



A ENCENAÇÃO DE *BENT*, DE MARTIN SHERMAN NO BRASIL DURANTE A DITADURA MILITAR (1981) E PÓS-DITADURA MILITAR (2006)

Prof. Dr. Lajosy Silvaⁱ

RESUMO – Este artigo pretende analisar duas encenações de *Bent*, de Martin Sherman que ocorreram em 1981 e 2006 no Brasil. Essas encenações sugerem o quanto foi diferente as questões relacionadas à política sobre diversidade mudaram durante a ditadura militar (1981) e o pós-ditadura (2006), quando a recepção de uma peça de teatro está relacionada ao tempo e espaço.

PALAVRAS-CHAVE – *Bent*, Teatro Gay, Política, História, Brasil.

ABSTRACT – This essay aims to analyze two performances of *Bent*, by Martin Sherman that took place in Brazil in 1981 and 2006. These performances suggests how different the issues related to politics changed during military dictatorship (1981) and pos-dictatorship when the reception of a play performance is related to time and space.

KEYWORDS – *Bent*, Gay Drama, Politics, History, Brazil.

Introdução

Bent, escrita por Martin Sherman em 1979, trata da perseguição a homossexuais na Alemanha durante a ascensão do nazismo. O conflito da peça focaliza o cotidiano de duas personagens, Max e Horst em um campo de concentração, onde judeus, homossexuais e prisioneiros políticos tentam sobreviver. Nesse campo de concentração, os prisioneiros são divididos em grupos, obrigados a usar roupas marcadas por figuras geométricas

que os distinguem: os prisioneiros políticos, contrários ao partido nacionalista de Hitler, recebem um triângulo vermelho; criminosos comuns, o triângulo verde; os judeus, uma estrela amarela; sendo os homossexuais, a mais baixa categoria, o triângulo rosa.

A peça é dividida em dois atos: a ação do primeiro ocorre em Berlim, com a descrição da fuga das personagens para uma floresta e depois elas são levadas para um campo de concentração em Dachau.



No segundo ato, a ação da peça ocorre nesse campo de concentração, quando observamos o cotidiano das personagens Max e Horst na tarefa de mover pedras de um lado para o outro, utilizado como forma de tortura psicológica.

O espaço da peça é dividido entre o privado e o público, quando as personagens deixam seu apartamento e passam a vagar pela Alemanha. No início do primeiro ato, a peça descreve o apartamento de Max e Rudy, quando a perseguição aos homossexuais se torna oficial na Alemanha hitlerista. Os soldados homossexuais da SS não são mais úteis aos propósitos de Hitler e começam a ser assinados como um expurgo chamado de *Noite das Facas Longas*. Max e Rudy, um casal de namorados, não dão crédito ou são alienados ao que está acontecendo na Alemanha de Hitler, pois viveram na boêmia de Berlim. Quando membros da Gestapo matam um soldado da SS chamado Wolf, eles fogem para uma floresta, onde são capturados e levados para um trem rumo a Dachau. Nesse trem, apenas Max sobrevive, porque Rudy usa óculos e sutilmente por sua fragilidade ser mais evidente.

Nesse segundo ato, as personagens Max e Horst se encontram em um campo de concentração, onde desenvolvem o ato inútil de mover pedras de um lado para o outro vigiado por guardas nazistas. No trem, Max havia feito um pacto com os oficiais, ao se declarar como heterossexual e judeu para escapar do triângulo rosa, mas é obrigado a violar o cadáver de uma judia.

Uma vez juntos no campo de concentração, Max e Horst são obrigados a

conviver com o outro e o conflito sobre aceitação e resistência se faz a partir do diálogo criado entre as personagens. Para Max, o mais importante é sobreviver, não importa se é preciso mentir, enquanto Horst não abre mão de usar o triângulo por entender que a sua resistência também é um ato de sobrevivência.

A primeira encenação brasileira (1981)

A primeira encenação brasileira¹ de **Bent** no Brasil tomou forma a partir da leitura de uma reportagem sobre a encenação inglesa da peça em Londres, tendo o ator Ian McKellen, gay e ativista o primeiro a interpretar Max no teatro. Logo após a encenação inglesa, a peça é apresentada na Broadway, com Richard Gere (ator em ascensão no período) no papel de Max. A primeira encenação mundial ocorreu em Londres, onde Martin Sherman² reside desde 1980.

O diretor brasileiro Roberto Vignati comprou os direitos da peça, a partir da sugestão do ator Mário Lago que havia lido reportagens sobre a encenação na Broadway. O espetáculo estreou em 14 de janeiro de 1981 em São Paulo. A princípio, o diretor sabia sobre o tema da peça (campo de concentração) que colocava “em questão o posicionamento do homossexual no campo de

¹ O espetáculo foi dirigido por Roberto Vignati, com tradução e produção de Luiz Fernando Tofanelli.

² Um dos últimos trabalhos de Sherman foi o roteiro do filme **Sra. Anderson apresenta** (2005), filme de Stephen Frears, sobre socialite inglesa que abre um teatro de vaudeville em Londres e o mantém durante a I Guerra Mundial.



concentração³ e cita as primeiras reações à peça que gerou inúmeros debates na época, uma vez que os judeus eram vistos como as únicas vítimas do holocausto, sem que houvesse citação à hierarquia no campo de concentração como o cartaz da peça da montagem brasileira fez questão de apresentar.

De fato, a motivação de Martin Sherman para escrever a peça ocorreu, quando o ator viu homossexuais fantasiados de nazistas em uma parada gay de Nova Iorque. O autor assumiu essa tarefa de educar as novas gerações sobre o que se passou nos campos de concentração nazistas, uma vez que a homossexualidade era intolerável e os que utilizavam o triângulo rosa seriam os mais perseguidos não só pelos nazistas, como também pelo outros presos no campo de concentração.

