml>>.

públicas que tinha entre as categorias de investimento séries com temática LGBT”<sup>3</sup>. O filme, portanto, ganha às telas de cinema em um contexto de recrudescimento dos autoritarismos de Estado e de intolerâncias sociais. Não era a primeira vez, no entanto, que a história de “Greta” teve problemas com censura.

O longa-metragem de Armando Praça é inspirado em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, peça do pernambucano Fernando Melo que ganhou sua primeira montagem em 1973, em plena vigência da ditadura militar. Com um estrondoso sucesso, ganhando outras encenações em diferentes cidades e países, na época, e ao longo das décadas, colocou seu autor na cena teatral nacional que, até aquele momento, colecionava incursões teatrais sem grande repercussão, mas com interdições por parte da censura. Em 1969, quando a ditadura endureceu após a decretação do AI-5, o Prêmio Corôa de Teatro concedeu o segundo lugar do concurso ao texto *Pequena Tragédia de Vera Maria de Jesus - A condessa da Lapa*, do estreado dramaturgo Fernando Melo<sup>4</sup>. Seu enredo tinha como protagonista uma travesti, Vera Maria, que era presa arbitrariamente pela polícia apenas por estar nas ruas de madrugada e precisa dividir cela com um sujeito hipermasculinizado, que havia praticado inúmeros crimes. Vera sofre coerções não só do seu colega de cela, como também por parte do carcereiro, embora tenha uma relação ambígua com o primeiro. Analisarei mais a fundo essa peça em outro momento deste trabalho, mas o mais importante de destacar nesse momento é que a peça não teve permissão para ser montada por motivos de força maior.

O fato é que Fernando Melo, a partir do texto *Vera Maria de Jesus*, produziu uma série de peças teatrais que abordavam temáticas relacionadas às homossexualidades<sup>5</sup>. *Greta Garbo* foi seu maior sucesso, mas tiveram outras. O presente trabalho tem como objetivo analisar parte dessa produção específica do artista nos anos 1970, articulando-a com debates sobre a historiografia do teatro brasileiro, os estudos sobre ditadura militar, especialmente após a Comissão Nacional da Verdade, e os de gênero e sexualidade. No primeiro capítulo, irei apresentar os debates historiográficos que ancoram, mas também fundaram meu objeto. No segundo, a dramaturgia de Melo é discutida, em termos de conteúdo, de que forma representa dinâmicas sociais e culturais de homossexuais. No último capítulo, por fim, analisarei o caso

---

<sup>3</sup> BALBI, Clara. Governo suspende edital com séries de temática LGBT criticadas por Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/edital-com-series-lgbt-criticadas-por-bolsonaro-em-live-e-suspenso.shtml>> .

<sup>4</sup> Um triângulo maldito a sombra de Greta Garbo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 jun. de 1973.

<sup>5</sup> O termo “homossexualidades” é aqui deliberadamente usado, ao invés de siglas mais contemporâneas como LGBT, porque era esse o termo utilizado para se referir ao conjunto de orientações sexuais e práticas de gênero dissidentes até os anos 1990. No período histórico estudado, as transexualidades e travestilidades eram englobadas dentro da categoria de “homossexualismo”, daí optei por utilizar o termo.



da peça *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, sua repercussão, sua circulação, seus temas abordados e, evidentemente, os processos de censura.

O filme de 2019 e a peça dos anos 1970 são diferentes linguagens e estão em contextos históricos diferentes, claro. É inevitável, no entanto, fazer algumas correspondências históricas. Semelhanças e diferenças. Em seu célebre ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, Roberto Schwarz cunhou uma frase que me acompanhou muitas vezes nos últimos anos e na feitura deste trabalho: “O leitor verá que o tempo passou e não passou”<sup>6</sup>.

## Capítulo 1 - As bases da discussão

Neste primeiro capítulo, meu esforço vai na direção de situar as principais correntes teóricas que costuram o objeto aqui discutido. No campo da historiografia, essa pesquisa possui um diálogo privilegiado com três correntes principais: a historiografia da ditadura militar, especialmente após os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade (2011-2014), os estudos sobre homossexualidades no Brasil e, por fim, os referentes ao teatro. Nesse sentido, discutirei a abrangência de cada uma delas e de que forma elas foram importantes na construção do tema e nos diálogos propostos.

A presente pesquisa teve como objeto primeiro o jornal *Lampião da Esquina*, um periódico, feito por homens homossexuais, que circulou de 1979 até 1981 e tinha como proposta principal “negar e sair do gueto” ao questionar os lugares comuns a respeito do homossexual<sup>7</sup>. Ainda que não tenha sido o primeiro nem o único jornal da chamada imprensa gay, o *Lampião*, como ficou conhecido, foi alçado à condição de um dos principais marcos do movimento homossexual no Brasil. Seu alcance a nível nacional e o fato de muitos dos seus idealizadores terem se tornando expoentes do ativismo LGBT no país ajudam a entender o papel de relevância atribuído ao periódico nos estudos sobre homossexualidades. Há, no entanto, outros pontos

---

<sup>6</sup> SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. “Cultura e Política, 1964-1969”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>7</sup> RODRIGUES, Jorge Caê. “Um lampião iluminando esquinas escuras da ditadura”. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Ed. UFSCar, 2014, p. 93.

importantes para serem considerados e possuem relação direta com a produção de Fernando Melo.

O *Lampião* foi um grande aglutinador de questões que ganharam visibilidade social no contexto da distensão e da abertura política. Nesse sentido, as lutas feministas, os movimentos negros, indígenas e as pautas ambientais, por exemplo, tinham espaços recorrentes nas edições, além das pautas dos próprios homossexuais, como a promoção de direitos, sociabilidades, representações na imprensa e na mídia. No entanto, há um tipo de operação bastante recorrente nas páginas do jornal, uma espécie de qualificação daquilo que era considerado o novo e o que era o antigo, o que era novidade e o que era defasado, algo comum no contexto de fortalecimento de movimentos sociais como expressão de um desejo de afirmação e construção de legitimidade. No caso em questão, uma das formas com que isso se expressou no *Lampião* foi em relação às representações das homossexualidades nos produtos culturais.

Chamou minha atenção, enquanto analisava o jornal, a constante citação das peças do dramaturgo Fernando Melo, em especial *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*. Tendo estreado em 1974, com um estrondoso sucesso e com inúmeras montagens ao longo dos anos, a peça era citada por James Green e José Silvério Trevisan em suas respectivas obras *Além do Carnaval* e *Devassos no Paraíso*, duas obras que são referências nos estudos sobre homossexualidade. O terceiro capítulo deste texto será focado nessa peça, por isso não irei me debruçar mais detalhadamente nesse momento nas leituras dos autores sobre a obra, mas há algo que é fundamental de ser salientado. Não é à toa que a dramaturgia de Melo, autor de uma das peças mais bem-sucedidas dos anos 1970 e de outros espetáculos importantes, tenha aparecido para mim nos esforços de escrita da história sobre homossexualidades, e não na historiografia do teatro brasileiro.

Os primeiros movimentos interpretativos sobre o teatro dos anos 1970 são do final desta mesma década. A coleção *Anos 70* publicou análises sobre cinema, televisão, literatura, música e teatro. Aauto Novaes, no texto introdutório, indica os norteamentos propositivos daquela empreitada: construir reflexões sobre aquela produção cultural que não fosse a repetição do discurso da censura, mas que procurasse dissecar as “contradições internas às próprias concepções estéticas engendradas pela censura”<sup>8</sup> e “definir até onde a representação formal de peças de teatro, filmes, músicas, etc. foi permeável às ordens, contra-ordens e decretos”<sup>9</sup>. Para isso, há um primeiro diagnóstico formulado por Novaes:

---

<sup>8</sup> NOVAES, Aauto. “Ainda sob a tempestade”. ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

<sup>9</sup> Ibid.

O pensamento brasileiro - apesar dos avanços em sentido contrário - guarda ainda elementos de uma pesada herança e a influência de uma concepção cultural que foi hegemônica entre os intelectuais, durante um razoável período da nossa história recente: o populismo-reformista. Esta tendência, ao abrir mão do conceito e da prática da luta de classes, cria enormes barreiras para se chegar até mesmo perto da verdade”.<sup>10</sup>

Essa formulação aponta para uma tendência que vai fundamentar muito fortemente a historiografia sobre o Teatro brasileiro da década de 1970: a de ser a materialização da derrota histórica dos anos 1960, momento profícuo de experiências revolucionárias e que anunciavam rupturas, mas que foram interrompidas pelo golpe de 1964. Em relação a este raciocínio, Rosângela Patriota chama atenção para uma certa dependência interpretativa das duas décadas a partir de critérios rígidos e maniqueístas:

A não legitimação desses vários níveis de atuação possibilitou análises comparativas entre as décadas de 1960 e 1970, muitas vezes, reduzidas a dois polos antagônicos, nos quais a primeira surge como sendo *revolucionária*, enquanto a segunda é avaliada como *conservadora*, sem que se considerassem as montagens, propriamente ditas, tampouco o impacto cultural das mesmas, assim como as condições econômicas que viabilizaram projetos vistos como revolucionários não foram observadas<sup>11</sup>.

Como expressão mais comum desse processo de hierarquização dos períodos - e suas respectivas produções - estão as críticas ao chamado populismo e ao pacto policlassista, tendo como bode-expiatório o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Há uma discussão grande em torno desta questão, mas, para o trabalho aqui desenvolvido, o importante é sublinhar que a obra dramaturgica de um autor como Fernando Melo, ainda que tenha tido repercussão na sua época, por muito tempo não teve espaço em uma certa narrativa sobre a produção teatral daquele período. O foco, afinal, estava no chamado teatro político ou de resistência cultural, tendo como análises privilegiadas as trajetórias de figuras-chaves como Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa.

