

**O desejo segundo Luís Otávio Barata: uma análise do espetáculo teatral  
“Genet – o palhaço de Deus”**

**Le désir selon Luís Otávio Barata: un analyse *queer* du spectacle théâtral  
“Genet – o palhaço de Deus”**

**Kauan Amora Nunes**  
Universidade Federal do Pará  
Belém/Pa-Brasil

**Sávio Barros**  
Universidade de Brasília  
Belém/Pa-Brasil

**Resumo:** Este artigo é um excerto adaptado da tese de doutorado em História (IFCH-UFPa) cujo objetivo foi a construção de uma história do Teatro *Queer*, em Belém/Pa, a partir das encenações realizadas por Luís Otávio Barata, na década de 1980. Neste texto, apresenta-se o espetáculo *Genet – o palhaço de Deus*, de 1987, produzido pelo grupo de teatro Cena Aberta e, a partir do uso dos elementos da linguagem teatral e de seu discurso cênico sobre o corpo e o desejo homoerótico, pretende-se realizar uma análise à luz dos instrumentos conceituais da Teoria *Queer*. Desta forma, defende-se que, para além de suas polêmicas em torno das cenas explícitas de nudez e sexo, o espetáculo possui um atual e importante discurso sobre o desejo entre homens, a experiência da abjeção e lutas identitárias. Sendo assim, *Genet – o palhaço de Deus* tem importantes contribuições tanto para o teatro paraense quanto para a insurgência da comunidade LGBTQIAP+, em Belém.

**Palavras-chave:** Teatro contemporâneo; Teatro paraense; Teoria *queer*; Desejo homoerótico; Censura.

**Résumé :** Cet article est un extrait adapté de la thèse de doctorat en Histoire (IFCH-UFPa) dont l'objectif était de construire une histoire du Théâtre *Queer*, à Belém/Pa, à partir de pièce de théâtre réalisée par Luís Otávio Barata, dans les années 1980. Dans ce texte, l'on présente le spectacle *Genet – o palhaço de Deus*, de 1987, produit par la troupe théâtrale Cena Aberta et, à partir de l'utilisation d'éléments du langage théâtral et de son discours scénique sur le corps et le désir homoérotique, on propose une analyse à la lumière des instruments conceptuels de les *queer studies*. De cette manière, on soutient qu'en plus de ses controverses autour des scènes explicites de nudité et de sexe, la série présente un discours actuel et important sur le désir entre hommes, l'expérience de l'abjection et les luttas identitaires. Ainsi, *Genet – o palhaço de Deus* a d'importantes contributions tant au théâtre du Pará qu'à l'insurrection de la communauté LGBTQIAP+, à Belém.

**Mots-clés :** Théâtre contemporain ; Théâtre au nord du Brésil ; Théorie *queer* ; Désir homoérotique ; La censure.

## Introdução

No mezanino do Teatro Experimental Waldemar Henrique, um homem discursa para seus companheiros sobre o lugar abjeto e o desejo do “pederasta” na sociedade enquanto é observado por um grupo de homens que está embaixo, no centro do palco, no salão do teatro. Todos eles estão nus e formam um círculo ao redor do único homem que ainda está vestido. Eles ouvem em silêncio e atentamente como estivessem em uma espécie de estado de transe.

Depois disso, esse homem vestido tira toda a sua roupa ao som de um canto gregoriano e todos juntos pegam frutas de dentro de uma cesta e começam a esfregar em seus corpos nus e suados como se fosse um ritual religioso, uma festa dionisíaca. Juntos e em meio as frutas, eles se tocam, se beijam, se lambem, se cheiram, se amam num ritual solene de purificação e de solidariedade coletiva. Na última parte desta cena, já ao som de uma música agitada, todos eles se dirigem a plateia e oferecem as frutas sujas como uma oferenda religiosa. É a gloriosa aceitação e o compartilhamento do amor carnal. Fim.

Assim termina o espetáculo teatral *Genet – o palhaço de Deus* (1987). Por seu discurso cênico controverso sobre o desejo humano, em especial o desejo entre homens, o espetáculo dirigido por Luís Otávio Barata causou alvoroço na cidade Belém, capital do estado do Pará, durante o seu lançamento e marcou a memória recente da cena teatral contemporânea. Desta forma, acreditamos que a ousada encenação nos oferece uma robusta matéria-prima para a realização de uma análise *queer* de seu discurso<sup>14</sup>.

O *queer* deve ser desestabilizador, um detonador. Deve abalar certezas e implodir verdades. O *queer* deve nos fazer lembrar que a sobrevivência deve ser uma experiência bélica. O *queer* é uma agonística, a arte do combate, da aceitação de que viver significa permanecer em luta. Quando o corpo vive em normose seu tecido gangrena pela falta de circulação sanguínea e, principalmente, pela falta de oxigênio. Apodrece. Quando o corpo vive em *queeridade* ele é uma constante lembrança do poder de destruição das certezas malfadadas e das verdades cristalizadas, por isso, ele assusta e amedronta. Por consequência, o corpo em *queeridade* assume a margem como linguagem e como política. Ele não quer sair do gueto, mas anunciar o gueto. Quer fazer o gueto falar. Assim, a escuridão faz parte da sua ética e da sua estética.

Aqui, muito mais do que pensar o *queer* como uma discussão cênica dos gêneros e das sexualidades nessa história, pensaremos o *queer* como essa “qualidade detonadora” que altera tanto forma, quanto conteúdo. Nesse sentido, a trilogia de Luís Otávio Barata, composta por

---

<sup>14</sup> O referente artigo foi adaptado para melhor se encaixar no tema deste dossiê e pertence a uma tese de doutorado que se debruça sobre a construção da história do Teatro *Queer* em Belém do Pará, na década de 1980.

*Genet – O Palhaço de Deus* (1987), *Posição pela Carne* (1989) e *Em nome do amor* (1990) é memorável. Muito mais do que jogar com as noções clássicas de gênero e de sexualidade, a trilogia jogou com as convenções sociais do uso dos elementos da linguagem do teatro. Aqui, o *queer* é *queer* desde a simulação de sexo entre um homem e uma cruz até a forma de organização do espaço cênico.

Em *Queer na primeira pessoa: notas para uma enunciação localizada*, Daniel Lourenço (2017) retoma o que seria um dos primeiros usos da palavra *queer* utilizada em uma carta escrita em 1894 por John Sholto Douglas, um nobre escocês que, indignado com o relacionamento entre o poeta inglês Oscar Wilde e o seu filho, iniciou uma luta jurídica contra o dramaturgo e autor de *O retrato de Dorian Gray*. Por sua vez, Michael O'Rourke (2006), citando Eve Sedgwick afirma que: “a palavra ‘*queer*’ em si significa *através* – provém do étimo indo-europeu *twerkw*, que dá também o alemão *quer* (transversal), o latino *torquere*, o inglês *athwart*” (O’ROURKE, 2006, p. 129). Então, vejamos o que há de *queer* no teatro contemporâneo paraense.