Na entrevista dada em 2004, Roberto Vignati afirma que pensou em realizar a montagem da peça a partir da linguagem cinematográfica e convidou o cenógrafo Irênio Maia, que acabara de voltar do exílio da Alemanha durante a ditadura militar. Maia trabalhou como cenógrafo de um teatro estatal alemão; e segundo as palavras do diretor “conhecia melhor que ninguém a problemática” do nazismo e ficaram discutindo meses, pois eles acreditavam que a peça só poderia ser encenada sob uma perspectiva realista.

Na época, Vignati trabalhava como diretor na Rede Globo e aproveitou as férias para se envolver no projeto. A peça

tinha sete cenários e contava com uma produção rica para os padrões brasileiros, dada a complicada cenografia que buscava reproduzir em detalhes cenas como a do vagão de prisioneiros, que chegava a ser arremessada em direção à plateia para criar o efeito real de um trem se movimentando.

O apuro da técnica buscava alcançar um padrão de qualidade na produção nos moldes da Broadway que atualmente pode ser vista na transposição de musicais como **O Fantasma da Ópera**, **Chicago** e **A Bela e a Fera** no eixo Rio-São Paulo. Essa preocupação descreve a necessidade de se reproduzir um teatro que, ao mesmo tempo que se arriscava a discutir temas problemáticos como a homossexualidade do ponto de vista comercial, tenta inseri-los sob uma perspectiva mais apurada e uma representação mais emocional e ampla. Essa tentativa visava superar a barreira de gêneros a qual peça pertenceria, o *gay drama/theater*. É como se a produção precisasse desse aparato técnico para se distanciar do aspecto marginal no qual o *gay drama* sempre esteve inserido nos espaços alternativos. Isso ajudaria a alcançar o sucesso que a primeira encenação brasileira de **Bent** conseguiu no país, sendo reencenada e com troca de elenco até 1984.

No seu trabalho *Gay Drama/Queer Performance*, Torsten Graff comenta que os dramaturgos gays americanos têm tido um espaço expressivo, ao levar um debate sobre questões políticas da representação da homoafetividade dificilmente encontrado em outros lugares do mundo (GRAFF, 2001, p. 11). De fato, as definições de *gay drama* e *queer performance*

³ As transcrições e recortes aqui são de uma entrevista concedida pelo diretor em novembro de 2004, que resultaram como parte da minha tese de doutorado.



podem ser questões relacionadas ao público LGBT, sem o filtro de um teatro heteronormativo, quando as personagens protagonistas são homossexuais e seus conflitos estariam centrados não apenas na sua sexualidade, mas sim em sua cosmovisão de um mundo em que essas personagens estariam à margem ou restritos ao gueto, ironicamente, um símbolo da repressão que vem desde o nazismo e permanece no imaginário de muitos homossexuais até hoje.

Esse teatro também tenta encontrar espaço em uma representação *mainstream*, ao acenar para uma plateia diversa, quando os produtores da Broadway escolhem um ator e símbolo sexual como Richard Gere para interpretar Max. Contudo, a aceitação por um espaço mais amplo sempre causará conflitos, uma vez que o aspecto *queer* (inicialmente traduzido como esquisito, **bicha**, **viado**, termo pejorativos) agora quer um *status* de identidade própria. Não deseja mais depender da aprovação da heteronormatividade ou até mesmo do *mainstream* para existir.

Quanto à recepção da crítica brasileira em 1980, Alberto Guzik descreve a produção como “sofisticada, ainda que preferíssemos cenários menos pirotécnicos, que variam desde o naturalismo do trem até o formalismo simplificado do acampamento” (GUZIK, 1981). De fato, o texto de Martin Sherman não descreve cenários elaborados, mas sugere lugares ou espaços, sem pormenores, devido ao caráter simplificado e prático de suas rubricas. A encenação realista reside no fato de que se trata da descrição de um momento histórico, portanto, justificável

enquanto representação naturalista da cena, a despeito da ousadia técnica buscar a perfeição na encenação, como se a jornada das personagens fosse a do espectador, que deve acompanhar seu percurso e seus desdobramentos rumo à catarse no final da peça.

Quanto à constituição da ação dramática, Sábado Magaldi afirma que o texto de Sherman é “uma contradição”, já que havia homossexuais fardados a serviço de Hitler, pois o dramaturgo não aprofunda a questão “além do processo de transformação humana das personagens centrais” e depois ele complementa:

duas linguagens. Uma explícita e grandiloquente, nos moldes da Broadway e na superfície das sensações; outra mais contudente, traria à cena maior densidade humana. Uma visão menos aparatosa do texto poderia tirar dele um clima dramático próximo às criações de Peter Weiss e Max Frisch. Seria, talvez, inesquecível, mas seguramente menos comercial. Nesta hora de acertar um sucesso, Roberto Vignati preferiu o primeiro caminho, o show dramático (MAGALDI, 1981).

Ao tentar focar em um tema universal, é possível falar de um teatro sem bandeiras em defesa de minorias? Estaria o texto condenado ao recorte dramático do momento histórico e focado no emocional? O que seria a busca então pela dignidade humana? De fato, havia homossexuais fardados a serviço de Adolf Hitler, mas a **Noite das Facas Longas** comprova que nem todos estavam a salvo do nazismo, mesmo os que ajudaram na sua ascensão. O oficial Ernest Röhm (1888-1934), de extrema importância para proteger a propagação do ideal nazista, é



citado por uma das personagens como “bicha”, mas o seu papel na ascensão de Hitler apenas dura, enquanto for útil aos ideais de Hitler. Sendo um degenerado, não deveria existir segundo a lógica da raça ariana, perfeita e pura. Portanto, há também uma crítica de Sherman, aos que pensam defender e apoiar um regime totalitário que irá destruí-los.