Isso começa a mudar com estudos mais recentes. Publicada em 2013, por exemplo, a antologia *História do Teatro Brasileiro*, sob a coordenação de José Roberto Faria, reuniu uma série de pesquisadores que deram contribuições outras para esta historiografia. É o caso de Wellington Andrade que, em seu artigo, cita a “geração de 1969”, um conjunto de dramaturgos

---

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> PATRIOTA, Rosângela. “História e Historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações”, **Baleia na Rede**, v. 9, n.1, 2012, p. 79.

que cria suas obras ancoradas por novas questões comportamentais, filosóficas e que estavam em sintonia com a contracultura e o movimento marginal; são também tributários das experiências do tropicalismo, com influências mais ou menos diretas do maio de 68 francês e das vanguardas artísticas<sup>12</sup>. Ressalta-se, também, que são obras artísticas produzidas em um contexto de recrudescimento da ditadura, sob os efeitos imediatos do Ato Institucional nº5 e da Lei 5.536, de novembro de 1968, voltada para a censura ao teatro e ao cinema. Tudo isso, no entanto, não impediu a construção de rótulos em relação à essa produção. Afirmar Andrade:

A dramaturgia de 1969 acabou por ganhar de certos setores intelectuais a pecha de “teatro alienado” por não comungar com as formas do teatro político mais conhecidas em nossos palcos, representadas, sobretudo, pelos grupos Arena, Oficina e Opinião.<sup>13</sup>

Por esse caminho, um certo escamoteamento nos estudos do teatro dessa geração também se explica por um desejo de construção de uma narrativa que articula o teatro como instrumento de resistência ao regime; o que não comportaria determinadas experiências teatrais que não estivessem dentro de uma dimensão mais imediata do que seria uma arte engajada e política. Fernando Melo, embora faça parte desse grupo, já que começa sua carreira neste mesmo ano e tem em sua obra muitas das características elencadas à geração de 1969, tem seu nome citado na antologia apenas no subcapítulo sobre o homoerotismo. Ao lado de José Vicente, Waldir Ayala, do grupo Vivencial Diversiones, do Recife, e dos DZI Croquette, Melo seria parte de um grupo responsável por levar aos “palcos temáticas homoeróticas, não apenas por terem personagens homossexuais, mas por trazerem elementos e discussões próprias de um universo de sociabilidades gays”.<sup>14</sup>

É importante destacar, contudo, que não há consenso entre artistas e nem estudiosos em torno da denominação de um teatro homoerótico, alguns chegando até a rejeitar o termo. Um dos argumentos para isto está no fato de que os temas abordados nas peças não estão restritos ao universo do homoerotismo. De fato, se tomarmos apenas a dramaturgia de Fernando Melo, percebe-se que há exploração de questões variadas, como o arbítrio policial ou a migração do campo para a cidade, por exemplo. O segundo capítulo será dedicado para aprofundar uma análise desses elementos, mas o importante aqui é destacar que é inegável que, a partir da

---

<sup>12</sup> ANDRADE, Welington. “O Teatro da Marginalidade e da Contracultura”. FARIA, Roberto João (dir.) . **História do teatro brasileiro**, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 243.

<sup>13</sup> Ibid..., p. 241.

<sup>14</sup>

década de 1970, há um crescente de peças de teatro que abordam situações particulares de sociabilidades homoeróticas.

Pode-se afirmar que o campo de estudos sobre homossexualidades foram os primeiros a mapear e articular artistas e produções culturais que questionaram papéis de gênero e as sexualidades dissidentes na cultura brasileira. O livro *Devassos no Paraíso*, escrito por José Silvério Trevisan, um dos pioneiros do movimento homossexual brasileiro e fundador do *Lampião da Esquina*, tem sua primeira publicação em 1986. Sua ambição foi a de propor uma história da homossexualidade no Brasil, desde a colônia até aquele momento. Na obra, o autor cita mais de uma vez *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* como uma peça que “inaugurou e tipificou um certo estilo de ‘teatro guei’ no Brasil”<sup>15</sup>. Mas, além disso, Trevisan defende que a partir de meados dos anos de 1970, diferentemente das antigas produções teatrais que abordavam a homossexualidade, o novo conjunto de peças que tratavam sobre o tema eram escritas por “autores homossexuais que colocavam no palco, de uma maneira ou de outra, sua experiência pessoal”<sup>16</sup>.

Caminho semelhante foi adotado pelo historiador James Green em seu livro *Além do Carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. O brasilianista, um dos principais nomes sobre a historiografia das homossexualidades no país, cita o sucesso de *Greta Garbo* dentro de uma “série de manifestações culturais que ajudaram a expandir a tolerância à homossexualidade”<sup>17</sup>. Afirma:

Durante esse período, livros e peças com temática homossexual começaram a aparecer em número cada vez maior, escapando à censura e às vezes apresentando uma imagem positiva do homossexual. Diversas produções teatrais do fim dos anos 60 e início da década de 1970 retratavam de que maneira a homofobia destruiu as vidas das pessoas.<sup>18</sup>

Observa-se que ambos estão em sintonia quanto ao diagnóstico de pioneirismo do trabalho de Melo, situando-o em um movimento maior que tem como base argumentativa a perspectiva de que certas produções culturais, em várias linguagens, foram responsáveis por colocar o tema da homossexualidade no debate público, ainda que sob o jugo da censura da ditadura.

---

<sup>15</sup> TREVISAN, José Silvério. **Devassos no paraíso**. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva 2018, p. 279.

<sup>16</sup> Ibid., p. 280.

<sup>17</sup> GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000 Op. cit, p. 424.

<sup>18</sup> Ibid., p. 423.

Assim, a terceira historiografia que o presente trabalho tem como debatedor privilegiado são as pesquisas sobre o golpe civil-militar e a ditadura que se abateu sobre o país a partir de 1964. Pesquisas estas que convergiram e se multiplicaram em período específico da nossa história: as Comissões de Verdade que surgiram no país, sendo a sua principal - a nacional - sancionada pela presidenta Dilma Rousseff em 2011. Naquele momento, uma série de pesquisadores e pesquisadoras das mais variadas áreas somaram esforços para que os trabalhos das comissões incluíssem análises e estudos que ampliassem o escopo das arbitrariedades do regime para grupos ou temas que não seriam “os herdeiros mais credenciados na produção das memórias”<sup>19</sup> de até então, a saber, os ex-presos políticos, intelectuais, artistas e familiares dos desaparecidos. Como afirma o historiador Lucas Pedretti:

As consequências dessa nova produção é nos fazer questionar as memórias cristalizadas sobre o regime iniciado com o golpe de 1964, notadamente aquela que resume as mais de duas décadas da ditadura a um confronto entre as forças do Estado e a esquerda armada.<sup>20</sup>

Em tempo, não se trata de relativizar as violências sofridas por grupos como os dos ex-guerrilheiros, mas de complexificar olhares e pensar na maneira com a ditadura incidiu sobre sujeitos e grupos sociais que estiveram obliterados na produção de memórias sobre o período, como os povos negros, indígenas, trabalhadores, camponeses e homossexuais.

Desse modo, se é verdade que não foram os militares que iniciaram as violências e discriminações para com esses grupos historicamente excluídos, pode-se afirmar que houve, nesse momento, um recrudescimento e direcionamento dos aparatos repressivos para com eles. Novas fontes e, sobretudo, novas perguntas e olhares empreendidos por pesquisadores acarretaram em agendas de pesquisas que matizaram a história para além do “embate político entre ditadura e oposições, seja em sua dimensão parlamentar ou armada”<sup>21</sup>. Assim, desde as campanhas golpistas para a derrubada de João Goulart, como as Marchas da Família com Deus pela Liberdade, é possível perceber as imbricações entre anticomunismo, discursos moralizantes, associações entre homossexualidades e degeneração social, além de entender como uma grave ameaça à moral e aos bons costumes. Sobre isso, escreve Renan Quinalha:

---

<sup>19</sup> QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da ditadura brasileira (1964 – 1988)*. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) - Universidade de São Paulo, p. 17.

<sup>20</sup> PEDRETTI, Lucas. “Ditadura e racismo - os bailes soul no Rio de Janeiro na década de 1970 e a violência do Estado Ditatorial”. MIRANDA, Kênia (org.). **Cultura de Classe e Resistências Artísticas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2017, p 194.

<sup>21</sup> QUINALHA, Renan. *Uma ditadura hetero-militar: notas sobre a política sexual do regime autoritário brasileiro*. GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa; (org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 20.

A retórica da moralidade pública e dos bons costumes foi central na construção da estrutura ideológica que deu sustentação à ditadura de 1964. A defesa das tradições, a proteção da família, o cultivo dos valores religiosos cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente.<sup>22</sup>

O autor aponta a força da agenda conservadora nos setores golpistas, especialmente da classe média, que foi capitaneada pelos militares e implementada com o golpe. O cruzamento entre moralidades e política foi um traço constitutivo do regime ditatorial durante todo o seu período, o que não impediu que, por certo tempo, tenha prevalecido uma máxima de um suposto bom convívio entre uma repressão política dura e os temas morais tratados de forma mais abrandada, vide o momento da contracultura, da liberação sexual e outras mudanças dos costumes<sup>23</sup>. Como forma a contrapor a essa narrativa, Quinalha cunha o termo “ditadura hétero-militar” justamente para enfatizar a centralidade no caráter normativo e da moralidade conservadora que estrutura o regime, sem perder de vista suas complexidades e idiossincrasias. Nessa mesma linha de raciocínio, destaca Benjamin Cowan:

As forças de repressão, especialmente as da linha-dura, viam na homossexualidade um componente de um complô mais amplo, inspirado pelo comunismo internacional e baseado na dissolução moral [...] A associação da homossexualidade, particularmente a masculina e transgressões estereotipadas das normas de gênero, com a subversão esquerdista, a degenerescência e o comunismo internacional já datava de várias décadas no Brasil, vinda do início do anticomunismo nacional”.<sup>24</sup>

Pode-se observar, portanto, que o tema aqui enfrentado deve ser articulado na chave de tensões entre continuidades e rupturas, sem perder de vista o que é próprio daquele contexto histórico. É igualmente fundamental analisá-lo em suas interações com outros processos políticos, econômicos e sociais, com o apontado por Cowan em relação ao anticomunismo.

Um último aspecto sobre referências teóricas é importante destacar. Os estudos sobre gênero e sexualidade tem uma influência incontornável do pós-estruturalismo, em especial dos

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 23.