### **Genet – O Palhaço de Deus (1987), Grupo de Cena Aberta**

Um ano e meio após sua morte física, na França, o poeta marginal Jean Genet renasceu em Belém do Pará no espetáculo *Genet – O palhaço de Deus*, produzido pelo Grupo Cena Aberta, nas mãos do encenador Luís Otávio Barata. De um lado, um talentoso escritor que, quando recém-nascido, foi entregue para a adoção e foi criado por pais camponeses. Apesar do carinho materno e do lar protetor e seguro, desde cedo Genet já era hábil em roubar pequenos objetos de colegas de classe e da sua família. Na mesma medida, era dedicado ao seu mundo próprio que criara com suas leituras incansáveis. Não demorou muito para que Genet fosse para um reformatório e ao longo de sua vida fosse preso mais de uma dezena de vezes até ser descoberto, na vida adulta, por intelectuais franceses, como Jean Cocteau e Jean Paul Sartre e finalmente ganhasse todo o prestígio e reconhecimento por suas obras que desfilam entre peças teatrais e romances autobiográficos.

“Ladrão”, “marginal”, “viado”, “mártir”, “santo” foram algumas classificações que Genet recebeu de seus admiradores e inimigos que, caso citadas aqui na tentativa de apresentar o autor, soariam repetitivas e nada originais. A questão principal é: quem é o Genet de Luís Otávio Barata?

*Genet – O palhaço de Deus* fez sua primeira temporada no Teatro Experimental Waldemar Henrique de 23 a 31 de outubro de 1987. Para criar o espetáculo, Barata serviu-se de cinco romances do autor francês: *Pompas Fúnebres*, *Nossa Senhora das Flores*, *Querelle*,

*O milagre da rosa e Diário de um ladrão*. Há alguns anos fui presenteado por Aníbal Pacha<sup>15</sup>, assistente de direção do espetáculo, com sua coleção de livros do autor francês, que inclui todas essas obras com exceção de *Querelle*. À época, Pacha afirmou que havia comprado estes livros para conhecer melhor o universo marginal do autor influenciado pelo espetáculo. A coleção ainda continha *Saint Genet – ator e mártir* (2002), escrita por Jean-Paul Sartre, que influenciou Barata. Um excerto da biografia sartreana de cunho psicanalista social consta no verso do programa do espetáculo.

Apesar de ter na vida e obras de Jean Genet um fio condutor, a dramaturgia do espetáculo é uma colagem de cenas independentes que refletem sobre questões humanas, como a relação do sujeito com a religião, com as instituições de poder, convenções sociais e o próprio desejo. A dramaturgia, uma colcha de retalhos, ainda possuía excertos de trechos bíblicos. Em entrevista, a encenadora teatral Wlad Lima<sup>16</sup> fala sobre as escolhas dramatúrgicas de Barata:

*O Luís Otávio não era só o diretor, o cenógrafo, o figurinista dos espetáculos. Ele era o dramaturgo dos espetáculos. As dramaturgias dos espetáculos eram construídas pelo Luís Otávio e o Luís Otávio sempre, sem nenhum pudor, arrancava pedaços de um texto aqui, de um pensamento filosófico ali, pegava a bíblia e colocava. O processo dramatúrgico do Luís é um processo de colagem. [sobre a existência de uma dramaturgia linear e cronológica] Nunca, nunca! Nenhum deles e isso servia para todos. A maioria desses espetáculos eram criados por cenas independentes (LIMA, 2017).*

No que diz respeito a utilização do espaço cênico, Barata utilizava um palco frontal, mas não tradicional. Fugindo do palco italiano, *Genet – O palhaço de Deus* foi arquitetado para a cena acontecer no centro do palco – o salão do Waldemar Henrique – e a plateia ficar ao seu redor. Isso se repetiu ao longo de toda a trilogia.

*O Luís Otávio tinha um traço característico para os espetáculos. Ele usa o espaço do Waldemar Henrique inteiro, aberto. Mais do que o mezanino, quando eu digo “espaço cênico” é o salão. O Luís Otávio tirava toda a plateia do salão e colocava para as laterais e para o mezanino e usava o salão inteiro. Isso aconteceu no *Theastai Theatron*, no *Aquém do eu*, além do outro e na trilogia toda (LIMA, 2017).*

---

<sup>15</sup> Artista, bonequeiro e professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA. É fundador do grupo In bust – Teatro com bonecos.

<sup>16</sup> Artista-pesquisadora, atriz, diretora e cenógrafa de teatro na cidade de Belém do Pará. Professora-titular aposentada da Escola de Teatro e Dança da UFPA.

No trabalho com o ator, Barata não se sentia à vontade ou interessado em dirigi-los através de um método específico. Apenas indicava o texto e chegava a possuir assistentes que o auxiliavam no trabalho, haja vista que seu elenco, na maioria das vezes, era composto por dezenas de pessoas. No entanto, havia um laboratório onde diversos indutores eram levados para a sala de ensaio e que buscavam alterar o corpo destes atores

O figurino do espetáculo não era realista, era visível o contraste entre o excesso de panos, que se dispunham rasgados e cortados pelo espaço cênico, e a falta deles, que revelava o corpo nu dos atores. Enquanto alguns atores apareciam usando hábitos de freiras ou fardas de soldados, outros se misturavam e apareciam nus.

O teatro de Belém do Pará da década de 1980 possuía um sentimento de efervescência cultural, muito ligado ao processo de fim da ditadura e de redemocratização do país. Os artistas queriam recuperar o tempo perdido e a aproveitar a recente conquista da liberdade. Com isso, havia um crescente movimento de ruptura com a forma tradicional de utilizar os elementos da linguagem teatral em prol de uma cena experimental e mais política. Barata não inventou esse movimento, mas sem dúvidas foi um dos personagens centrais dele.

Ao utilizar os elementos da linguagem cênica desta maneira, Barata os questiona e os subverte. Ao tirar a plateia do palco italiano, mais tradicional, ele a faz testemunhar a cena sob outro ângulo, uma nova perspectiva, tanto do ponto de vista da linguagem, quanto do ponto de vista do conteúdo. Ao experimentar uma dramaturgia que não seja linear ou cronológica, mas fragmentada e colada a partir de vários textos e pensamentos, Barata provoca a sensibilidade da plateia tão acostumada com a tradução em cena das palavras do dramaturgo. Ao fugir da ambientação visual e sonora tradicional que não só busca especificar um tempo e um espaço, mas que busca provocar uma experiência sinestésica no público, Barata dialoga com uma forma de fazer teatro mais contemporânea e menos canônica. Nos seus espetáculos o ator deixa de ser a figura responsável por traduzir sentimentos através de um método tradicional, mas é o corpo que experimenta a própria vida no palco porque já não há mais distinção entre um e outro.