Tanto Martin Sherman, quanto Roberto Vignati parecem valorizar o universalismo de temas que a peça sugere como a valorização da compaixão e a compreensão de um momento histórico horrível, além de uma política que defende a homoafetividade, termo até então inexistente na época da encenação em 1981. Ao situar seu conflito nas minorias, os homossexuais, surge outro paradoxo que é a fragmentação do Holocausto, enquanto representação dramática em detrimento do que se entende como consciência do “bem comum” aos moldes de uma concepção concebida por Platão. Nesse sentido, o universalismo é a busca por um tema conciliador que possa abranger o maior número de espectadores possíveis, um ideal de representação que deveria instigar a empatia não só aos homossexuais, mas aos heterossexuais que, por sua vez, poderiam entender o sofrimento das minorias.

Essa ênfase na centralidade de uma noção unificante do “bem” estabelece uma uniformidade para a representação da homossexualidade no teatro, uma que vez que seria importante descrever os conflitos em torno da sua aceitação e criar um movimento que abarque os heterossexuais no macrocosmo das relações interpessoais,

porque a homofobia é uma criação coletiva sugerida por ideais heteronormativas. Em outras palavras, seria preciso trazer os heterossexuais para o debate, porque eles são os maiores disseminadores da homofobia, mesmo que esse debate seja apenas sugerido na peça por abranger todos. Com efeito, Horst afirma que existem gays de todos os tipos, de modo que isso implica no reconhecimento de que não é apenas a orientação sexual o principal causador da homofobia, mas a ausência de compreensão da diversidade como um fator inquestionável do ser humano. Para as pautas de resistência política para o período, o ato de Horst equivaleria a um pedido de compreensão a favor do amor como um direito universal. A busca pela empatia – nem sempre aceita – poderia ser um ato político contra a homofobia em 1981, que levanta questões como violência e marginalização a serem discutidas no século XXI.

Ao utilizar a estrela de David para escapar do rebaixamento que o triângulo rosa impõe, a rejeição de Max a si própria pode ser comparada às personagens homossexuais que aparecem em narrativas como **O Segredo de Brokeback Mountain**, conto de Annie Proulx. São homens que se casam com mulheres para esconder o que sentem um pelo outro. Ennis Delmar e Jack Twist estabelecem uma relação construída a partir de migalhas e fragmentos, ao condenarem a si próprios a uma vida de desilusão e melancolia que também se estende às próprias mulheres com quem se casaram, destinadas à infelicidade e à indiferença dos seus maridos.



A questão política da divisão entre categorias, a dos homossexuais sendo a mais baixa evidente, é descrito na peça, quando Horst vai se alimentar e é tratado com escárnio pelos companheiros do campo de concentração. Ele recebe uma porção de sopa mais rala e luta por uma sobrevivência negada a ele, mesmo que pareça contraditório estigmatizar pessoas em categorias em um campo de concentração. Afinal, todos naquele espaço estão condenados à morte, independente dos símbolos impostos em seus uniformes. Ao usar o triângulo rosa, Horst assume esse ato como político e se afasta de Max, porque não defende a mentira como forma de salvação. Talvez por entender que todos estão condenados à morte, Horst não consegue compactuar que fingir ser judeu não ajudará Max a sobreviver no campo de Dachau.

Por outro lado, é importante ressaltar as contradições da montagem brasileira entre o apelo comercial levantado por Magaldi (alusões à Broadway) e o momento político pelo qual os brasileiros passavam, que se tratava da abertura política e o retorno dos anistiados em 1981, questão levantada por Roberto Vignati durante a entrevista. A boa recepção e o sucesso comercial da peça criavam um diálogo entre a repressão que o campo representava e o alívio emocional que o público buscava no processo de abertura política no país. É a catártica cena, na qual Max e Horst fazem sexo verbalmente, impossibilitados de se tocarem e sob a vigilância dos oficiais, que catalisou os espectadores brasileiros sobre a opressão e a censura da ditadura militar.

Para Vignati, o realismo era imprescindível dado ao tema do nazismo que, especialmente naquele momento da ditadura militar, não poderia ser representado de outra forma. Era intencional fazer uma relação entre a violência política da ditadura militar e a ação da peça e a ascensão do nazismo. É importante lembrar que a ação de **Bent** ocorre antes da eclosão da Segunda Mundial, momento em que as personagens mencionam as Olimpíadas de 1936.

Roberto Vignati afirma que

o espetáculo tinha essa colocação de verdade absoluta ligada ao realismo e procurando uma dialética na interpretação na qualidade de trabalho de cada trabalho de cada ator, tanto que... que partiram dessa coisa de *persona* entre os dois personagens da peça. Os dois (Max e Horst) seriam os protagonistas do espetáculo (...) Tanto é que quando o Sherman veio ao Rio de Janeiro, ele ficou assim bobo porque no mundo inteiro era sempre o Richard Gere em... e quem fazia o Max era o ator que parecia o nome primeiro no letreiro ou programa. E aqui não! Era o Kito Junqueira (Max) e Ricardo Petraglia (Horst) em *Bent*.⁴

A questão da *persona* estabelece a construção das personagens sob uma perspectiva psicológica e conflituosa, já que temos dois posicionamentos diante da homossexualidade: uma alienante (Max) e outra politizada (Horst) que estabelecem uma contraposição e a força motriz da peça, já que essas personagens não podem ser classificadas em protagonistas ou secundárias. É interessante observar também que a relação entre essas personagens pressupõe a

⁴ Em entrevista gravada em áudio em 2003.



homossexualidade como uma representação da limitação social, política e histórica. A afeição e o direito ao amor precisam ser legitimados no discurso de Horst ao questionar padrões heteronormativos como os defendidos por Max.