<sup>23</sup> RIBEIRO, Janine. A política dos costumes. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005, p. 138. Ver também: GOLDBERG, A. Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

<sup>24</sup> COWAN, Benjamin. “Homossexualidade, ideologia e ‘subversão’ no regime militar”. GREEN, J; QUINALHA, Renan H. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Ed. EdUFSCar, 2014, p. 49.

paradigmas apresentados por Michel Foucault. A hipótese do filósofo francês em seu primeiro volume da “História da Sexualidade” é aqui bastante explorada: a partir do século XIX, a sexualidade passou por um processo de regulação e normatização em que o poder não apenas silencia ou interdita, mas incita os discursos sobre sexualidade. Em outras palavras, há um caráter produtivo do poder que engendra discursos sobre o sexo para poder regulá-lo<sup>25</sup>.

Foucault tem uma relação complexa com o campo da História, o importante aqui, no entanto, não é uma transposição absoluta de seus argumentos e metodologias, mas o reconhecimento de um legado e os diálogos possíveis. Em especial, o rompimento de uma tendência ao essencialismo muito comum nos estudos de gênero e sexualidade. O que está em jogo aqui é perceber como as peças de Fernando Melo nos ajudam a pensar nas disputas e variações das identidades e práticas ligadas ao homoerotismo. A este desafio, soma-se outro em relação às fontes, que são diversas: produções culturais, como as peças, música, obras literárias e fotografias; as leis e aparato legislativo do regime; os processos da censura; as notícias dos periódicos tanto de grande imprensa quanto os mais restritos, como é o caso do *Lampião da Esquina* e as críticas teatrais do período. O cuidado posto é também o de desconfiar e questionar os discursos presentes nessas fontes que muitas vezes reproduzem visões estereotipadas e estigmatizantes sobre os indivíduos que apresentam comportamentos ou desejos sexuais dissidentes.

---

<sup>25</sup> FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2009a.



## Capítulo 2 - Greta Garbo, quem diria, foi para no teatro

No começo dos anos de 1970, uma pessoa LGBT que frequentasse a zona sul carioca teria opções culturais das mais variadas. Poderia, se quisesse, ir a boates, bares e danceterias, como a Galeria Alasca, em Copacabana; ir tomar sol e passar à tarde nas dunas do barato, point na praia de Ipanema, que reunia tribos das mais variadas, principalmente os hippies, depois ir ao show da baiana Gal Costa, no Teatro Tereza Raquel, naquele momento um símbolo da contracultura. Poderia, ainda, ir ao show da banda Secos e Molhados no Canecão, e prestigiar a performance provocadora e andrógena de Ney Matogrosso. Ir aos shows de transformistas, como Rogéria, que atraíam até mesmo senhoras da alta sociedade ou então aos espetáculos lotados do Dzi Croquettes. Segundo Peter Fry: “Com dança de uma exuberância alucinante e com esquetes que nos fizeram cair de rir, os rapazes do Dzi Croquettes dramatizaram uma bem-humorada sátira dos convencionais papéis de gênero”.<sup>26</sup> Em suma, existia toda uma sociabilidade e um crescente número de opções de consumo cultural que possuíam relação direta com os efeitos do milagre econômico e o aumento de consumidores LGBTs.

Assim, é nesse ambiente cultural que estreou, em junho de 1973, o espetáculo *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, no Teatro Santa Rosa, em Ipanema, com direção de Léo Jusi, cenografia de Colmar Diniz, elenco composto pelo ator Nestor Montemar e os jovens estreantes Mário Gomes e Arlete Salles. Como já afirmado anteriormente, a peça fez um grande sucesso, ganhando não só uma longa temporada, como circulação em várias cidades do país, outras montagens (inclusive internacionais) e até um longa-metragem na época com direção de Carlos Imperial, intitulado *Sexo com as bonecas*, com o elenco da primeira montagem. Enquanto hipótese, defende-se aqui que o bem-sucedido percurso da peça, para além dos méritos intrínsecos dela, também está inscrito em uma circulação maior de produções culturais que discutiam os padrões de gênero, performatividades questionadoras e provocativas e que tinham alcance de público.

Há um primeiro registro do texto ao Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP) em 1971 pela *Pichin Plá produções*<sup>27</sup>. E, posteriormente, uma publicação na revista da *Sociedade Brasileira de Autores Teatrais* (SBAT), apenas em 1974, já com a peça em circulação. Do ponto de vista do gênero dramático, a peça possui elementos trágicos e cômicos,

---

<sup>26</sup> LOBERT, Rosemary. 2010. **A Palavra Mágica**: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes. Campinas: Editora Unicamp.

<sup>27</sup> SIMÕES, Tiago; PEREIRA, André. “Abordagem biografêmica ao drama homoerótico Greta Garbo quem diria, acabou no Irajá”. In: **Tabuleiro de Letras**, v. 13, 2019, p. 10.

tendendo mais para o segundo. Este ponto não é trivial. Na ocasião da estreia, o jornal *O Globo* afirmou que a peça “se propõe a ser espelho e fotografia do tragicômico do grande centro urbano”.<sup>28</sup> O crítico Yan Michalski, por sua vez, sublinhou que um dos méritos do autor foi o de manejar “o tratamento cômico de uma temática desesperadora equilibrando, em pelo menos 75% do texto, uma abordagem humorística com uma visão cheia de compaixão de dois seres humanos que se encontram em situação limite de dor e decadência moral”.<sup>29</sup> Nas críticas ao espetáculo, aparecem constantemente queixas em relação aos momentos da peça que recairiam em um certo melodrama, especialmente o final; ou ressalvas aos supostos excessos de comicidade. Sobre isso, afirmou o próprio Fernando Melo:

Eu sempre quis que “Greta Garbo” fosse mais comédia, para ficar ainda mais corrosiva. Quanto mais o público risse da própria desgraça, maior seria o efeito do texto. O meu interesse era que o público risse de si mesmo - e se tocasse. Era rir muito - para depois pensar bastante porque riu.<sup>30</sup>

Segundo o dramaturgo, a tônica cômica seria estratégica para gerar identificação do público e uma eventual reflexão. Alberto Ferreira da Rocha Junior, em artigo sobre a diversidade sexual e teatro brasileiro, trata da tensão entre comicidade e seriedade em uma peça de temática homossexual. Segundo o autor, no caso de *Greta Garbo*, esse será um ponto constantemente levantado em críticas e entrevistas<sup>31</sup>, quase sempre hierarquizando a dimensão trágica em detrimento do cômico - sendo este último apenas louvável na medida que avança para fins sérios.

O debate em torno do tema acima pode ser discutido em relação a outra questão tangencial: em que medida os modos de representação de personagens homossexuais poderiam reforçar estereótipos e até prejudicar a luta por visibilidade? Não é uma simples discussão. No caso da televisão, por exemplo, que se popularizou ao longo dos anos de 1970, Rita Colaço aponta que uma das estratégias para a massificação da audiência foi o aceno a uma audiência

---

<sup>28</sup> Jornal **O Globo**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1973.

<sup>29</sup> MICHALSKI, YAN. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1973.

<sup>30</sup> MARINHO, Flávio. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 jun. 1976.

<sup>31</sup> ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). **Diversidade sexual e teatro no Brasil: desafios para a história do espetáculo**. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Artes da Cena. O texto é resultado de comunicação proferida na Mesa Temática “Teatro e História: entre o ofício e a arte”, realizada no dia 16 de outubro, durante o X Congresso da ABRACE (UFRN: Natal, 2018).

de tipo apelativa em que, no caso das homossexualidades, eram apresentadas na chave da aberração, da futilidade, histeria e de pessoas não confiáveis.<sup>32</sup>

Se é verdade que a personagem de Pedro, por exemplo, poderia ser pensada como uma figura estereotipada do homossexual, é também verdade que o dramaturgo lança mão de recursos que complexificam a personagem, dando-lhe tridimensionalidade. Por outro lado, mesmo a figura de Renato, o sujeito hiperviril, ao longo da peça vai apresentando comportamentos que não correspondem aos hegemonicamente atribuídos ao masculino. Mais do que isso, em sua dramaturgia, Melo costuma questionar ideias cristalizadas que pensam a sexualidade como algo estanque. Vejamos o seguinte trecho:

RENATO – [...] O garotinho aqui quer curtir sim a sua amada bicha velha. O que? Pura curtição. O garotinho aqui ama a sua amada velhota.  
PEDRO – Faz favor de não me chamar de velhota.  
RENATO – Saco! Eu tô falando que te amo, droga.  
[...]  
MARY – Vim saber se aconteceu alguma coisa, te ver.  
RENATO – E eis que você me encontra solidamente convicto da pederastia ativa e ligeiramente inclinado a provar da outra.  
Mary – RENATO!?  
RENATO (Rindo) – E não vem o monólogo do nunca-pensei, hem?  
PEDRO – Ave Maria.  
MARY (A PEDRO) – O que foi que você fez com ele, hem?  
PEDRO – Eu, nada.  
RENATO – Entupiu a minha cuca. Quer dizer, porque eu pedi e implorei. Eu até peguei.  
PEDRO – Renato!  
RENATO – Não tem problema cara, Foi ela quem me iniciou.<sup>33</sup>

Por esse caminho, ainda que a personagem de Renato esteja configurado no estereótipo do “macho”, o jogo erótico que se estabelece entre ele e Pedro acaba por apresentar brechas nesse mesmo estereótipo, além de apontar para teia complexa do próprio desejo da personagem, tal como evidenciado no trecho acima. Pode-se, portanto, afirmar que, em *Greta Garbo*, assim como em outras de suas peças, Fernando Melo mantém certos vínculos com representações mais estereotipadas de pessoas sexualmente dissidentes. Por outro lado, ele constrói suas personagens de modo a apontar para desestabilizações de comportamentos, das identidades e

---

<sup>32</sup> COLAÇO, Rita. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada; as homossexualidades na ditadura. (1972 a 1983). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Ed. EdUFSCar, 2014.

<sup>33</sup> MELLO, Fernando. “Greta Garbo, Quem diria acabou no Irajá”. **Revista de teatro SBAT**, Rio de Janeiro, n. 400, p.42-69, jul./ago., 1974.

dos desejos. Desestabilizações estas que vão de encontro aos binarismos fixos como atividade-passividade, masculino-feminino, heterossexualidade-homossexualidade, entre outros.

Outros temas, no entanto, aparecem no enredo de *Greta Garbo* que são também interessantes de analisar.