A encenadora Karine Jansen, em seu artigo *O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias* (2009), em diálogo com o pesquisador francês Patrice Pavis, define o teatro experimental como uma postura crítica dos artistas em relação às companhias que prezam pelo lucro financeiro imediato. Essa postura crítica e rebelde propõe novas formas de usar os elementos da linguagem teatral em prol da construção de novos sentidos, de novas formas de se ver e fazer teatro. Essa cena experimental também recusa a primazia do texto dramático seja rejeitando-o completamente ou colocando-o em segundo plano, isto é, recusando a necessidade de contar uma história com acontecimentos encadeados e com início, meio e fim.

Esse momento de sofisticada experimentação da linguagem protagonizado pelo Cena Aberta na década de 1980 se contrapõe a cena tradicional e fortemente ligada a literatura da primeira metade do século XX protagonizado pelo Norte Teatro Escola do Pará<sup>17</sup>. Estamos falando de dois momentos diferentes. O primeiro, ao qual Dênis Bezerra, em seu livro *Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará* (2013), denomina de “teatro moderno de Belém do Pará” e o segundo, ao qual Jansen chama de “teatro contemporâneo”.

Essa nova forma de experimentar os elementos da linguagem teatral e de construir discursos cênicos faz parte de um movimento histórico mais amplo, cujo primeiro destaque foi o Oficina Uzyna Uzona, companhia criada em 1958. Mais tarde surgiram o Teatro da Vertigem em 1991 e a Companhia Os Satyros, em 1989.

Verificava-se, daí em diante, uma série de novidades em termos processuais que alterariam a promoção, exibição e recepção de uma narrativa cênica – procedimentos de exploração da cena por conta de novos recursos tecnológicos; realinhamento da chamada direção dos atores propondo-se uma nova situação para o ator no interior do espetáculo; uma nova aplicação da expressão oral e corporal; o estremecimento das fórmulas até então consagradas no emprego dos elementos da cena que são subordinados, não mais àquela ideia detectável ou “lida” no resíduo dramático, no texto teatral tradicional; etc. (TORRES NETO, 2009, p. 45).

Para Torres Neto, em *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador* (2009), é neste momento que a cena se torna livre do texto dramático ou da própria necessidade de ficção para dar autonomia a encenação na utilização de outros indutores para a sua criação. A matéria-prima a partir de então eram questões existenciais, problemas pessoais ou as próprias memórias e experiências de vida do encenador.

Os principais jornais da capital paraense noticiaram incansavelmente a trajetória de *Genet – O palhaço de Deus* desde a sua polêmica estreia. Podemos perceber, através da análise destes jornais, que o espetáculo ficou em cartaz por mais de um ano. Sua primeira temporada aconteceu no Teatro Waldemar Henrique entre 23 e 31 de outubro de 1987, com apresentações lotadas. Logo mais voltou entre 17 e 22 de novembro do mesmo ano. Na ocasião da escolha do espetáculo que iria representar o Norte no Festival Nacional de Teatro Amador, que ocorreu em Brasília, em 1988, o grupo fez apresentações para um júri especializado nos dias 25 e 26 de março de 1988 e foi o escolhido entre outros três espetáculos. Em Brasília, sua polêmica apresentação aconteceu no dia 12 de julho, na Sala Martins Penna, que dividiu público e crítica. Na volta para a capital paraense, o Cena Aberta fez outra apresentação no Teatro Margarida Schivasappa entre 19 e 21 de agosto de 1988 e mais uma temporada no Waldemar

---

<sup>17</sup> Foi um grupo pioneiro de teatro brasileiro, responsável pela primeira montagem no país da obra *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. O grupo foi fundado em 1957 por Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes.

Henrique entre 24 e 27 de novembro do mesmo ano, conforme os jornais noticiavam, agora sob direção de Aníbal Pacha.

É perceptível que a divulgação e recepção do espetáculo repetidas vezes utiliza palavras e expressões como “tabu do homossexualismo”, “marginalidade”, “delinquência” para caracterizá-lo, além de apontar que a obra questiona os “valores e padrões de comportamento estabelecidos pela sociedade”. Outra coisa perceptível é o destaque sobre a forma como o espetáculo discute a sexualidade humana, sempre apontando sua cena explícita e visceral que expõe o corpo nu em cenas que simulam o sexo entre homens e uma linguagem considerada “vulgar”. Podemos perceber também que após os espetáculos era comum que houvesse um debate que envolvia o público, os artistas e professores da Universidade Federal do Pará que, além da relevância da obra de Jean Genet e desta encenação, discutiam também sobre homofobia e os avanços do Movimento LGBT, no Brasil e no mundo.

### **Críticas ao palhaço**

No entanto, talvez, o maior triunfo de *Genet – O palhaço de Deus* tenha sido dividir o público que frequentava as sessões pela curiosidade provocada pelos burburinhos na cidade e confundir a crítica de arte que, quando confrontada com seus próprios valores, não poupava palavras para apontar o que considerava defeitos no espetáculo. Como no caso desta crítica de Zemaria Viana:

Em longas duas horas, o Grupo apenas chega a traçar um perfil sutil do autor. A ênfase fica por conta de sua faceta de homossexual, fartamente ilustrada por dezenas de cenas de sexo (explícito, inclusive), ousadia até certo ponto saudável, muitas das quais fortes e suficientes para chocar o espectador mais burguês, o que parece ter sido a intenção. O espetáculo se perde na pornografia, exagerada e cansativa, culminando por vender uma imagem estereotipada do homossexual, a quem o Teatro continua devendo um tratamento mais justo, dissociando-se da imagem estigmatizadora de transmissor de Aids, drogado, devasso ou caricato. [...] O que se vê é um pornô ao vivo, hardcore, ou, se preferirem, um pequeno delírio do Grupo Cena Aberta (O LIBERAL, 01 de novembro de 1987).

O júri do mini festival elaborado para escolher o representante do Norte no Festival Nacional de Teatro Amador, em Brasília, apontou a qualidade do texto, das ambientações visuais e sonoras, a seriedade da obra e, por fim, a forma como a encenação faz questionar problemas humanos de forma menos preconceituosa (LIBERAL, 05 de abril de 1988). No entanto, Barata aponta nesta mesma reportagem que o grupo não se preocupava com o forte conservadorismo da sociedade ou se a peça seria considerada imoral, mas antes se a obra seria

capaz de “reorganizar a sensibilidade do público” e fazer refletir sobre “as várias formas de discriminação que vigoram no país”.

As polêmicas não se restringiam ao forte teor sexual da encenação. Tendo estreado em outubro de 1987 sem a autorização do representante da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), na pessoa de Nazareno Tourinho, o grupo Cena Aberta teve que pagar multas a cada apresentação realizada inapropriadamente. Para além destas polêmicas, a encenação é acompanhada de diversas outras, desde pessoas saindo no meio da apresentação, em Brasília, para vomitar até ser acusado de pornografia, panfletário e fazer divulgação da homossexualidade.