Como afirma Raymond Williams, essa característica do “novo drama” (presente em **Bent**), descreve “a consciência do eu num momento de passagem da experiência: uma autoconsciência que é agora em si mesma dramática (...)” e que estabelece “o processo da vida comum visto com maior intensidade a partir da experiência individual” (WILLIAMS, 2002, p. 121). Por essa razão, a questão da luta pela “dignidade humana”, independente das siglas como a militância LGTB+ atual (sigla que ainda nem existia na época), pareça ser o chamariz inicial de **Bent**, ainda que a noção política da peça estabeleça a experiência individual como foco de atenção do diretor Roberto Vignati, que segue à risca a estrutura formal de **Bent**. O expurgo da emoção – aqui vista como alienante ou que possa remeter ao “teatro culinário”, termo de Brecht para designar qualquer teatro palatável para o público pequeno burguês, é o contraponto para reler a peça sob uma perspectiva que fuja ao melodrama, apontada como estética predominante na peça por Sábado Magaldi e Jefferson Del Rios que a descrevem como “convencional”, bem urdida em termos de tessitura dramaturgica, cabendo ao diretor Roberto Vignati a tarefa de organizar esses elementos num “armazém de surpresas” (termo de Magaldi).

O caráter sentimental do melodrama pode ser visto como uma forma de estabelecer uma verdade comum e coletiva, cujo intuito é enfrentar as ameaças e os desenganos de uma sociedade repressora do indivíduo comum. A identificação de quem assiste/presencia o “*conflicto albeio*” faz com que o espectador atue como uma espécie de testemunha para reduzir as ambiguidades, simplificando-as na maioria das vezes como podemos ver nas telenovelas, derivadas do drama burguês.

Com efeito, Ismail Xavier descreve a hegemonia do melodrama como uma combinação de sentimentalismo e prazer visual (figurinos e cenários rompantes), como elemento ligado à indústria cultural, citando aqui Peter Brooks (XAVIER, 2003. p. 89). Mais adiante, o autor cita a questão do *continuity-system*, pois ele é uma construção de um padrão clássico narrativo, o melodrama e sua tradição reiterada pela indústria cultural (*idem*, p. 111). Contudo não é toda produção cultural que se sustenta se não existe um diálogo entre o produto, o público e o seu tempo.

Lidar com a emoção parece ser a maior dificuldade para os críticos que trabalham na contramão do pensamento dialético: é possível emocionar-se sem alienar-se do processo de construção? A morte de Horst não seria apenas mais um processo de individualização do ser humano diante da repressão, pois ele ressignifica a resistência como um ato político e não individual. Esse processo de criação artística adotada por Martin Sherman não é simplista, porque a década de 70 tornou-se um ponto chave para a militância das minorias, que



resolveram revidar as agressões sofridas como a rebelião do Stonewall Inn em 1969. A polícia agredia homossexuais gratuitamente com prisões e repressão, mas, dessa vez, houve um confronto que marcou a militância política.

Para Magaldi, “Sherman sabe que os nazistas não foram obrigatoriamente um bando de psicopatas. Hitler foi ao poder com mais de 11 milhões de votos (num eleitorado de 35 e com a esquerda dividida) a 196 cadeiras no Parlamento. O Führer não estava só...” (MAGALDI, 1981), porém, é importante ressaltar que esse aspecto surge em momentos da peça quando Rudy ressalta a presença de nazistas entre os soldados da Gestapo e o posicionamento do ativista Magnus Hirschfeld (1868-1935), famoso médico e sexólogo, que é o pioneiro a defender os direitos dos homossexuais. Sherman descreve a história da homossexualidade e seus pioneiros na luta por direitos em um anexo no final da peça impressa.

Quanto à representação do nazismo, parece uma dicotomia que se estabelece entre o que é abominável do ponto de vista ético e moral e o esmaecimento dos afetos diante das imagens provocadas pelas atrocidades. O Holocausto parece um fato histórico que conduz o Nazismo para uma representação do Mal Absoluto. Por vezes, esse Mal Absoluto acaba por reiterar uma representação estereotipada do nazista como ícone máximo da crueldade; o que talvez tenha levado dramaturgos como Martin Sherman a representá-lo dentro dos moldes tradicionais, já que analisá-lo sob diversas perspectivas poderia ser o mesmo que relativizá-lo ou endossá-lo.

O diálogo de **Bent** com o surgimento da militância *gay* abre outros debates em discussão sobre a representação da homossexualidade no teatro. No Brasil, a peça chegou a viajar pelo país com mais de setecentas apresentações entre de 1981 a 1982, com substituição de atores do elenco original e uma retomada da peça em 1986.

Vignati descreve a reação do público que ora ria das cenas, ora se emocionava como num “quebra-cabeça” dramático, cercado por anotações da assistência de direção sobre os procedimentos utilizados em cena pelos atores e os técnicos. Na cena final, o diretor utilizou Wagner, compositor preferido de Hitler, e desenvolveu um estudo do período histórico com os atores, com oficinas e trabalho corporal, pois as pedras carregadas pelos atores no campo de concentração, por exemplo, eram verdadeiras. A representação do nazismo e a suástica também foram outros elementos trabalhados para compor uma representação realista do período.