### **Não parou em qualquer lugar, mas no Irajá**

Uma das características mais marcantes na dramaturgia de Fernando Melo é uma certa topologia social e cultural dos espaços urbanos do Rio de Janeiro. Estes espaços muitas vezes eram associados às sociabilidades homoeróticas ou então marginais. É o caso da Cinelândia, por exemplo, lugar que Pedro encontra Renato pela primeira vez:

PEDRO - Filho, uma informação! A Cinelândia é um lugar onde várias pessoas se encontram, entende? Pessoas de tipos diversos, de vários times, entende? De um lado, os narigudos; do outro, nós, mulheres.<sup>34</sup>

Desde os anos 1930, a Cinelândia era um dos principais locais de encontro de homossexuais, com seus bares, cafés e cinemas. Era, sem dúvida, um espaço de circulação importante da cidade, mas especialmente homoafetivo. A partir dos anos 1940 e 1950, James Green aponta para uma mudança na topografia homoerótica da cidade, que passa a ter em Copacabana um novo centro efervescente - e mais elitizado - enquanto regiões como Lapa, Praça Tiradentes e a Cinelândia, ainda que continuassem a ser frequentadas para encontros de homens com homens, passaram a ser consideradas mais decadentes e atraírem pessoas mais populares.<sup>35</sup> Dessa forma, uma certa divisão socioeconômica se apresentava em sintonia com um processo de gentrificação da cidade como um todo. Ainda sim, destaca o brasilianista, essa divisão não significava que não houvessem circulações entre eles:

Embora, de uma forma geral, uma divisão de classe separasse aqueles que frequentavam Copacabana daqueles que, por exemplo, preferiam o centro e os prazeres da Cinelândia, não havia uma segregação social estrita entre as duas áreas. Homens de origens menos privilegiadas que buscavam ascensão social gravitavam em torno de Copacabana. Homossexuais de classe média e alta que gostavam de homens “verdadeiros” de classe operária, soldados e marinheiros em geral os procuravam nas devidas áreas do centro. A

---

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> GREEN, James . **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000. p 257.

Cinelândia também possuía um número abundante de cinemas, que continuavam a abrigar relacionamentos sexuais.<sup>36</sup>

Assim, mais do que um espaço de encontros homoeróticos, a região da Cinelândia passa a ser considerada um locus privilegiado de michês e travestis que, a partir da década de 1970, passaram a ser mais vistos na paisagem urbana. Esse fenômeno está imbricado em um processo maior de “mercantilização e comercialização do sexo na sociedade brasileira”. Cito Green:

A prosperidade econômica da classe média concedia a um número maior de pessoas a oportunidade de pagar por sexo. Ao mesmo tempo, a pobreza cada vez maior das classes mais baixas, no geral, excluídas dos benefícios advindos do milagre econômico, forçava seus membros a se prostituir para obter uma fonte de renda.<sup>37</sup>

O que significa que, na peça, o fato de, no primeiro ato, Pedro ter encontrado Renato na Cinelândia e de tratá-lo como um garoto de programa é um elemento que acabava compondo a dramaturgia e, embora não estivesse explicitado, estava em consonância com uma dinâmica própria da cidade. É o que acontece, por exemplo, quando Pedro intui que Mary é prostituta por morar e trabalhar em uma “boate” na Praça Mauá, região portuária da cidade conhecida por abrigar muitas pensões e prostíbulos<sup>38</sup>. E, por fim, não se pode esquecer da citação ao próprio bairro de Irajá, na Zona Norte, e que dá título à peça. É onde se localiza o apartamento de Pedro, um enfermeiro de meia-idade, com certa estabilidade financeira e homossexual, que estava dentro de uma faixa social de classe média. Aqui, há mais uma evidente sintonia com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, um dos principais de sua época, que privilegiava a representação de personagens de classe média do subúrbio do Rio de Janeiro. Há, no entanto, uma característica importante de Pedro, sublinhada pelo autor no texto, que é o fato de ele ser negro.

### **“Marginalização da bicha encardida”**

No texto da peça publicado na SBAT, de 1974, há mais de uma citação à negritude de Pedro, todas sendo mencionadas por Renato em tom depreciativo. “Você é preta, Sebastiana Pançuda” e “Encardida” são expressões utilizadas por ele. Há de se observar, no entanto, alguns

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 257.

<sup>37</sup> Ibid, p. 403

<sup>38</sup> MELLO, Fernando. Op. cit, “Greta Garbo, Quem diria acabou no Irajá”. **Revista de teatro SBAT**, Rio de Janeiro, n. 400, p.42-69, jul./ago., 1974, p. 32.

pontos: 1) Fica evidente, pelo texto, que parte da rejeição de Renato à Pedro se deve ao racismo  
2) Essa questão pode ou não ter sido explorada nas várias montagens realizadas. Por exemplo, nas quatro críticas analisadas da primeira montagem, de 1973, em nenhuma há menção à negritude da personagem, embora todas citem o fato de ele ser um enfermeiro “idoso” ou de “meia-idade”. As escolhas de escalação dos atores também são fatos a serem observados. O ator Nestor Montemar, que deu vida ao papel nesta e até em outras montagens posteriores, assim como no longa-metragem de 1974, pode ser considerado como mestiço. Na montagem de São Paulo, por sua vez, a personagem foi interpretada pelo ator Raul Cortez, que era branco. Assim como Marcos Nanini no filme de 2019.

O que está em jogo aqui é observar que ainda que o dramaturgo tenha explorado o tema na escrita do texto, ela pode ter sido pouco trabalhada ou até suprimida no processo de montagem do espetáculo. A dimensão do racismo, embora parte importante na composição dramática e até no argumento da personagem, ao que tudo indica, parece ter sido escamoteada.

### **Greta Garbo e a Censura**

O espetáculo de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* passou pelas mãos dos censores em diferentes momentos. Antes de mais nada, é fundamental entender como se dava a dinâmica do processo censório para o teatro. Se o regime militar não inventou a censura, certamente foi responsável por ampliá-la e estruturá-la mais fortemente. A principal instituição censória era o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) que, ao longo de um movimento de centralização burocrática, culminou na criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), em 1972.

No caso do teatro, a censura tinha dois momentos principais e complementares: um mais ligado à análise do texto teatral em si, geralmente com três pareceres de censores diferentes, que poderiam liberar a peça integral ou parcialmente (com cortes); o segundo estava atrelado ao olhar do censor à encenação do espetáculo, o acompanhamento dos ensaios e sessões, além de observar outros elementos cênicos, como cenografia, iluminação e a interpretação dos atores, por exemplo. No caso do teatro, é fundamental destacar que o regime entendia que, embora não mais atingissem o público de massas, a partir do golpe de 1964, essa atividade cultural ainda gozava de grande prestígio na classe média, intelectualidade, estudantes e dos artistas em si.

Os processos de *Greta Garbo* evidenciam o que Renan Quinalha aponta em sua tese: o teatro, na medida em que era “um campo privilegiado de experimentação de novas estéticas de

sexualidade”, viu incidir sobre ele um controle moral e sexual atrelando-o à “promoção do homossexualismo” como subversão<sup>39</sup>. O texto da peça submetida para análise em 1971 possui três pareceres de censura, além do parecer do ensaio geral, que só ocorreu um ano e meio depois, em junho de 1973. Os pareceres possuem uma estrutura similar, quase sempre, que é um breve resumo da peça e os comentários do censor com as orientações dos cortes. Vejamos o primeiro deles:

Figura 1: Primeiro Parecer, 27 de dezembro de 1971

---

<sup>39</sup> QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes**: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 80.



55  
/ 4

TÍTULO GRETA GARBO, QUEM DIRIA, ACABOU NO IRAJÁ

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 ANOS

Peça versando sobre assunto já bastante explorado, sem nenhuma riqueza literária ou originalidade teatral, que a eleve a uma categoria acima do medíocre.

A ação é única, desenvolvida apenas em um ambiente / simples, em que os três personagens se debatem interpretando os tipos humanos que dão vida ao drama. Pedro é um homem sexual já de meia idade, ávido da companhia de jovens. Na peça Renato é sua conquista, um rapazinho do interior, inocente em matéria das perversões da cidade grande. Pedro o acena com proteção e amparo, o que realmente lhe dá, o sustento material, em troca de sua degradação moral. Mary é a mulher por quem Renato se apaixona, para desgosto de Pedro, que acaba contando a ela as condições do namoro. Ela, mesmo sendo no fundo uma prostituta, repugna tal ligação. Renato, totalmente aniquilado, entregue ao álcool, definha-se fisicamente. Pedro teme por sua vida e aceita que ele volte para sua terra e sua família.

Apesar do tema, a peça não é imoral, nem chega a atentear contra os bons costumes, pois não contém nenhuma incitação à prática dos fatos ou das situações ali mostradas nem se apresenta de maneira chocante. A linguagem é apenas vulgar, de certo modo no nível do ambiente que retrata e os palavrões e expressões pornográficas são usadas moderadamente. Estes, assinaladas às págs. 9, 10, 18, 21, 25, 33, 35, 37, 39, 40, 41, 42 e 44, peço sejam modificados pelo autor.

Assim, permanecendo apenas o tema de nível adulto, e que, na minha opinião, não chocará o taste público, opino seja a peça liberada com a restrição máxima.

BRASÍLIA, 27 de dezembro de 1971.

DPF-546.447

Fonte: BRASIL. Departamento de Polícia Federal: Serviço de Censura de Diversões Públicas. **Parecer [sem numeração]**. Brasília, 27 de dez. de 1971. Acervo: Arquivo Nacional.

Observa-se, de cara, uma associação entre a temática do homoerotismo e ao que o censor entende como “nenhuma riqueza literária ou originalidade teatral”<sup>40</sup>. Em outras palavras, os assuntos explorados já representam, de antemão, um tipo de expressão artística menor e menos qualificada. É interessante, no entanto, sublinhar quando ele escreve que “o assunto já era

<sup>40</sup> BRASIL. Departamento de Polícia Federal: Serviço de Censura de Diversões Públicas. **Parecer [sem numeração]**. Brasília, 27dez.1971.



bastante explorado”<sup>41</sup> e que a peça eleva a “uma categoria acima do medíocre”<sup>42</sup>. No começo do capítulo, vimos que havia toda uma ambientação cultural, em várias linguagens, que exploravam as questões de gênero e de sexualidade - e o teatro não era diferente.