Dito isto, as questões que se impõem são: como o *queer* pode ler esses espetáculos? Essas polêmicas são suficientes? Qual o discurso cênico sobre o desejo em *Genet – O palhaço de Deus*? Qual a sua contribuição para a insurgência e organização da comunidade LGBTQIAP+, em Belém do Pará? Quais seus impactos políticos e culturais para a história do teatro paraense?

Nesse sentido, podemos afirmar que a Teoria *Queer* nos oferece diversos subsídios conceituais para interpretarmos esta obra. Começaremos pela experiência da abjeção. Por muito tempo, aqueles que ousam confundir os códigos estabelecidos da pacata vida binária do corpo (macho/fêmea), do gênero (homem/mulher) ou da sexualidade (homo/heterossexual) têm sido empurrados para as margens por representarem uma ameaça ao bem-estar social já que seus modos de vida desobedecem aos valores morais tradicionais. Uma vez na margem, estes corpos e sujeitos criam um universo próprio, que atende aos seus próprios significados e cuja forma de socialização vai na contramão do que é considerado “normal” e socialmente aceitável.

Jean Genet viveu na pele a experiência da abjeção e a imprimiu em suas folhas de papel enquanto escrevia para se masturbar trancafiado nas celas de prisões. Barata se identificou com esse elogio à abjeção tão característico da prosa genetiana e soube, com muita habilidade, traduzi-la para os palcos teatrais sem trair o “príncipe francês do homoerotismo”.

Na encenação de Barata, esses sujeitos marginais protagonizam a sua própria história dentro do seu próprio espaço e não desejam abandoná-lo ou serem salvos. Sendo assim, *Genet – O palhaço de Deus* é também uma história sobre a consciência e a aceitação da abjeção. Ao colocar seus personagens cientes disso, Barata produz conhecimento a partir daí e é justamente esse um dos pontos de maior *queeridade* desta obra.

O conceito de “abjeto”, ao lado do conceito de gênero, é um dos conceitos fundamentais da Teoria *Queer*. O sociólogo Richard Miskolci (2012) explica que a origem do

conceito de abjeção é da psicanálise e se refere a tudo aquilo que é empurrado para a margem por ser considerado uma ameaça coletiva, um pânico moral.

A abjeção é, portanto, facilmente associada à sexualidade. Mas, afinal, o que seria abjeção? Esse termo tão usado pelos teóricos *queer*, sobretudo por Judith Butler, tem origem na Psicanálise, mas foi repensado por feministas como Julia Kristeva e antropólogas como Mary Douglas. O abjeto é algo pelo que alguém sente horror ou repulsa como se fosse poluidor ou impuro, a ponto de ser o contato com isso temido como contaminador e nauseante (MISKOLCI, 2012, p. 40).

Segundo o autor, o abjeto e obsceno são próximos pois expõem a olhos nus aquilo que não deveria existir, que não deveria ser visto. Essa aproximação consiste no fato de que o obsceno significa “fora de cena” e por ser considerado uma ameaça e um perigo para a sociedade, o abjeto é empurrado para fora da cena. O que acontece em *Genet – O palhaço de Deus* é a exposição orgulhosa desses seres abjetos. O público testemunha toda a violência e marginalidade do seu submundo. Ou seja, estes seres malditos não são trazidos à luz para serem vistos como se fossem espécies raras de um museu ou zoológico tampouco para serem aceitos pela norma. É o público que é levado à escuridão para testemunhar seu brilho. Se a sociedade os coloca para fora da cena, o teatro os coloca de volta de novo.

Podemos perceber isso no contato com as reportagens de jornais, fotografias, dramaturgia e o programa do espetáculo. Estas fontes sempre ressaltam a “qualidade detonadora” no que diz respeito à suas críticas às normas sociais e convenções culturais. Destaca-se, por exemplo, a dramaturgia do espetáculo que, mesmo não sendo o ponto de partida para a cena ou estando sujeita à alteração a cada temporada ou apresentação, como exclusão ou alteração de cenas conforme a necessidade do grupo, ela acaba se tornando um importante material de leitura, haja vista que não existe uma filmagem do espetáculo na íntegra, apenas trechos filmados.

O material dramaturgicamente ao qual tivemos acesso é uma cópia do original enviado para a Polícia Federal antes de sua estreia para a liberação pelo órgão da Censura. Segundo Pacha (2017), mesmo com o fim da ditadura, a estrutura da censura não se desmontou, então ainda era necessário levar os textos do espetáculo para a censura aprovar ou não. Pacha (2017) também conta que a censora Mirthes Nabuco de Oliveira Pontes dormiu durante a apresentação, já que o grupo resolveu apresentar para a censora uma versão menos chocante do espetáculo, com os atores de figurino e com a exclusão da polêmica cena final quando o elenco esfrega frutas pelos seus corpos e entrega para a plateia comer, Pacha afirma que *Genet – O palhaço de Deus* foi o último espetáculo a necessitar do carimbo de liberação da censura federal, já que algumas semanas depois esse ritual do período ditatorial foi extinguido.

*O que aconteceu na estreia do espetáculo não foi o que a Mirthes viu. Eu filmei. “Aníbal tu vai te colocar numa câmera do outro lado, a Mirthes vai sentar ali e tu filma a Mirthes olhando o espetáculo” [seria a voz de Barata]. Espetáculo só para ela. Ela no escurinho do teatro Waldemar Henrique, eu do outro lado com a câmera ligada, ela assistindo o espetáculo. Não teve a cena do sexo final, estava todo mundo de figurino. Não teve, não foi o espetáculo. Foi uma versão censura Mirthes. Ela dormiu, ela não assistiu o espetáculo. Ela autorizou. Eu tenho o último texto. Fui eu que fui na Polícia Federal. Cada vez que apresentava uma temporada nova tu tinha que ter uma autorização da Polícia Federal e aí foi o último texto carimbado pela Polícia Federal do espetáculo Genet – O palhaço de Deus (PACHA, 2017).*

No que diz respeito a esta cópia com o carimbo de autorização da Polícia Federal: na primeira página consta um roteiro de cenas em que seus nomes transitam entre “Procissão simbólica” e “Punheta 1”, “Enrabação”, “Punheta 2”, “Cena final – a celebração do corpo” etc. Na cena intitulada “Batizado de Genet – Padrinhos” podemos ter uma melhor noção de como a questão da abjeção é tratada no texto. Os padrinhos de batismo de Genet são um veado, um cafetão, um marinheiro e uma travesti. Elementos fisiológicos como a merda, sempre tratados sob o ponto de vista médico e moralista, assumem outra dimensão, como componente do sagrado. “Eu te batizo, Genet, para a vida e para o mundo, e te ofereço a minha merda, para que tu aprendas com ela, que onde há fedor de merda há cheiro de ser”, diz o cafetão, em uma referência a peça radiofônica, de 1948, do francês Antonin Aratud, *A busca da fecalidade*.