O diretor não utilizou a canção que aparece no texto de Sherman e pediu uma composição para os músicos Amilson Godoi (compositor e diretor musical) e Celso Viáfara (letrista). Aqui segue a transcrição da letra:

Ah, Berlim
Adormeceremos sob o seu silêncio
e o tempo assim, suspenso
terá o peso dos enganosa.

I
Uma noite e nada mais
antes que eles abram o gás



antes que entornem o rum
ali no chão
uma noite pra partir
ruas, pois que descobri
guardem minha festa
porque sempre fomos um

Ah, Berlim
Encontre para mim
nas suas arestas
um lindo garoto
com o sangue dos potros
e os olhos azuis
que eu lhe direi desaforos, sim
que eu me porei nos seus poros
antes que lhe cubram de pus.
lhe quebrem os ossos
lhe cortem o pescoço
lhe arranquem a luz
nos calabouços.

Com mãos cachorras
e muito mais
cuspindo sobre os seus ais
até que morra
o meu rapaz
com risos de bacanaís
e mãos de ferro
e temporais
e os berros de Satanás.

II
Mas quem se fodeu, fodeu
antes eles do que eu.
Viva o Führer, nosso pai.
Viva a Nação.
Vai ter chopp pra xuxu
até fazer bico no cu
e quilos de salsicha
com chucrute e com melão.

Heil Meu Santo Protetor.
Minha raça superior.

Viva a cor de nossa tez.
Viva a nação.
Morram esses imorais.
Destruam logo esse tumor
E vamos dar um basta:
Pederasta no xadrez!

III

Vou cuspir na Cruz de Aviz
Tomar Moscou, Londres, Paris
E depois Hollywood pra comer a
Dietrich

Viva o povo alemão
Viva a cor desse braço
Viva o Führer nosso pai
Viva a terra mais sagaz
Viva quem sabe o que faz
Viva quem sabe o que trai.

Enquanto a música original de **Bent** exalta uma Berlim melancólica, decadente e a vida boêmia dos marginalizados, sem se ater a aspectos políticos como a ascensão do nazismo, a composição de Amilson Godoi e Celso Viáfara evocam uma Berlim mais ligada à situação dos brasileiros durante a ditadura militar ao ressaltar questões como a marginalização do artista e questionadores do período, prisões e torturas, quando mencionam “calabouços” e atos como quebrar ossos e cortar gargantas. Ao optar por uma letra original, o diretor e o produtor da peça decidiram que a composição brasileira seria mais assertiva e contundente, ao relacionar a ditadura militar com a perseguição aos homossexuais nos campos de concentração.



A letra faz parte programa da peça, rico em informações, com artigos sobre a homossexualidade, o período histórico, o funcionamento dos campos de concentração e análise da importância de **Bent**, enquanto peça teatral por críticos, ensaístas e jornalistas, além de referências ao espetáculo da Broadway. Há referências a autores como Albert Camus, Emile Zola com temas políticos: o famoso discurso *J'accuse* de Zola (“Já que tantos ousaram. A verdade, eu a direi porque me prometi dizer... Meu dever é falar; não quero me tornar cúmplice”) e um trecho de *O mito de Sísifo* de Camus. No final do programa, o regulamento de Dachau foi incluído e alguns dos seus parâmetros como a ideia de que “só o trabalho liberta o homem”, as infrações e as punições dentro do campo de concentração.

Quanto ao fato de **Bent** ser ou não parte do *gay drama*, Vignati afirma que – para a composição do espetáculo – interessava colocar a questão da discussão, sem defender “bandeiras”, pois era importante trazer o assunto para o debate, a ponto de organizações como a comunidade judaica de São Paulo promover eventos para a discutir a peça, escrita por um judeu americano, Martin Sherman. A integração era a premissa do espetáculo que nos faz pensar na sua consagração à busca de uma representação sem lugares comuns ao *gay drama* como a solidão nos centros urbanos, os conflitos internos que apenas envolveriam a necessidade de exaltar a liberdade sexual.

Quanto aos estereótipos que podem advir do teatro ou qualquer outra forma de representação artística, Alan Sinfield (1998)

analisa questão da efeminação e do estereótipo estarem relacionados ao ideológico e ao social. De acordo com o crítico e ativista gay, o problema não é ser efeminado, mas sim os valores que a efeminação traz para o epicentro da discussão de papéis sociais: o efeminado ou passivo na relação entre dois homens reificaria a submissão e a manutenção do patriarcado repressor.

Sinfield afirma que ser “ativo”, “passivo”, “masculino” ou “feminino” são construções ideológicas, não atribuições naturais e que suas funções primárias é a de manter o modelo das relações heterossexuais (SINFIELD, 1998, p. 49). Mais adiante, Sinfield comenta que a noção de “alma feminina” num corpo masculino ou vice-versa foi uma noção anunciada por sexologistas na virada do século XIX, como já foi apontado por Foucault em **A História da Sexualidade**, devido à necessidade de mapear e rotular a homossexualidade (*idem*, p. 50).

No início de **Bent**, a questão dos papéis parecem estabelecidos entre Max (o masculino) e Rudy (o feminino). Sendo o primeiro casal homoafetivo da peça, Max e Rudy vivem no espaço convencional de um apartamento e seus papéis estabelecidos, aquele quem ama e cuida (Rudy, o efeminado) e quem é cuidado e deseja ser livre da afetividade (Max, o homossexual mais heteronormativo). No início do primeiro ato, há a interferência de Wolf, um oficial da SS, que se torna um amante ocasional de Max, despertando a melancolia e a impossibilidade do afeto em Rudy.