A conclusão desse primeiro parecer é o de que a peça não chega a “atentar contras os bons costumes”, já que não incentiva as práticas e o censor sugere a liberação para maiores de 18 anos. Não obstante, cabe nos questionarmos o que teria sido interpretado como “incitação às práticas dos fatos e situações”<sup>43</sup>? O fato é que o enredo de *Greta Garbo* termina com certo tom conformista e melancólico, com Renato, apesar de ceder, ao longo da peça, ao próprio desejo e ter um envolvimento afetivo com Pedro, decide voltar para sua cidade do interior e deixa Pedro sozinho em seu apartamento. É razoável supor que, se houvesse um final mais positivo, a censura entenderia como uma suposta promoção ao tema. Vejamos, agora, o segundo parecer, escrito alguns dias depois:

Figura 2: Parecer, 31 de dezembro de 1971

---

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid.



10  
x

TÍTULO "GRETA GARBO, QUEM DIRIA, ACABOU NO IRAJÁ" - Peça teatral.

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: - INTERDIÇÃO -

SINOPSE: - Pedro, enfermeiro quarentão, encontra o jovem Renato ao desabrigo e à chuva, levando-o para o seu apartamento. O anfitrião revela-se, porém, um homossexual cínico e premeditado, objetivando a conquista do jovem para seus fins particulares. Renato, a princípio ingênuo e tímido, sente-se compelido, por necessidade, a aceitar o papel de "marido". Posteriormente, acomoda-se, com facilidade, à condição de gigolô. Por conveniência, recusa um amor feminino, preferindo a união anormal com Pedro. Cansado, por fim, dessa situação anômala e sem significação, resolve retornar à sua cidade natal, prometendo mandar visitantes para o companheiro.

CONCLUSÃO: - Obra de baixa cultura e de deplorável sentido moral. Divulga a exploração do homossexualismo, ressentindo-se, porém, de neutralização ou atenuação da parte negativa da mensagem. O tema carece de consistência na medida em que apresenta uma perversão sem que, mesmo por aforisma, aflore o sentido objurgatório ou exprobatório da degeneração. A apresentação do gênero em espetáculo de diversões públicas vem cercada de cuidados especiais e sempre que circunscreta aos aspectos condenatórios ou recuperatórios. A omissão de tais condicionamentos obriga-nos a classificar a obra como simples atentado à moral e aos costumes, ficando, assim, sujeita à reprovação pela ausência de objetivo válido. Opinamos, face ao exposto, pela interdição do espetáculo, com base nos artigos 1º e 7º do Decreto-lei nº 1.077/70, e artigo 41, letras "a" e "c", do Decreto nº 20.493, de 1946.

Brasília, 31 de dezembro de 1971

DPF-SAn.447

Fonte: BRASIL. Departamento de Polícia Federal: Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer [sem numeração]. Brasília, 31 de dezembro de 1971. Acervo: Arquivo Nacional.

“Baixa cultura”, “deplorável sentido moral”, “exploração do homossexualismo”, “perversão” e “degeneração” são algumas das características apresentadas neste segundo parecer, que indica a interdição do espetáculo todo por entender que é simplesmente um atentado à moral e aos bons costumes. O que chama a atenção é a observação de que o problema é a exploração do tema sem que houvesse “um sentido objurgatório ou exprobatório da degeneração”. Ou seja, para o censor, era preciso que a peça tivesse uma explícita condenação à homossexualidade. A ausência desses “condicionamentos” exigia cuidado por parte do SCDP,

pois a peça não poderia “promover” a homossexualidade. A questão de uma suposta promoção às práticas sexuais dissidentes era uma constante nos relatórios de inteligência, de censura e nos documentos da ditadura. Nesse sentido, Benjamin Cowan aponta para quais eram os sentidos articulados nesse ideia:

“Promover” a homossexualidade, para as forças de segurança, significava apresentá-la como normal e aceitável - dando aos homens que se desejavam sexualmente, nas palavras de um outro informe do SNI, “uma imagem socialmente aceita e respeitável.”<sup>44</sup>

Os agentes da censura, não era incomum, também compartilhavam dessa significação e desse entendimento de que qualquer posituação da homossexualidade era perigosa e deveria ser mitigada ou mesmo silenciada. O fato de os dois pareceres apresentarem posições contrastantes fez com que um terceiro parecer fosse produzido. Vejamos:

Figura 3: Terceiro Parecer, 24 de janeiro de 1972

---

<sup>44</sup> COWAN, Benjamin. “Homossexualidade, ideologia e ‘subversão’ no regime militar”. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**: repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: Ed. EdUFSCar, 2014. p. 37.



57  
A

TÍTULO Greta Garbo, Quem Diria Acabou no Irajá. Teatro.

PARECER

Autor: Fernando Melo.

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos.

Um jovem, criado no interior vai estudar numa cidade grande. Estando em apuros financeiros, conhece um homossexual, que resolve abrigá-lo e, então começa a viver com o desconhecido. Assim mergulha num mundo até então diferente, tornando-se um irresponsável chegando a desistir do amor das mulheres, trabalho, estudos e da família. Finalmente desajusta-se, com aquela situação, entregando-se ao álcool. O pederasta preocupado com a saúde do jovem, consente que ele retorne à sua lar, no interior.

CONCLUSÃO-

Trata-se de peça teatral que focaliza homossexualismo, vadiagem, embriaguez, furto e prostituição, porém com mensagens positivas. Assim sendo ordno pela sua liberação para público adulto sugerindo supressão dos trechos assinalados nas páginas 21, 35, 38, 41 e 44, condicionada ao estudo geral.

Brasília, 24 de janeiro de 1972.

Carteira

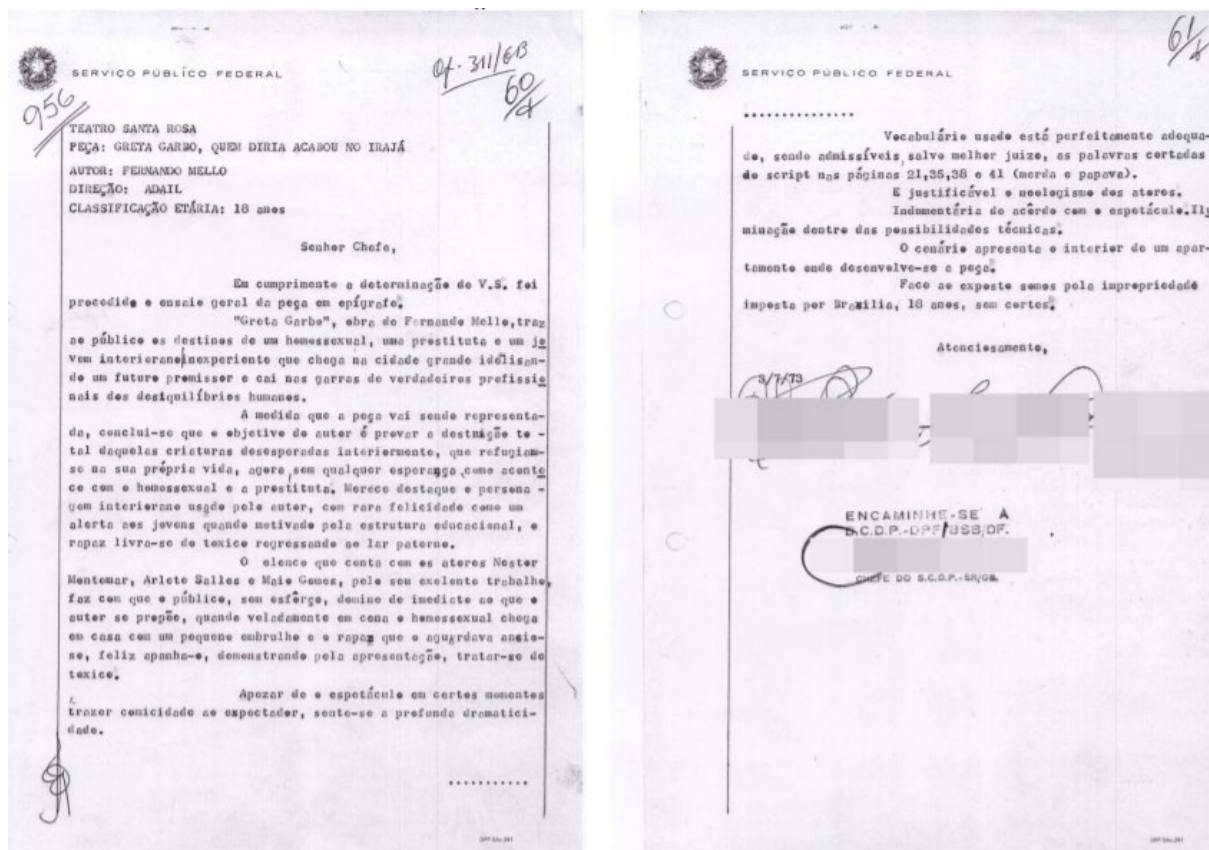
Fonte: BRASIL. Departamento de Polícia Federal: Serviço de Censura de Diversões Públicas. Parecer [sem numeração]. Brasília, 24 de janeiro de 1972. Acervo: Arquivo Nacional.

O terceiro parecer, por sua vez, defende que a peça, ainda que tratando de assuntos como “homossexualismo, furto, prostituição e vadiagem”, poderia ser liberada, pois não tem “mensagens positivas”. Enquanto hipótese, é razoável, mais uma vez, atribuir ao final trágico da peça ao que foi identificado, pelos censores, como um certo final moralizante. Por outro lado, é curioso que, em todos os pareceres, atribuam à Renato o lugar do rapaz ingênuo, vindo do interior, enquanto que Pedro, o homossexual, seria um corruptor dele. Mas essa é uma possível interpretação, não a única, já que há trechos no texto que também sugerem que Renato

já estava, mesmo que recentemente, ambientado no circuito de um submundo gay. Associá-lo à ingenuidade parece estar muito mais ancorado na longa e recorrente perspectiva do homossexual como figura perigosa, degenerada e negativa.

Por razões desconhecidas, a peça começou a ser montada apenas no ano de 1973. Eis o parecer do ensaio geral:

Figura 3: Parecer do Ensaio Geral



Fonte: BRASIL, Departamento de Polícia Federal. Serviço de Diversões Públicas. Superintendência Regional, Guanabara. **Relatório de Ensaio Geral**. Rio de Janeiro, 7 de jul. 1973. Acervo: Arquivo Nacional.