O viado, para o batismo, oferece a Genet o “orgulho de ser viado e a coragem suicida da exaltação desse orgulho”, bem como a travesti oferece a “coragem de recusar este mundo à procura de novas regras de vida, para que através de um novo universo seja possível ver o outro mundo”. Por fim, é o personagem do marinheiro que oferece sua lucidez para Genet, já que acredita que “através da abjeção, é possível construir o paraíso de uma nova santidade”.

Aqui, a recusa deste mundo, a merda, o orgulho de ser viado e a abjeção se tornam partes fundamentais do ritual religioso do batismo. Outra vez a palavra “abjeto” é utilizada no texto mostrando que seu autor tinha consciência de seu significado e da sua dimensão política. É a cena “Procissão simbólica: atores e Genet”. A partir do momento que Genet utiliza esta palavra como uma forma de se colocar no mundo sua postura em relação a ele se transforma:

*À fim de sobreviver à minha desolação, eu elaborava, sem me dar conta, uma rigorosa disciplina que, a partir daquela época, sempre pus em prática: a cada acusação feita contra mim, até mesmo injusta, do fundo do coração responderei sim. Mal tinha pronunciado esta palavra, dentro de mim, eu sentia a necessidade de me tornar o que me tinham acusado de ser. Tinha dezesseis anos. Eu me reconhecia o covarde, o traidor, o ladrão, viado que viam em mim. E dentro de mim, com um pouco de paciência, com a reflexão, eu descobria razões bastante para que me*

dessem esses nomes. E me espantava de me descobrir composto de imundícies. Tornei-me abjeto. Pouco a pouco acostumei-me com esse estado. O desprezo que tinham por mim mudou-se em ódio – eu estava realizado (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987).

Neste momento, Genet tem consciência de sua abjeção e a assume. Novamente, mais adiante, uma frase atribuída a Genet é citada em uma cena intitulada “Procissão simbólica: atores e Genet”: “Eu sou veado e a consciência de ser veado destrói em mim a vergonha que eu poderia sentir disso e me concede um sentimento que pouco se conhece – o orgulho” (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987). Esta frase também é utilizada no programa do espetáculo ao lado de uma foto do escritor francês.

Diversas passagens na dramaturgia demonstram que a construção do orgulho de ser viado ou a possibilidade de se encontrar alguma santificação na vida só é possível a partir da experiência da vergonha, do crime, da dor e do mal. De acordo com a moral hegemônica comungada pela maioria e autorizada pelas instituições de poder, tudo que é ligado ao sexo, a marginalidade ou ao pecado é tido como algo que se deve fugir, negar, calar. No universo de Genet e de Barata, há uma inversão, pois, o sexo, marginalidade e o pecado se tornam experiências fundamentais para a santificação e a absolvição.

### **O palhaço como crítico: maquinações sobre censura e autocensura**

Isso nos leva a outra questão importante para a Teoria *Queer*, sua oposição crítica a luta identitária dos movimentos sociais LGBT. Para o movimento LGBT, a defesa de uma identidade fixa é fundamental, pois auxilia na conquista de direitos básicos de existência funcionando como ferramenta da linguagem política (SIMÕES; FACCHINI, 2009). Compreender que existem pessoas gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros, ou seja, identidades reconhecíveis oriundas do corpo e da sexualidade, é fundamental para que se possa conquistar uma política mais abrangente. No entanto, a Teoria *Queer*, que nasce de um diálogo entre formas de resistência à opressão e o trabalho intelectual, parte do pressuposto de que as identidades sexuais e de gênero são efêmeras e cindidas, portanto, a sigla LGBT não consegue suportar as maneiras plurais de expressão de gênero e de sexualidade e sobretudo do desejo humano. A partir dessa dicotomia entre uma luta identitária e outra que se coloca como pós-identitária, cisões vão sendo causadas.

Segundo Miskolci (2012), os movimentos sociais LGBT, no contexto norte-americano da epidemia da Aids, defendiam uma “política da diversidade”, ou seja, assimilacionista, que tentavam construir uma imagem do homossexual como um sujeito como outro qualquer e

adaptável às normas sociais. Por outro lado, o movimento *queer* que, segundo o sociólogo, surge no seio da radicalidade política do *Queer Nation* e do *ACT UP*, que questionavam a negligência com que as políticas de saúde norte-americanas tratavam a epidemia da Aids, partiam do “princípio da diferença”.

Enquanto o movimento homossexual apontava para adaptar os homossexuais às demandas sociais, para incorporá-los socialmente, os *queer* preferiram enfrentar o desafio de mudar a sociedade de forma que ela lhes seja aceitável. Enquanto o movimento mais antigo defendia a homossexualidade aceitando os valores hegemônicos, os *queer* criticam esses valores, mostrando como eles engendram as experiências da abjeção, da vergonha, do estigma (MISKOLCI, 2012, p. 25).

Para Miskolci, a diferença entre uma “política da diversidade” dos movimentos homossexuais e uma “política da diferença” do movimento *queer* é que enquanto a primeira tem um tom universalista e de tolerância – o que nem sempre significa reconhecer ou aceitar –, a segunda parte do princípio de que as diferenças são fundamentais na construção de subjetividades e propõe um atravessamento entre corpos e esses sujeitos diferentes, já que a diversidade os mantém cada um no seu compartimento próprio.

Esse é um o ponto fundamental de *Genet – O palhaço de Deus*. Esses sujeitos abjetos compreendem suas diferenças, se deixam ser atravessados por ela, compreendem sua existência marginal e as aceitam como parte de uma ética insubordinada. Não querem ser aceitos ou incorporados pelas normas, ao contrário, eles as criticam, bem como as convenções culturais e os mecanismos disciplinadores das instituições. Com isso, respondemos uma questão fundamental sobre a encenação: *Genet – O Palhaço de Deus* opta pela crítica às normas e se aproxima da perspectiva *queer* ao invés de defender uma política identitária.

A crítica do espetáculo de Barata aos mecanismos disciplinadores das instituições de poder nos leva a outro ponto dessa *queeridade*: a profanação da religião cristã. Além dos textos de Genet, o espetáculo utiliza também textos bíblicos e transita entre o profano e o sagrado. O espetáculo se inicia com o texto do Apocalipse em um monólogo extenso de Cristo para Genet. Uma personagem que é freira guarda por baixo do seu hábito um falo enorme. O roteiro de cena anuncia cenas que perpassam os sacramentos como o batismo e o casamento. Sempre subvertendo a ordem da normalidade, o espetáculo acaba profanando tais elementos religiosos. No entanto, cabe aqui uma explicação do uso das palavras “profanação” e “religião”.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2007) defende que a etimologia da palavra religião é inexata. Distanciando-se daqueles que associam sua origem a palavra *religare*, Agamben diz que *religio* também pode ter origem em *relegere*. Enquanto aqueles que

acreditam que *religio* vem de *religare*, ou seja, a união do homem com Deus, a conexão do mundo humano com o mundo divino, para Agamben, na verdade, *religio* indica a relação de atenção e cuidado nas relações entre o sagrado e o profano, portanto, “*religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos” (AGAMBEN 2007, p. 66).