Embora apareça por alguns minutos em cena, Wolf representa o homossexual que vive de favores, amante de generais da Gestapo e sustentam um sistema de repressão e violência. A questão da beleza e da juventude é outro ponto que Sinfield toca, quando ele descreve o ideal da masculinidade que alguns homossexuais abraçam como referencial, o *straight acting* que condiciona o padrão heteronormativo, ou seja, a valorização de homossexuais mais masculinos como forma de marginalizar os que não se enquadram nesse padrão.

No **Manifesto** criado pela Frente de Liberação Gay de Londres em 1971, Sinfield cita a questão da opressão a qual os homossexuais são submetidos à medida que representam uma ameaça à unidade familiar, contudo, atualmente o foco da militância LGBT+ parece se concentrar nas críticas aos privilégios desse modelo heteronormativo promovido pelo Estado, quando adotar crianças e constituir uma família tornou-se um fator predominante para justificar uma relação entre pessoas do mesmo sexo (SINFIELD, 1998, p. 71). Nos anos sessenta, a militância estava voltada para a questão de liberação sexual, ao passo que atualmente discutem-se papéis sociais sob uma perspectiva de desconstruir modelos ligados ao heteronormativo. Essa discussão pretende promover a diversidade e não assimilar imposições como a masculinidade tóxica, quando os próprios homossexuais reproduzem modelos de repressão entre si.

Todavia, as discussões sobre diversidade nem sempre são inclusivas. Elas podem estar concentradas no modelo de classe

média branca e de grandes metrópoles como a Berlim de **Bent**, onde a maioria das personagens não passa dos trinta e cinco anos, sendo jovens e bonitos. No final do século XX, havia poucos estudos sobre a homoafetividade e os LGBTs⁵, estudos que hoje são mais amplos, porque não seria possível ignorar a diversidade.

Enquanto era vista como subcultura, a representação da homossexualidade passava por um modelo mediado pela falsa segurança que bares, boates, o meio *gay*, trouxessem conforto para quem desejava ser representado nos palcos ou na tela de um cinema. Para Sinfield, essa subcultura não exige modelos positivos, mas simplesmente núcleos de manifestação de uma representação homossexual na música, ficção, poesia, peças, filmes e estudos culturais (SINFIELD, 1998, p. 40), ou seja, é a partir do início do século XXI que passamos a ver a importância da palavra representatividade.

Países considerados desenvolvidos dentro dos padrões econômicos como os Estados Unidos importam a imagem do homossexual moderno que deveria servir de modelo internacional para outras culturas. Esse modelo é predominante para plateias de todo mundo que desejam se identificar com esses modelos, pois, em

⁵ Durante 1980 até os primeiros anos do século XXI, a sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes) era predominante no Brasil. Com o avanço dos estudos sobre gênero e diversidade ao longo desses anos até 2019 (ano desse artigo), essa sigla passou a ser LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros). Essa sigla também pode ser alterada ao incluir Q (Queers) e o símbolo + para indicar uma tentativa do movimento de abarcar todas as minorias.



muitos países subdesenvolvidos, muitos dos filmes e peças com temática *gay* sequer chegam ao mercado ou são lançados apenas em festivais em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.

Essa imagem da “importação” de um modelo é traçada a partir de estudiosos da homocultura como o americano James Green que desenvolveu pesquisas sobre a representação da homossexualidade no Brasil. É possível citar no seu estudo – **Além do Carnaval:** a homossexualidade masculina no Brasil do século XX –, quando o autor sugere o modelo brasileiro como feito essencialmente de papéis (macho e fêmea), portanto, diferente do americano: é esse olhar sobre o exotismo latino como resultado de discussões periféricas, já que os latino-americanos – não abençoados pela estabilidade econômica – viveriam na marginalidade; e tudo o que nos chega aqui como inovador (paradas *gays*, manifestações políticas) são ideias fora do lugar, esgotadas em seus país de origem (Estados Unidos), onde as primeiras paradas *gays* teriam ocorrido.

É compreensível que peças como **Bent** possam ser palatáveis ou melodramáticas como se de Max e Horst pedissem por compreensão, já que seria difícil sobreviver a um mundo caótico e dominado pela loucura do nazismo. O apagamento histórico com o surgimento dos *skinheads* e células nazistas no século XXI e o avanço do fascismo reafirmam que a luta histórica dos LGBTs está longe de acabar.

Ao evitar uma **bandeira** política concentrada na homossexualidade, a montagem brasileira de *Bent* talvez tenha

funcionado como uma tentativa de integração a partir da ideia de que existem temas que transcendem fronteiras de gênero. Dessa forma, o conflito de Max e Horst parece essencialmente humano, porém, ele também questiona o aspecto social e político, inerente e impossível de ser evitado à revelia de qualquer diretor que venha encenar a peça futuramente. Por mais que diretores e dramaturgos não queiram levantar bandeiras, o cerne de **Bent** é a conscientização dos abusos que homossexuais sofreram no passado e excluídos de uma historiografia mais oficial. Essa historiografia descreve o Holocausto, sem ressaltar as minorias, apagadas em função do registro de uma tragédia focalizada mais nos judeus em campos de concentração.

Análise e tradução de *Bent* (2006): prática e diálogo

É importante ressaltar a importância da pesquisa teatral no que diz respeito à integração entre o projeto e uma prática que resulte num projeto de trabalho como a encenação de uma peça. Felizmente, esse processo ocorreu graças a colaboradores como o Professor Dr. Paulo Merísio, chefe do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, e o Grupo de Teatro Confraria Tambor, que encenaram **Bent** a partir da minha tradução dentre os meses de setembro a dezembro de 2006.