Esse parecer para a primeira estreia da peça é interessante por vários motivos. No breve resumo do começo, mais uma vez, há uma caracterização e reforço de Renato como um rapaz interiorano que chega na cidade grande cheio de sonhos e desejando estudar. Até aí, nada muito diferente do que aparecem nos outros pareceres. Mais há um desenvolvimento do argumento censório que interpreta as intenções do dramaturgo como sendo a de “provar a destinação total daquelas criaturas desesperadas interiormente”<sup>45</sup>. O texto possui até mesmo um elogio sobre o

<sup>45</sup> BRASIL, Departamento de Polícia Federal. Serviço de Diversões Públicas. Superintendência Regional, Guanabara. **Relatório de Ensaio Geral**. Rio de Janeiro, 7 jul. 1973

final da peça, já que Renato decide voltar para sua casa na cidade de Campos, o que acabava sendo, em suas palavras, um “alerta aos jovens”<sup>46</sup>.

Há, aqui, um ponto importante para ser discutido: essas variações de posições nos pareceres nos fazem pensar na importância de considerar a censura não como uma estrutura monolítica ou bruta, sem em suas matizes e idiossincrasias. Sobre isso, cito o historiador Carlos Fico:

Tais documentações [da censura] não se constituíam em um amontoado caótico de folhas dispersas abordando temas fragmentados, por vezes de maneira ridícula e sempre mobilizando um [sic] certo jargão. Configuraram, isto sim, uma rede intertextual produtora de eficazes efeitos de sentido e de convicção.<sup>47</sup>

Outro aspecto importante é uma relação, por vezes, calculada da censura ao ponderar que o veto a determinados produtos culturais teria efeito contrário ao desejado, o que acarretaria em uma super propaganda daquela obra. Quinalha, ao analisar a documentação da peça *Engrenagem*, de Darcy Penteado, com explícita temática homossexual, tendo como protagonista, inclusive, uma mulher trans, observa que há nos relatórios uma “tentativa de aplicar certa racionalidade com ponderação entre o objetivo da censura e o ônus público decorrente de sua imposição em um contexto de abertura do regime”<sup>48</sup>. A peça é de 1978. Ainda que não fosse algo constante, havia certos cálculos por parte da atividade censória em não valorizar a publicidade de obras censuradas, além do fato de entenderem o teatro como uma atividade que, embora não tivesse um público extenso, tinha capilaridade nos meios de imprensa, artístico e da opinião pública no geral.

*Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* é um dos maiores sucessos teatrais dos anos 1970. As razões para isso são múltiplas. Antes de tudo, aos méritos do dramaturgo e da peça em si. A primeira encenação, de junho de 1973, ancora Fernando Melo no rol dos grandes autores teatrais do seu tempo, assim como projeta o elenco para um sucesso maior. Como vimos, no entanto, a peça estava situada em um contexto mais amplo de produções culturais que versavam sobre gênero, sexualidades e marginalidades. Também seus pareceres censórios nos permitem pensar na complexidade da atividade censória e suas disputas e sentidos.

---

<sup>46</sup> ibid.

<sup>47</sup> FICO, Carlos. **Como eles agiam**: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

<sup>48</sup> QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). Tese (Doutorado em Ciências) – Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017, p. 90.

### Capítulo 3 - Sobre a dramaturgia de um maldito

Neste terceiro capítulo, meu objetivo é apresentar aspectos próprios observados na obra dramaturgica de Fernando Melo. Para esse trabalho de monografia, tive acesso a seis peças do autor, sendo quatro delas adquiridas no contato com a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e duas no acervo da biblioteca da Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, ambas no Rio de Janeiro. Os registros dos textos são entre 1969 até 1985. Certamente, há mais textos teatrais do dramaturgo que ainda não tive contato, mas, dos que tive oportunidade de analisar, foi possível perceber elementos e recursos comuns entre eles, seja do ponto de vista dos assuntos, como também da forma dramaturgica.

Nesse sentido, há dois autores que exerceram influência sobre o trabalho de Melo em relação aos aspectos temáticos e formais: Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. O primeiro é conhecido como o grande modernizador do teatro brasileiro, sendo um dos motivos para isso o uso de uma linguagem “brasileira” em cena. Até os anos de 1940, ainda era muito comum que atores e atrizes fizessem uso de um sotaque português como se fosse um sinônimo de distinção e prestígio no palco. A Rodrigues, costuma-se atribuir o empenho por um tipo de fala dos atores como se fosse no cotidiano, o emprego das gírias, do falar das ruas. Além disso, sua dramaturgia traçava pontos de contato com experiências artísticas de vanguarda como o simbolismo e o expressionismo. Somado ao já citado, no capítulo anterior, foco em localizar seus enredos e personagens nas regiões do subúrbio do Rio de Janeiro.

Já Plínio Marcos, por sua vez, lançou mão de um tipo de expressionismo confessional e de um naturalismo cruel, tendo sido considerado o principal nome da dramaturgia brasileira da década de 1960. Em 1966, sua peça *Dois Perdidos Numa Noite Suja* é recorrentemente citada como um marco teatral, mesmo já naquela ocasião. Seu enredo gira em torno de dois indivíduos marginalizados dividindo “um quarto de hospedagem sem eira nem beira” que estão entrelaçados um ao outro em um ambiente de hostilidade e dependência mútua. Ambos planejam um assalto, só que o clima violento e tensional entre os dois é uma constante até chegarem aos seus limites e à aniquilação total.

O pesquisador Wellington Andrade atribui uma direta influência desse novo molde dramático de Plínio Marcos à “geração de 69”<sup>49</sup> que, como defendido no primeiro capítulo, possui forte correspondência com o trabalho de Fernando Melo. De fato, o pesquisador chama a atenção para o fenômeno do “modelo de peça de dois personagens” que, naquele momento, tinha estreita relação também com as próprias condições de produção do teatro, cada vez mais difíceis e encarecidas, além da insegurança dos jovens dramaturgos em abordar temas que demandaria muitos personagens. Sobre essa forma dramática, cito-o:

Peça em que duas (ou três) personagens que dividem a cena permitem uma bem-vinda intimidade entre atores e espectadores, que se transformam, então, em cúmplices do que está ocorrendo no palco. E a procura por tal proximidade proporciona também o alcance de um objetivo maior: o “assalto” à sensibilidade da plateia, cujas convicções a experiência do teatro confessional teria condições de transformar.<sup>50</sup>

Das peças de Fernando Melo que tive acesso, todas estão dentro do modelo de duas ou três personagens. Se tomarmos como exemplo os textos *A Condessa da Lapa*, *Como na Guerra* e *A Santa Ceia...Iluminada por mim*, todos são registrados em 1969, na SBAT, e possuem características formais e temáticas peculiares. A primeira, já citada anteriormente, tem como protagonista uma travesti, Vera Maria de Jesus, que é presa arbitrariamente pela polícia e divide cela com Jorge, um sujeito hiperviril. Os dois sofrem coerções do carcereiro, que é apaixonado por Jorge, que insufla os dois a brigarem entre si até que Vera mata Jorge com um tiro. A segunda gira em torno de três assaltantes que, após um furto, estão às voltas com desconfianças e tentativas de escapar do cerco policial. Em ambas, há um recurso dramático que lança mão de *flashbacks* muito parecidos com as chamadas peças míticas de Nelson Rodrigues. E, por fim, a terceira é uma esquete com evidente influência da linha do teatro do absurdo, sendo um jantar familiar com uma “ceia” que seria, segundo indicação da rubrica, uma “enorme e gorda bicha preta”. Sobre suas influências estéticas e seu próprio trabalho, o próprio Fernando Melo falou sobre em reportagem para o Jornal Opinião:

Eu percebo que a minha obra, até agora, se desenvolve ao longo de duas linhas mestras bem distintas. A primeira [...] é a linha da fantasia e do absurdo, embora estes partam sempre do real, é só funcionem (sic) quando mostram a base do real existente por trás da fantasia. A segunda [...] é mais realista. No início eu era fã da linha absurda, porque achava o realismo esgotado, achava

---

<sup>49</sup> ANDRADE, Welington. “O Teatro da Marginalidade e da Contracultura”. FARIA, Roberto João (dir.) . **História do teatro brasileiro**, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p. 240.

<sup>50</sup> Ibid., p. 241.



que o Nelson Rodrigues e o Plínio Marcos já tinham feito tudo nesse caminho. Agora o sucesso de *Greta Garbo* me fez repensar esta posição.<sup>51</sup>

Melo assume certa ascendência dos dois dramaturgos, além de um desejo de superá-los, sendo a linha do absurdo uma das estratégias para isso. Mas o estrondoso sucesso de *Greta Garbo* muda essa posição e, ao que tudo indica, o autor manteve uma linha realista, ao longo dos anos 1970 e 1980, com doses maiores ou menores de humor. Por esse caminho, outro aspecto que merece consideração é que tanto Nelson Rodrigues como Plínio Marcos já tinham explorado a representação de personagens homossexuais em seus trabalhos. Em 1961, por exemplo, o Teatro Ginástico, no Rio de Janeiro, recebeu a primeira montagem da peça *Beijo no Asfalto*, de Rodrigues. Seu enredo começa quando o inescrupuloso repórter Amado Ribeiro se alia ao delegado Cunha para transformar em um escândalo nacional um gesto de piedade pública. Testemunha de um atropelamento, o jovem Arandir teria realizado o último desejo de um homem agonizante e teria lhe dado um beijo na boca. O repórter, que passava no local, resolve publicá-lo em seu jornal com uma tônica sensacionalista. É o suficiente para que a vida de Arandir vire do avesso: ele perde o emprego, seu casamento acaba, é caçado como criminoso até ser, por fim, assassinado pelo sogro Aprígio que, como descobrimos na última fala da peça, o mata por ciúmes, pois sempre o amou.