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso. O dispositivo que realiza e regula a separação é o sacrifício [...] ele estabelece, em todo caso, a passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial o corte que separa as duas esferas, o limiar que a vítima deve atravessar, não importando se num sentido ou noutro. O que foi separado ritualmente pode ser restituído, mediante o rito, à esfera profana (AGAMBEN, 2007, p. 65-66).

É aqui que entramos na questão da profanação. Se a religião pressupõe uma separação que subtrai algo do mundo humano para o mundo divino e seu objetivo é cuidar para que estes mundos se mantenham distintos, a profanação, ao contrário da consagração (*sacrare*), seria restituição deste algo ou deste sujeito ao uso comum dos homens. É o que faz não apenas Luís Otávio Barata, mas uma série de encenadores paraenses, que utilizam em suas obras diversos elementos considerados sagrados a fim de restituí-los a vida pública. Segundo Agamben, este uso não é natural e ele só pode existir através da profanação.

Em Barata, a profanação toma ares políticos porque ao profanar o texto do Apocalipse através de um monólogo de Cristo com Genet, ao profanar a cruz colocando um homem em cena transando com ela em *Posição pela Carne* e ao profanar a própria paixão de Cristo em *Em nome do amor*, o encenador não só está restituindo a vida pública tais elementos como está promovendo uma crítica ao poder disciplinador da instituição religiosa, não à toa estes espetáculos sempre encontraram nas autoridades religiosas locais grandes opositores.

Uma travesti, uma bicha, uma mariconna, um michê enrustido e outro assumido são os nomes dos personagens da famosa cena do banheiro que foi inclusa no espetáculo após o grupo saber que pretendiam destruir o banheiro público do Bar do Parque<sup>18</sup>, localizado ao lado do Teatro Experimental Waldemar Henrique. A cena se inicia com uma discussão entre a mariconna e o michê enrustido e logo é inserida a discussão da derrubada do banheiro público. Podemos perceber que mais do que um lugar onde todos realizam suas necessidades

---

<sup>18</sup> Tradicional bar da cidade marcado por sua história de boemia. Durante muito tempo, foi importante ponto de encontro entre artistas, estudantes e intelectuais da cidade que se misturavam com os sujeitos que viviam e trabalhavam na região. Está localizado na Praça da República, entre o Teatro da Paz e a Avenida Presidente Vargas.

fisiológicas, aquele banheiro é um espaço de socialização entre esses sujeitos abjetos que procuram por sexo e drogas.

Para Teresa de Lauretis (1994), a forma como a teoria feminista das décadas de 1960 e de 1970 discutia o gênero como uma diferença sexual acabou a limitando, por dois motivos. O primeiro deles seria a de tornar a mulher uma oposição universal do homem, onde sua diferença seria apenas vista como um desvio essencialista ou metafísico do homem apagando as diferenças existentes entre as mulheres, como aquelas que usam máscaras, véus ou mesmo as que se fantasiam. O segundo motivo, segundo a autora, é que ele tende a conformar o potencial radical do pensamento feminista ao poder do patriarcado. A proposta de Lauretis para um sujeito com gênero é:

Um sujeito é constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos linguísticos e representações culturais; um sujeito “engendrado” não só na experiência de relações de sexo, mas também na de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (LAURETIS, 1994, p. 208).

É a partir daí que Lauretis introduz a sua perspectiva sobre gênero e que pode dialogar com esta cena específica: o gênero como tecnologia. Aproximando-se de Foucault, Lauretis aponta que, assim como para o autor francês a sexualidade é inscrita nos corpos a partir de uma série de tecnologias sociais, o gênero também o é. No entanto, isso não impede a autora de lançar uma crítica ao autor de *História da Sexualidade* por não ter enxergado “os apelos diferenciados de sujeitos masculinos e femininos, e cuja teoria, ao ignorar os investimentos conflitantes de homens e mulheres nos discursos e nas práticas da sexualidade, de fato exclui, embora não inviabilize, a consideração sobre o gênero (LAURETIS, 1994, p. 208-209).

O gênero assim seria o resultado de uma série de tecnologias, discursos, práticas institucionais e cotidianas que inscreve sua inteligibilidade nos corpos de seus sujeitos em todo momento e em todo lugar, desde as academias, o cinema e até mesmo os banheiros que nós usamos.

O banheiro público, como a escola, é uma tecnologia de gênero que merece ser repensada. Divisões arquitetônicas são algumas das formas que a sociedade encontra de colocar cada um no seu quadrado e, sobretudo, no caso do banheiro, no seu lugar dentro do binário masculino e feminino (MISKOLCI, 2012, p. 38).

Todas as vezes que vamos a um banheiro público, independente se fomos mijar ou cagar, ou mesmo lavar as mãos, o rosto ou pentear o cabelo, somos convidados a construir uma verdade sobre nosso gênero, a tomar uma decisão sobre quem somos. De um simples ato de necessidade estética ou fisiológica, a experiência de ir ao banheiro se torna uma manifestação pública e biográfica que nos coloca em diferentes posições sociais e

representações culturais. O banheiro, assim, se torna uma tecnologia de gênero. Mas, que banheiro é esse de *Genet – O palhaço de Deus*?

Vejam, o rígido sistema binário de gênero é solapado quando se encontram nesse cubículo público uma travesti, ou seja, uma pessoa cuja expressão de gênero é discordante com a que lhe foi imposta no momento do nascimento; uma bicha e uma maricona, cuja expressão de gênero confunde as fronteiras do que é considerado feminino e masculino; por fim, um michê assumido e um enrustido, cuja masculinidade perpassa pela violência como forma de defesa e de ataque. Nessa miscelânea sexual e de gênero, em meio a urina e a merda, já não há mais tão claras as fronteiras desse binarismo. Talvez, seja, por isso, que as autoridades planejaram demolir o banheiro. Outra justificativa para a demolição desse banheiro é que ele costumava ser usado como ponto de encontro sexual entre desconhecidos. Essa discussão é inserida no início da cena e dialoga com o interesse de demolição do banheiro do famoso Bar do Parque por considerar que este era um lugar de “perversos sexuais”, “um antro de ladrões e de aids”.