A minha experiência na tradução de **Bent**, utilizada para essa encenação, abarca o aspecto teórico relacionado aos estudos literários e a prática cênica sem entrar na questão teórica do processo de



traduzir, uma vez que a tradução não era o meu foco de análise. O que eu observei durante o processo de tradução da peça foi como ela interfere no resultado final de um texto, dado que a tradução de uma peça teatral salienta outras problemáticas, quando são comparadas à tradução de um romance ou conto.

A fluência do diálogo é algo que o texto dramático parece exigir, visto que uma peça é traduzida para ser encenada, não lida como um processo individual de leitura, sem interferências e pausas, como ocorre na leitura de um romance ou conto. Houve uma preocupação da minha parte no que diz respeito a manter uma fluência do diálogo, já que a peça em questão pertence a uma vertente do teatro realista e contemporânea na valorização do diálogo curto, preciso e “editado” para manter a atenção do espectador na cena, bem diferente dos textos produzidos por autores como Henrik Ibsen e August Strindberg, precursores do realismo na dramaturgia.

Não são raros os casos em que textos são cortados ou simplificados para evitar que o público se entedie. Esse aspecto da fluência do diálogo é outro aspecto formal que só foi observado durante o processo de tradução.

Quanto à concepção do espetáculo, em entrevista concedida para a pesquisa, o diretor e professor Paulo Merísio comenta que havia uma vaga lembrança da encenação dirigida por Roberto Vignati em 1981. A importância da temática atraiu o diretor para o projeto, uma vez que ele tinha interesse, a convite do Grupo Confraria do Tambor, em dirigir um

projeto que colaborasse na construção de uma identidade e linguagem do grupo; que já havia encenado *Barrela* de Plínio Marcos sob sua direção, peça que também trata do cotidiano de presos numa cadeia, encenada em vários festivais.

Para o diretor, **Barrela**⁶ e **Bent** são textos que descrevem “personagens que estão numa situação social bastante degradante” e ambos espetáculos apontam para a questão do confinamento, sendo o texto de Plínio Marcos, o espaço de uma cela; o de Sherman, o campo de concentração.

Para a concepção do espetáculo, Paulo Merísio buscou relacionar um espetáculo que se relacionaria a Bertold Brecht, uma vez que o diretor criou um narrador que não existe no texto original de Sherman. Era importante para o diretor estabelecer uma relação entre o que o espectador assistia, a representação de um momento histórico e sua relação com o presente. Dessa forma, o diretor acreditava que “uma leitura distanciada” colocaria a “situação como um evento histórico do qual o espectador não teria nada a ver”, pois a plateia poderia se emocionar com o drama das personagens, mas enxergaria as questões apontadas pelo texto (homofobia, discriminação e isolamento) como eventos situados em um contexto histórico determinado (1934). Como a homofobia se tornou uma pauta importante, a escolha de Merísio em 2006 se torna mais do que

⁶ Escrita em 1958 por Plínio Marcos, *Barrela* teve sua estreia em 1º de novembro de 1959, em Santos. Após ficar proibida pela Censura Federal por 21 anos, foi reescrita pelo autor e estreou em 1980, em São Paulo.



atual. O Brasil está nas primeiras colocações dos países em que a incidência de violência e assassinatos de LGBTs são maiores e tendem a aumentar, mesmo que os direitos civis dessa população estejam assegurados como o casamento e a lei recente que criminaliza a homofobia no Brasil.

A figura do narrador criada por Paulo Merísio, que não existe no texto original, surge como uma tentativa – a partir de um recurso didático - de explicar o contexto histórico de **Bent** (1934) e relacioná-lo à violência cometida contra homossexuais, com dados atualizados sobre assassinatos de LGBTs em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.

Esse narrador remete à imagem de Adolf Hitler, sobretudo, a representação de Charles Chaplin em **O Grande Ditador** (1940), quando o ator parodia Hitler ao brincar com o globo do mundo. O narrador procura situar o espectador com interferências (depoimentos sobre homossexuais assassinados no Brasil) para situar o público sobre o que ele assiste: um episódio histórico, portanto, situado numa instância discursiva (aparentemente) distanciada (1934), “mas que está aqui também” (palavras do diretor) ao descrever casos de intolerância e violência contra os LGBTs.

Para Paulo Merísio, o narrador teria uma função *brechtiana* de narrar, relatar, mas também como uma concepção “cênica e poética” ao construir elementos que dialogam com a plateia, uma vez que o mesmo ator poderia representar diversos papéis desde o narrador até os soldados do campo de concentração. Essa narração

serviu para salientar outros aspectos informativos sobre a Alemanha da época e o que ocorreria no Brasil, em termos de homofobia. O diretor também afirma que não lhe interessava inserir **Bent** no contexto do *gay drama* por acreditar que existiria uma limitação do gênero, embora a encenação da peça sugerisse elementos de uma cultura *gay* como os *gogoboy*s.

Ao inserir elementos extratextos como o narrador e os *gogoboy*s, o diretor parece descrever a necessidade de integrar o passado e o presente para que o espectador busque uma relação entre o que ocorreu e o que acontece, mesmo que a opção do diretor tenha recebido críticas quando a peça foi encenada no Festival de Ponta Grossa em 2006, uma vez que **Bent**, por pertencer a um teatro realista e dramático, não comportaria elementos *brechtianos* e a releitura (o uso de referências explícitas à contemporaneidade como os *gogoboy*s), pois eles não dialogariam com o teatro de Brecht. Para os avaliadores desse festival, o uso do efeito de distanciamento e a presença de um narrador não deveriam se misturar com um texto “convencional, dramático e realista”.