Já Plínio Marcos tem, em *Navalha na Carne*, a personagem do ardiloso Veludo, um homossexual afeminado que rouba dinheiro de Neusa Sueli, uma prostituta, e tenta a todo custo seduzir Valdo, o cafetão e sujeito hiperviril. A peça ganhou sua primeira versão em 1967 e também foi um sucesso, além de ser considerada polêmica como *Beijo no Asfalto*. Agora, se ambos dramaturgos retrataram homossexuais em suas peças, o que teria de diferente nos modos de representação desses sujeitos propostos por Melo? Em edição de julho de 1981, o jornal *Lampião da Esquina* sugere uma hipótese para isso, ao comentar o texto de *Vera Maria de Jesus - A condessa da Lapa* e sua importância em uma reportagem sobre a “questão guei no teatro brasileiro”:

Este foi o primeiro texto brasileiro a mostrar o homossexual como um ser oprimido pelo sistema. Finalmente nascia a possibilidade de se ter um espetáculo crítico e consciente, mostrando o ser homossexual de uma forma concreta e consciente e situando-o dentro de um contexto político-social, isento dos seculares chavões cristãos e dos carcomidos conceitos da moral, pós-64.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Do absurdo ao realismo. **Jornal Opinião**. Rio de Janeiro, 31 dez. 1973.

<sup>52</sup> MOREIRA, Antonio Carlos. “O teatro é uma arte guei”. **Jornal Lampião da Esquina**, outubro de 1981.

Essa menção à peça e a essa posição de marco atribuída a ela, no *Lampião da Esquina*, mais do que ratificá-la necessariamente, ajuda a evidenciar o que era um grande esforço naquele momento, por parte da imprensa gay e do ativismo: o de denunciar a estereotipação das pessoas sexualmente dissidentes, seja nos meios de comunicação, assim como nas produções culturais no geral. Se, portanto, antes as representações dos homossexuais estavam marcadas pela chave da negatividade, seja pelo escárnio ou mesmo pela caracterização como personagens ardilosos, pouco confiáveis, Fernando Melo desloca isso para pensar nesses sujeitos como oprimidos de um sistema. O que é interessante sublinhar, portanto, é a defesa, por parte do jornal, ao modo como o dramaturgo construiu a personagem da Vera Maria de Jesus como alguém que sofria nas mãos de uma sociedade conservadora, assim como também de uma vida social cada vez mais militarizada - questão que merece ser mais discutida.

Estudos mais recentes têm se debruçado sobre a repressão contra as travestis durante a ditadura militar. Antes de tudo, como bem destaca o pesquisador Elias Ferreira Veras, ao longo dos anos 1970 e 1980, o termo travesti “passou a designar um novo lugar de sujeito no Brasil”<sup>53</sup>. Não mais o “fazer o travesti” para o “virar travesti”. Desse modo, há uma construção do entendimento do que “ser uma travesti”. Figuras como Roberta Close ou Rogéria tiveram forte impacto social e foram responsáveis também pela construção de um imaginário sobre essas pessoas, mas é fundamental não esquecer que ainda eram pensadas como “homossexuais”. Não é por acaso que, na rubrica da peça de Fernando Melo, ele escreve que Vera Maria seria um “jovem, bonito”, mas que deveria estar “inteiramente vestido de mulher”. Só que, no decorrer do texto, fica claro que se trata de uma pessoa que se entende e se define como uma mulher. Só que naquela época, e até na reportagem do *Lampião*, no começo dos anos 1980, Vera fazia parte da categoria do “homossexualismo”.

Voltando ao tema da repressão, eram os chamados “rondões” as batidas policiais que, junto com ações de censura, promoviam muitas vezes apreensões arbitrárias, não só contra homossexuais e travestis, mas contra todas as pessoas que fossem consideradas subversivas ou anormais<sup>54</sup>. O historiador Luiz Morando, ao analisar essas ações policiais na cidade de Belo Horizonte, chama a atenção para o fato dessas operações de saneamento e moralização reunirem um número expressivo de policiais que atuavam de forma conjunta com diferentes - e cada vez

---

<sup>53</sup> Veras, Elias Ferreira. “Travestis: visibilidade e performatividade de gênero no tempo farmacopornográfico”. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa; (org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018, p. 356.

<sup>54</sup> VIEIRA, Helena; FRACCAROLI, Yuri. “Violência e dissidências: um breve olhar às experiências de repressão e resistência das travestis durante a ditadura militar e os primeiros anos da democracia”. GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa; (orgOp. cit., p. 364.

mais numerosas - delegacias especializadas, como as de vadiagem e a contrabando. Além disso, os governos de cada região produziam uma série de portarias ou leis para produção de um arcabouço jurídico que embasassem tais reações conservadoras<sup>55</sup>. Esse processo, portanto, não passou incólume na dramaturgia de Fernando Melo, não apenas no texto *A Condessa da Lapa*, como em outro do mesmo ano de 1969:

Marcão - Que perigo? Os milicos? Eles são uns bestas. Olha, negócio de milico é estudante, tá bom? Com bandido eles não arrumam nada.

Dayse - Não dá bobeira, por favor. O negócio anda feio por aí. O novo secretário de segurança...

Marcão - O novo de secretário de segurança só prende bicha e piranha, todo mundo sabe. Só me agarraram porque dei bobeira.<sup>56</sup>

Sabe-se que o texto dramático é uma obra de ficção, mas é inevitável pensar que se trata de um comentário do autor do contexto histórico daquela época. Neste trecho, há uma referência à repressão aos estudantes que foi uma constante, especialmente no emblemático ano de 1968, em que a força estudantil foi uma marca. Mas também chama a atenção a menção às “bichas e piranhas” como sujeitos privilegiados da repressão. Nesse, e em outros textos, Fernando Melo não se furtou de tecer comentários sobre política, revelando um olhar atento aos aspectos repressivos da ditadura e aspirações de controle social de sua época, partindo de perspectivas dos sujeitos subalternizados. Nesse diapasão, sua ênfase em retratar a violência daquele período encontra consonância com um período de aumento da militarização da segurança pública. Recorro às palavras de Marcos Napolitano: “O ciclo de repressão política nos anos de 1960 ensejou um movimento circular já percebido por especialistas que solidificou a tradição de violência policial pré-golpe às novas práticas repressivas pós-AI-5”<sup>57</sup>. Como expressão desse movimento, o historiador destaca que essa militarização ganha nova dimensão na medida que o Estado se organizou para combater as guerrilhas. Cito-o novamente:

Em um momento de amplo crescimento das metrópoles, com grande migração interna e constituição de núcleos de povoamento informais, sem estrutura ou equipamentos públicos, a velha estrutura de segurança pública se revelava cada vez mais ineficaz para coibir a violência entre os cidadãos, sobretudo entre os mais pobres.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> MORANDO, Luiz. Por baixo dos panos: repressão a gays e travestis em Belo Horizonte (1963 - 1969). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Ed. EdUFSCar, 2014, p. 54 - 56.

<sup>56</sup> MELO, Fernando. “Como na Guerra”. SBAT, agosto de 1969, p. 12.

<sup>57</sup> NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014. p. 143.

<sup>58</sup> Ibid..

É, aliás, justamente o tema das migrações do interior para grandes cidades um dos mais explorados por Fernando Melo em suas peças. Não só por ser algo bastante em voga naquele contexto, inclusive era um tema constante nas produções culturais, como também ser uma marca comum na trajetória das pessoas que se sentem impossibilitadas de viver sua sexualidade em seus locais de origem. Na peça *Como na guerra* citada acima, a personagem de Tinho é um nordestino que vai tentar a vida no Rio de Janeiro e na primeira noite já é preso pela polícia, enquadrado na lei de vadiagem. Também Renato, em *Greta Garbo*, vem do interior do estado do Rio para tentar trabalho e estudo na capital. São personagens comuns na dramaturgia dele.

Sobre a questão das personagens trabalhadas pelo autor, em sua tese sobre o espetáculo de *Greta Garbo*, defende Arivaldo Sacramento:

O espelho é uma metáfora importante para entender a criação de Fernando Mello. Há um compromisso de trazer ao protagonismo – e aí é que está a razão de Greta Garbo vir ao Irajá – sujeitos que são invisibilizados pela hegemonia da configuração de mundo heteronormativa, que, ao passo que construiu a figura do homem heterossexual de modo centralizador, colocou à margem mulheres e homens homossexuais, bissexuais, travestis e transexuais.<sup>59</sup>

Acrescentaria, também, que o dramaturgo, mesmo quando aborda essa figura do “homem heterossexual centralizador”, expõe as fraturas e idiosincrasias destes sujeitos. Em quase todas as peças que abordam a questão da homoafetividade, é como se houvesse um processo em que o sujeito heterossexual vai aos poucos cedendo ao próprio desejo e, afinal, se permite viver uma experiência homossexual. Destaco ainda que, embora esse trabalho tenha deliberadamente se concentrado em peça dos anos de 1970, em duas peças dele dos anos de 1980, é possível perceber uma mudança em que Fernando Melo parece interessado em escrever sobre a descoberta da dimensão homossexual dos indivíduos e os conflitos disso, seja por uma homofobia internalizada ou provenientes da sociedade, até que esses homens acabam aceitando sua condição. Não é um ponto qualquer, se considerarmos, por exemplo, a posição dos censores nos pareceres de *Greta Garbo* em que um dos motivos de liberação da peça era justamente pelo tom moralizante e “pedagógica” do final da peça em que a vivência homossexual era recusada pelo indivíduo supostamente heterossexual.

---

<sup>59</sup> SACRAMENTO, Arivaldo. **Nas tramas de Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá**: crítica filológica e estudo de sexualidades. 2014. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura), Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2014, p. 243.

Mesmo as personagens marginalizadas, como as travestis, ainda que em alguns momentos se observe uma certa estereotipação, também pode-se pensar que são personagens que ganham tridimensionalidade, possuem complexidade, o que as enriquece. Sobre a questão da marginalidade das suas personagens, falou o próprio autor em 1973:

Todos nós somos marginais em algum sentido, pertencemos a algum tipo de grupo minoritário: racial, religioso, filosófico, moral, econômico, sexual e político. Então, o conceito de marginal não tem muito significado para mim. Mas as pessoas que mais me interessam são aquelas marginalizadas pelas próprias minorias: elas têm mais vida, mais colorido, eu as ‘curto’ mais ao desenvolvê-las como personagens das minhas peças.<sup>60</sup>

“Marginalizadas pelas próprias minorias”. De fato, observa-se nas suas peças esse olhar transversal e dinâmico para as relações entre os próprios excluídos, o que acarreta em uma postura de não idealização para com esses sujeitos. Se tomarmos, por exemplo, a personagem de Pedro, em *Greta Garbo*, é possível perceber isso. Embora seja homossexual, negro e de meia-idade, isso não o impede de ter, em alguns momentos, uma postura misógina para com as mulheres. Pedro não é um produto do tipo ideal, o que o torna tridimensional. Assim, ao complexificar as hierarquias entre os próprios marginalizados, sem perder de vista as relações hegemônicas, Fernando Melo contribui para levar para a dramaturgia brasileira tipos sociais subalternizados sem recorrer a idealizações ou simplismos.