No entanto, como não poderia deixar de ser, o banheiro se revela como um local de socialização e lugar de afeto que significa muito para elas, como afirma a personagem da Travesti:

Só para você, queridinha? Para mim também, para todas nós. Foi aqui nesse banheiro, com cheiro de merda e urina, que eu encontrei a pica que me fez a mulher mais feliz do mundo. Foi aqui mesmo que eu conheci o tesão do Paulo. Ora, só isso já basta para eu me fantasiar de Joana Darque (sic) e defender esse banheiro (GENET – O PALHAÇO DE DEUS, 1987)

Realizando uma retrospectiva, podemos enfatizar que a escrita feminista a partir das últimas décadas do século XX ofereceu condições de emergência para a Teoria *Queer*. Textos hoje clássicos como *Tráfico de Mulheres*, de Gayle Rubin, *Gênero – uma categoria útil de análise histórica*, de Joan Scott, *Epistemologia do armário*, de Eve Sedgwick, e *A tecnologia de gênero*, de Teresa de Lauretis trabalharam sobre questões hoje fulcrais para os estudos *queer*, como a própria lapidação do conceito de gênero, o divórcio emancipatório da teoria feminista com metanarrativas como a marxista, a aproximação da abordagem pós-moderna que nos permite questionar conceitos como ciência, neutralidade e verdade, a escolha de uma perspectiva mais histórica e cultural em detrimento do essencialismo já existente etc. Estas condições de emergência não ficaram restritas somente ao mundo acadêmico e universitário, mas se espalharam para o mundo da cultura e da arte. Talvez, seja, por isso, que *Genet – O palhaço de Deus* tenha ganhado a força que ganhou na cidade de Belém, na década de 1980.

## Conclusões sobre o palhaço: seu corpo, sua mente e seu espírito

Uma leitura que se debruça somente na criação das polêmicas ou na exposição do corpo nu ou na discussão da sexualidade sem compreender esse movimento epistemológico operado nessa encenação se limita a um olhar romântico e vazio. Foi essa lapidação do conceito de gênero empreendido pelas teóricas feministas e, mais tarde, pelos estudiosos *queer* que potencializou esteticamente e politicamente a cena do banheiro. Foi a emancipação das discussões sobre gênero e raça da teoria marxista que possibilitou um teatro que se ancora em outras questões políticas que não só a de classe, como *Genet – O palhaço de Deus*; existe uma equivalência entre o questionamento dos conceitos canônicos de ciência, neutralidade e verdade empreendido por intelectuais e o questionamento das convenções da linguagem cênica, no que diz respeito a sua forma e conteúdo no teatro contemporâneo.

Assim, quando Foucault e as teóricas feministas colocaram a ciência e a verdade no jogo histórico, podemos dizer que encenadores como Zé Celso Martinez no *Oficina*, Antônio Araújo no *Vertigem* e Barata no *Cena Aberta* colocavam neste mesmo jogo histórico os códigos cristalizados da linguagem cênica, que possuíam um peso de verdade – como o textocentrismo e o palco italiano ou mesmo a ideia de representação – em prol de uma cena experimental, política, discutindo a profissionalização do artista e colocando em cena não-atores interpretando suas próprias histórias de vida.

Por fim, a sexualidade, representada cenicamente em *Genet – o palhaço de Deus*, pode ser interpretada sob um ponto de vista foucaultiano. Por quê? Porque aqui ela não é biológica e nem transcendental, mas cultural e política. É histórica. Assumidamente imoral e desobediente.

Agora, colocamos em questão a interpretação psicanalítica de Wlad Lima sobre a sexualidade em Barata:

*Eu acho que a sexualidade é recorrente porque é a sexualidade, nesse sentido. Mas é porque ela é a pulsão para todo o resto, a opção política, moral, social, ela detona... O teatro do Luís Otávio é uma poética que é muito sociológica, muito política e ao mesmo tempo é muito psicanalítica porque ela é atravessada por esse tema que é fundamental. Por exemplo, eu dizia assim: “esse teatro só quer discutir isso?” Quando eu penso hoje... porque eu estou estudando psicanálise, fazendo a formação da psicanálise, onde existe toda uma ciência construída dizendo o que a psicanálise estuda: ela estuda o inconsciente e é o inconsciente que faz a luta da pulsão da libido, da vida, da sexualidade, porque sexualidade não é dar o cu ou comer uma buceta, sexualidade é a força vital do ser humano (LIMA, 2017).*

Gostaríamos de expor uma perspectiva foucaultiana sobre a discussão cênica da sexualidade em Barata que se contrapõe a uma perspectiva psicanalítica, mas que não a anula. A empreitada de Foucault (1988) sobre a sexualidade nada mais é do que a história da construção e da manutenção da sexualidade como um dispositivo complexo e histórico de poder. Ela é apresentada como resultado de uma *scientia sexualis* desenvolvida no Ocidente moderno e cristão, o que significa que, só muito recentemente, as pessoas passaram a ser classificadas e seus desejos hierarquizados de acordo com suas práticas sexuais e a sexualidade passou a ser o ponto fulcral da construção identitária.

Para isso, segundo Foucault, existe há séculos, especificamente, desde o século XVI, uma incitação ao discurso sobre o sexo, um convite a sua manifestação que se intensificou no século XIX com o objetivo final de produzir uma verdade sobre o sexo para que os indivíduos e as populações pudessem ser governadas. O filósofo francês defende a confissão como uma das estratégias coercitivas de produção de verdade sobre o sexo dos sujeitos e, por conseguinte, de seu controle.

Existente desde o século XVI, a confissão vai se espalhar, a partir do século XIX, sobre as diversas áreas do conhecimento, como a pedagogia, a medicina, a psiquiatria etc. além de se distribuir nas relações entre familiares, nas relações entre amigos, nas relações amorosas. Confessa-se tudo. Nos tornamos uma sociedade confessanda, segundo o filósofo. Com o advento de uma série de procedimentos listados por Foucault a fim de fazer a confissão funcionar em sua dimensão científica na busca incessante, exaustiva e interminável de uma produção da verdade sobre o sexo é que nasce o próprio conceito recente de “sexualidade”.

Observa-se que se cria um aparato complexo de produção discursiva e com peso de verdade sobre o sexo, ou seja, a sexualidade, para compreender o sujeito moderno em sua totalidade. Nesse sentido, Foucault aponta a sexualidade como um dispositivo histórico de poder e aponta os limites das recentes classificações sexuais na tentativa de tirar do sujeito moderno toda a singularidade através dos seus desejos e práticas sexuais.

É aí que entra a psicanálise e conseqüentemente a crítica de Foucault a Freud, pois o filósofo francês compreende a psicanálise como uma das estratégias de controle que incita o discurso sobre o sexo como verdade do sujeito a fim de nomeá-lo, classificá-lo e normatizá-lo, ou seja, domá-lo. Sendo assim, uma perspectiva psicanalítica de Genet – *O Palhaço de Deus* implicaria em uma encenação que encontra na confissão uma forma de falar sobre a verdade do seu sexo ou que busca curar algo e, mais ainda, que busca domar seus instintos. Sendo assim, nos parece que a perspectiva foucaultiana da sexualidade como um dispositivo histórico de poder potencializa a sua força detonadora do espetáculo.