Esse hibridismo, mistura de linguagens e concepções estéticas, parece ser o ponto de partida para a concepção do espetáculo encenado em Uberlândia e diversas outras cidades de Minas Gerais e no já citado festival. O hibridismo pode ser que não agrade um espectador que espera uma representação histórica e realista do que ocorria em 1934, com as intervenções de caráter épico emprestadas de Brecht. Os teóricos do dramaturgo alemão também podem se ressentir com a questão de uma



dialética mais voltada para o dramático, que se imiscui com a dialética proposto pelo teatro épico de Brecht, quando o importante não é valorizar a dramatização do conflito, mais o questionamento que fogem da dramaturgia tradicional.

O diretor ressaltou a importância de se estudar o período histórico para que essa relação sobre a contemporaneidade ocorresse, uma vez que os atores assistiram a filmes, documentários e fizeram pesquisas para compreender essas relações. A pesquisa histórica é algo também observado quanto ao preparo dos atores nas duas montagens analisadas por essa pesquisa, já que essa faceta do nazismo, a perseguição a homossexuais, é desconhecida e a importância de apontar sua “ressurreição” na proliferação de grupos neonazistas que se posicionam contra homossexuais, negros e nordestinos no contexto brasileiro atualmente.

Paulo Merísio homenageou Luiz Martinez Correia, quando o narrador descreve a importância dos espetáculos *Theatro Musical Brasileiro* I e II (1985 e 1987) que aliava uma perspectiva épica ao teatro de variedades, quando a música tornou-se um dos instrumentos fundamentais da linguagem cênica. A pesquisa de Luiz Martinez Correia concentrava-se na releitura de dramaturgos críticos à sociedade burguesa como Anton Tchekhov ou releituras de peças como *Titus Andronicus* de William Shakespeare aliada a uma crítica à violência na cidade do Rio de Janeiro, com recortes de jornais como cenário numa montagem da peça em 1975.

É importante ressaltar que essa homenagem a Luiz Martinez Correia também se deve às circunstâncias de sua morte ao ser vítima de um assassinato motivado por homofobia em dezembro de 1987. O narrador criado pelo diretor resalta o crime por homofobia nessa montagem mineira de **Bent**. Isso se deve ao fato dos crimes homofóbicos serem relativizados como um crime comum a heterossexuais, ou seja, não se leva em conta que LGBTs são assinados apenas por existirem, o que não ocorre com heterossexuais.

Paulo Merísio insere **Pedaco de Mim**⁷ de Chico de Buarque no espetáculo para falar da repressão e da relação entre o cabaré (o clube de Greta), a relação com o teatro de Luiz Martinez Correia e as circunstâncias da sua morte. Com versos como “Oh, pedaco de mim Oh, metade afastada de mim... (...) Leva o vulto teu/Que a saudade é o que revés de um parto. A saudade é arrumar o quarto do filho que já morreu”, Chico Buarque descreve a perda do amor, assim como o drama de pessoas que perderam seus filhos durante o ditadura militar no Brasil.

Embora tenha traduzido o texto, indicado bibliografia e enviado parte da minha pesquisa, o diretor Paulo Merísio teve total liberdade para trabalhar, sem interferência da minha parte no que diz respeito a questionar as opções estéticas do diretor. Durante o espetáculo, observou-se que o diretor valorizou o hibridismo

⁷ **Pedaco de Mim** é uma composição de Chico Buarque para **A Ópera do Malandro**, lançado no formato LP em 1977 e 1978.



enquanto proposta cênica, daí, portanto, a surpresa ao constatar a utilização de elementos do teatro épico de Brecht.

Considerações finais

É provável que o teatro - assim como qualquer outra forma de representação artística - não consiga dar conta de questões históricas ou consiga respondê-las sob uma perspectiva dialética na sua totalidade, mesmo porque o princípio da dialética é desenvolver um pensamento que, mesmo coerente em seu encadeamento interno de ideias, pressupõe a possibilidade de sofrer uma refutação a partir da discussão num fluxo contínuo de interpretação. O teatro pode ser visto como uma interpretação do que o autor

acredita e defende enquanto leitura do seu tempo; que pode ser questionado em trabalhos, ensaios e uma fortuna crítica.

Independente se o *corpus* do trabalho é uma peça inserida num gênero específico, a hipótese que eu defendo é que todo produto artístico deve desenvolver um diálogo com o seu tempo para se historicizar e conseqüentemente apontar novos caminhos para uma compreensão mais ampla da totalidade, das contradições e da alienação provocada pela ideologia dominante. Uma peça de teatro deve sustentar uma análise crítica e histórica ao descrever sua inserção na indústria cultural, já que será impossível descrever qualquer produção artística como “obra de arte.”



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DEL RIOS, Jefferson. “Bent”, um melodrama assumido e envolvente. In: **Folha de São Paulo**, 27 janeiro de 1981, p. 33.
- GUZIK, Alberto. “O homossexualismo tratado com respeito”. In: **Isto é**. São Paulo: (214): 10, 28 jan. 1981.
- MAGALDI, Sábado. “*Bent*, sem bandeiras além da dignidade humana”. In: **Jornal da Tarde**. São Paulo. 13 fev. 1981, p. 16.
- SINFIELD, Alan. **Gay and After**. London: Serpent’s Tail, 1998.
- SHERMAN, Martin. **Bent**. New York: Applause Theater, 1998.
- TORSTEN Graff. “Gay Drama and Queer Performance”. In: **Amerikastudien / American Studies**. Vol. 46, No. 1, Queering America (2001), pp. 11-25.
- WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ⁱ Professor do PPGL - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas - UFAM, Manaus-AM, Linha de Pesquisa: Literaturas em línguas estrangeiras, literatura comparada e diálogos Brasil – louis.silva1974@gmail.com