Mas o rótulo de marginal também foi algo com o qual o próprio autor teve que lidar. Em entrevista para o jornal *O Globo*, em 1976, o próprio autor falou sobre a alcunha: “Por profissão, sou marginal. Eu jamais saberia investir em qualquer coisa. O dinheiro que ganho, gasto. Às vezes me orientam - e só”<sup>61</sup>. Isso se tratando de algo pessoal, mas ele avança e articula essa questão com o teatro:

Me interesse tanto pelo teatro marginal como pelo teatro comercial. Manter uma posição seria parar, estagnar. Porque o teatro comercial me dá condições de continuar, digamos, brincando no marginal. Brincando no sentido de criando.<sup>62</sup>

Não é mero acaso que Melo articule essa distinção entre tipos de teatro. A historiadora Rosangela Patriota defende que, já nos anos de 1970, começou a se estabelecer uma parametrização entre o chamado teatro comercial em contraposição ao teatro de vanguarda e/ou

---

<sup>60</sup> “Teatro do absurdo ao realismo”. *Opinião*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1993, p. 24

<sup>61</sup> MARINHO, Flavio. “Sou marginal por profissão”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 22 junho 1976.

<sup>62</sup> *Ibid.*.

de ideias<sup>63</sup>. Essa oposição é forjada a partir de parâmetros hierárquicos rígidos que influenciaram os estudos da historiografia do teatro. Patriota chama atenção para os limites dessa interpretação, já que os anos de 1970 abrigaram experiências teatrais das mais diversas e que não são “desenvolvidas de maneira uniforme”<sup>64</sup>. Além do que, essa dicotomia estanque entre cultura de protesto contra uma cultura de mercado tem cada vez sido matizada.

Outra mudança percebida nas peças se refere à já mencionada topologia da cidade do Rio de Janeiro, uma marca recorrente na dramaturgia do autor. Enquanto nas primeiras peças há uma explícita localização nas regiões centrais ou suburbanas, como é o caso de Irajá e da Praça Mauá, nas peças de final dos anos de 1970 e 1980 há um deslocamento e o dramaturgo passa a referir, nas rubricas, que as ações se passam na região da Zona Sul, especialmente Copacabana. Pode-se argumentar como que tal mudança acompanhou também uma dinâmica na própria sociabilidade homoerótica da cidade. Como discutido no capítulo anterior, o historiador James Green aponta para a expansão das opções de lazer, inaugurações de bares, restaurantes, saunas em outras partes da Zona Sul, como Ipanema, além da praia<sup>65</sup>. O que é curioso é que Melo, ao propor os enredos nessa região, também muda o perfil das personagens, sendo, no geral, homens homossexuais de classe média.

Uma espécie de repórter do seu tempo, Fernando Melo foi desenvolvendo uma dramaturgia ao mesmo tempo muito própria, mas em sintonia estética e culturalmente com seus pares. Os pontos trazidos aqui são ancorados com base nas peças com as quais tive acesso, mas que permitiram estabelecer essas relações.

---

<sup>63</sup> PATRIOTA, Rosângela. “História e Historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações”, *Baleia na Rede*, v. 9, n.1, 2012. p. 78.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000p. cit., p. 411.

## Conclusão

O objeto dessa monografia me permitiu a junção de dois dos meus principais interesses na graduação: os estudos sobre teatro e homossexualidades. Singelamente, penso que a dramaturgia de Fernando Melo permite contribuições valorosas para a complexificação e enriquecimento dos campos historiográficos não só os já mencionados, como a da ditadura militar. A carência de informações sobre ele e sobre o seu trabalho, ainda que tenha sido autor de um dos maiores sucessos teatrais dos anos de 1970, é sintoma de um silenciamento. Suas peças, além do valor como dramaturgia, também possuem importantes informações de sociabilidades homossexuais, de concepções de gênero e sexualidade, marginalização de sujeitos e seus matizes, a repressão médico-legal, dinâmicas de um submundo gay e até de temas outros, como a política e as mudanças na cidade do Rio de Janeiro.

Seu maior sucesso, *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* tem sido estudado como uma produção cultural importante para pensar a questão da homossexualidade no contexto da ditadura. No entanto, procurei demonstrar que sua repercussão está inserida em um contexto de outras linguagens artísticas que discutiam gênero e sexualidade, como também um ambiente de expansão de um mercado gay nas grandes cidades brasileiras.

Por outro lado, no terceiro capítulo, procurei relacionar a dramaturgia dele com dois autores que possuem ascendência sobre ele: Nelson Rodrigues e Plínio Marcos. Pontos de convergência, mas também trazendo aquilo que Fernando Melo contribui de diferente, além de analisar aspectos próprios desenvolvidos por ele em suas peças.

Fazer um exercício historiográfico sobre o teatro exige um olhar atento para o que Roger Chartier chama de “negociação entre o teatro e o mundo social”. Em outras palavras, há uma série de operações em jogo para que a ação teatral aconteça, não apenas em termos de linguagem, mas como prática social e simbólica no mundo<sup>66</sup>. Desses múltiplos sentidos procurei lançar mão na construção deste trabalho.

Por fim, é inevitável não mencionar o fato de ter escrito esse trabalho durante a pandemia do coronavírus, no primeiro semestre de 2021. Enquanto escrevo essas linhas, o Brasil caminha para uma terceira onda ainda sentindo efeitos de uma segunda. Vivemos uma catástrofe sanitária e social, além de um governo federal negacionista. Tive, não por acaso, momentos de muita dificuldade para me concentrar e poder concluir o trabalho, mas é

---

<sup>66</sup> CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990. p. 63.

justamente por acreditar em suas potencialidades que o concluo. Esse trabalho é fruto de um enlaçamento do meu desejo por uma historiografia diversa e representativa das urgências e questões do meu tempo.

### **Bibliografia**

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de; PACHECO, Tânia. **Anos 70: Teatro**. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990.

FARIA, Roberto João (dir.) . **História do teatro brasileiro, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

FICO, Carlos. **Como eles agiam: os subterrâneos da ditadura militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade: 1: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2009a.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade: 2: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2009b.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade: 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

GOLDBERG, A. **Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

GREEN, J.N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

GREEN, J; QUINALHA, R. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: Ed. EdUFSCar, 2014.

GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa; (org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

LOBERT, Rosemary. 2010. **A Palavra Mágica: a vida cotidiana dos Dzi Croquettes**. Campinas: Editora Unicamp.

MIRANDA, Kênia (org.). **Cultura de Classe e Resistências Artísticas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Consequência, 2017.



NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

PATRIOTA, Rosângela. “História e Historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações”, *Baleia na Rede*, v. 9, n.1, 2012.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988). Tese (Doutorado em Ciências)** – Programa de Pós Graduação em Relações Internacionais, Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RIBEIRO, Janine. A política dos costumes. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Senac, 2005, p. 138.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Alberto Tibaji). **Diversidade sexual e teatro no Brasil: desafios para a história do espetáculo**. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, Departamento de Artes da Cena. O texto é resultado de comunicação proferida na Mesa Temática “Teatro e História: entre o ofício e a arte”, realizada no dia 16 de outubro, durante o X Congresso da ABRACE (UFRN: Natal, 2018)

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. “Cultura e Política, 1964-1969”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SIMÕES, Tiago; PEREIRA, André. “Abordagem biografemática ao drama homoerótico Greta Garbo quem diria, acabou no Irajá.” **TABULEIRO DE LETRAS**, v. 13, 2019, p. 10

TREVISAN, J.S. **Devassos no paraíso**. 5. ed. Rio de Janeiro: Objetiva 2018.

### Notícias

BALBI, Clara. “Governo suspende edital com séries de temática LGBT criticadas por Bolsonaro”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 de ago. 2019.

“Ancine volta atrás e retira apoio a filmes LGBT após ação de Bolsonaro”. **Exítona**, 19 de set. de 2019.

“Bolsonaro diz que 'garimpou' e vetou filmes com temática LGBT”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de ago. de 2019.

MICHALSKI, Yan. “Greta Garbo no inferno carioca”. **Jornal do Brasil**, 10 jul. 1973. Caderno B, p. 2.

MORAES, Marcílio Eira. “Greta Garbo, o humor dos tipos oprimidos”. **Jornal do Commercio**, 13 jul. 1973. Segundo caderno, p. 3.

MORAES, Marcílio Eiras de. “Foi uma noite louca: Greta Garbo estava lá”. **Jornal do Comercio**, 21 jun. 1973, Primeiro caderno, p. 10.

MARINHO, Flávio. “Sou marginal por profissão”. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 22 de junho de 1976.

MOREIRA, Antonio Carlos. “O teatro é uma arte guei”. **Jornal Lampião da Esquina**, Outubro de 1981.

“Teatro do absurdo ao realismo”. *Opinião*, Rio de Janeiro, 31 de dezembro de 1993, p. 24.

“Um triângulo maldito a sombra de Greta Garbo”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 de junho de 1973.

### **Peças de Teatro**

MARCOS, Plínio. **Plínio Marcos: Melhor Teatro**. São Paulo: Global Editora, 2003.

MELO, Fernando. “**A pequena tragédia de Vera Maria de Jesus - a condessa da Lapa**”. SBAT, junho de 1969.

MELO, Fernando. “**Greta Garbo, Quem diria acabou no Irajá**”. *Revista de teatro SBAT*, Rio de Janeiro, n. 400, p.42-69, jul./ago., 1974.

MELO, Fernando. “**Santa Ceia...Iluminada por mim**”. SBAT, Outubro de 1969.

MELO, Fernando. “**Como na Guerra**”. SBAT, agosto de 1969.

MELO, Fernando. “**A prioridade do Diabo**”. SBAT, setembro de 1985.

MELO, Fernando. “**Tá boa, santa?**”. SBAT, 1980.

MELO, Fernando. “**O Triste Fim de Maria Goiabada**”. SBAT, agosto de 1989.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo. Volume 4: tragédias cariocas II**. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.