*Então, o Luís Otávio estava discutindo isso, sexualidade nesse sentido do ato sexual propriamente dito, mas da força vital que tem a ver com como tu és tratado politicamente nessa sociedade, como tu és tratado historicamente, como tu és tratado socialmente nessa sociedade, então esse é o mote fundamental. Mas, daí, mano, ela dispara bombas para todos os lados. Ele dispara bombas discutindo a sexualidade com a igreja, com a escola, com a tribuna, com a jurisprudência, com a política, tu estás me entendendo? (LIMA, 2017).*

Wlad está certa quando diz que a sexualidade não é só “dar o cu” ou “comer buceta” e que ela está em tudo. Freud e Foucault concordam com isso, por motivos diferentes. Para Freud, a sexualidade é uma força instintiva, uma característica inata em todo ser humano, ao passo que Foucault a compreende como esta rede histórica e homogeneizante que captura o sujeito em sua totalidade no qual a própria psicanálise está inclusa (FOUCAULT, 1988).

Barata expõe e desafia cenicamente toda a ficção construída pelas instituições de poder, da igreja a censura militar, sobre a sexualidade, mostrando-a não mais apenas como um instinto humano, mas também como um jogo político de saber e de poder. Daí a importância de estudar esta encenação sob a perspectiva histórica de Foucault e não sob a perspectiva essencialista de Freud.

Com isso, podemos concluir que o espetáculo *Genet – o palhaço de Deus* pode ser considerado um importante acontecimento do teatro paraense por diversos motivos. Ao mesmo tempo em que esteve muito atrelado ao seu tempo, esteve também muito destacado dele, isto é, foi, simultaneamente, um produto das principais questões da sua época concordando com ela, mas foi também uma ruptura, uma dissonância, uma curva sinuosa e ousada dentro de uma linha reta.

No que diz respeito ao teatro, *Genet – o palhaço de Deus* não foi o primeiro, mas foi um dos diversos espetáculos que forçaram um novo uso dos elementos da linguagem teatral na capital paraense ajudando a consolidar o que viria a ser chamado de teatro experimental. Uma aventura que diversos outros artistas e grupos teatrais da cidade experimentariam oportunamente.

*Genet – o palhaço de Deus* surge na onda da revolução cultural e comportamental pelo qual o mundo e o Brasil passavam na década de 1980 transformando a sexualidade, a repressão e a censura em questões centrais da época. Podemos citar as conquistas do movimento LGBT, como a despatologização da homossexualidade por parte de diversas associações de psiquiatria e de psicologia. No Brasil, vemos um fortalecimento do movimento LGBT com novas organizações e associações em prol da conquista de políticas afirmativas de direitos

durante o período de redemocratização da sociedade. Na cultura, vemos a ampliação dos seus horizontes com o jornal *Lampião da esquina*, a atuação dos Dzi Croquetes, dos Secos e Molhados etc. No Pará, temos, dentre outras manifestações culturais LGBT, a Festa da Chiquita. No entanto, esse também é o período que explode a epidemia da Aids e, com isso, o seu pânico moral (DANIEL; PARKER, 1991). De qualquer maneira, o espetáculo é um reflexo de todos esses movimentos de avanços e retrocessos.

Mesmo estando profundamente vinculado ao seu período histórico, o espetáculo de Luís Otávio Barata provocava um grande estranhamento, pois parecia reconhecer a importância de todas essas lutas identitárias, mas sobretudo apontava seus limites nos lembrando que a dicotomia homossexualidade e heterossexualidade são palavras efêmeras que foram inventadas num determinado período histórico e com um objetivo muito bem definido. As práticas e desejos aos quais elas foram vinculadas são bem mais antigas e misteriosas para a condição humana. Barata mistura sexualidade com violência, religião e as origens arcaicas e rituais do teatro nos lembrando que o desejo humano permanece fugidio, perene, misterioso e irreprimível.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

BEZERRA, Denis. **Memórias cênicas: poéticas teatrais da cidade de Belém do Pará (1957-1990)**. 1. ed. Belém: Instituto de Artes do Pará, 2013.

DANIEL, Herbert; PARKER, Richard. **Aids: a terceira epidemia**. Rio de Janeiro: Iglu, 1991.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

JANSEN, Karine. O teatro contemporâneo no Pará: conceitos, memórias e histórias. **Revista Ensaio Geral**, v. 1, p. 11, 2009.

LAURETIS, Teresa. De. A tecnologia do gênero. In: **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206–242.

LOURENÇO, Daniel. Queer na primeira pessoa: notas para uma enunciação localizada. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 2, p. 875–887, 2017.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

O'ROURKE, Michael. Que há de tão queer na Teoria Queer por vir? **Revista Crítica de Ciências Sociais**, p. 127–140, 2006.

SIMÕES, Júlio Assis; FACCHINI, Regina. **Do movimento homossexual ao LGBT**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

TORRES NETO, Walter Lima. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções de encenador. **Revista Repertório Teatro e Dança**, v. 12, n. 13, p. 34–47, 2009.

### **ENTREVISTAS (áudio)**

LIMA, Wladilene de Sousa. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 01/08/2017.

PACHA, Aníbal. Entrevista. Realizada por Kauan Amora, em 29/06/2017.

### **RECORTES DE JORNAIS**

VIANA, Zemaria. Genet, o Palhaço de Deus. *Teatro/Crítica*. Belém, 01 de novembro de 1987.

NOVA carga contra o tabu. *O Liberal*. Belém, 05 de abril de 1988.

### **SOBRE OS AUTORES:**

#### **Kauan Amora Nunes**

Ator, encenador, dramaturgo e professor de teatro. Mestre em Artes (PPGARTES-UFPa) e doutor em História Social da Amazônia (PPHIST-UFPa). Professor de Ensino das Artes, da Secretaria municipal de Ananindeua. Publicou o artigo “Meu cu é revolucionário: as representações do sexo anal nas artes e na poesia”, no livro *Corpos em divergência* e publicou o livro *A trilogia do armário: a encenação teatral como prática de liberdade no processo de estilização da vida* (Editora Paco, 2019). Atualmente, desenvolve pesquisa sobre teatro paraense e teoria *Queer*.

**E-mail:** [kauanamora@hotmail.com](mailto:kauanamora@hotmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-2332-6690>

#### **Sávio Barros Sousa**

Advogado e Professor de Direito. Mestre em Direitos Humanos e Cidadania (PPGDH-UnB), e doutorando em Sociologia (PPGSOL-UnB). Professor de Direito na Faculdade para o Desenvolvimento Sustentável da Amazônia (FADESA), em Parauapebas/PA e assessor jurídico do Centro de Defesa da Criança e do Adolescente (CEDECA-Emaús), em Belém/PA. Pesquisador do Núcleo de Diversidade Sexual e de Gênero (NEDIG-UnB). Tem pesquisas nas áreas de gênero, sexualidade, saúde, direitos humanos e teoria *Queer*.

**E-mail:** [saviobarros91@gmail.com](mailto:saviobarros91@gmail.com)

**Orcid:** <http://lattes.cnpq.br/5705465909972835>

Recebido: 18/08/2023

Aprovado: 09/10/2023