



A Personagem *Bicha Louca* e a Construção de uma Rede de Trabalho Atorial no Brasil da Ditadura Civil-Militar (1964-1985)

Alberto Ferreira da Rocha Junior¹

¹Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, São João del-Rei/MG, Brasil

RESUMO – A Personagem *Bicha Louca* e a Construção de uma Rede de Trabalho Atorial no Brasil da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) – O artigo propõe a existência de uma rede atorial criadora de uma personagem-tipo do homossexual masculino, que poderia ser chamada de *bicha louca*. Participaram dessa rede atores como Nestor Montemar, Raul Cortez, Ítalo Rossi e Emiliano Queiroz, contribuindo para que o teatro fosse um espaço de visibilidade para a população LGBT e de resistência à repressão moral e política durante o período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985).

Palavras-chave: **Teatro Brasileiro. História do Espetáculo. LGBT. Ditadura.**

ABSTRACT – The *Bicha Louca (Crazy Fag)* Character and the Construction of a Network of Actorial Work in Brazil during the Civil-Military Dictatorship (1964-1985) – The article proposes the existence of an actorial network that created a character-type of the male homosexual, which could be called the *bicha louca* (crazy fag). Actors such as Nestor Montemar, Raul Cortez, Ítalo Rossi and Emiliano Queiroz participated in this network, contributing to the theatre being a space of visibility for the LGBT population and of resistance to the moral and political repression in the period of the Brazilian civil-military dictatorship (1964-1985).

Keywords: **Brazilian Theatre. Performing Arts History. LGBT. Dictatorship.**

RÉSUMÉ – Le Personnage *Bicha Louca* et la Construction d'un Réseau de Travaux Actoriaux au Brésil de la Dictature Civilo-Militaire (1964-1985) – L'article propose l'existence d'un réseau atorial qui crée un caractère type de l'homosexuel masculin, que l'on pourrait qualifier de *pédé fou*. Des acteurs tels que Nestor Montemar, Raul Cortez, Ítalo Rossi et Emiliano Queiroz ont participé à ce réseau, contribuant à faire du théâtre un espace de visibilité pour la population LGBT et de résistance à la répression morale et politique pendant la période de la dictature civilo-militaire brésilienne (1964-1985).

Mots-clés: **Théâtre Brésilien. Histoire du Spectacle. LGBT. Dictature.**

Introdução

Neste artigo, apresentamos e discutimos a hipótese de um trabalho atorial em rede para a construção da personagem homossexual masculina entre o final da década de 1960 e o início dos anos 1970, justamente na contramão dos dispositivos e dos aparelhos ideológicos de Estado que funcionaram durante a ditadura civil-militar. O artigo é fruto da pesquisa *Diversidade sexual e teatro no Brasil: visibilidade, representação e minoritarismo*, que conta com o apoio financeiro do Edital Demanda Universal CNPq/2018.

Grande parte do levantamento de fontes primárias foi realizado no âmbito da Hemeroteca Digital Brasileira, disponível online. As buscas foram realizadas a partir de expressões como os nomes dos atores e partes dos títulos das peças de teatro, além de algumas palavras-chave como *bicha* e *homossexual*. Algumas coletâneas de críticas publicadas também foram consultadas. Destacamos, a partir do material obtido, a recorrência de termos relativos ao campo semântico do *exagero* em relação ao campo semântico da *contenção*, como poderá ser observado pela análise que desenvolvemos mais adiante.

Do ponto de vista *historiográfico* ainda é muito escassa a produção acadêmica sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. As publicações em periódicos e as teses e dissertações defendidas tratam de espetáculos teatrais da década de 1990 e, sobretudo, do século XXI, a partir dos estudos *queer*. Acrescente-se a isso a escassez de reflexões sobre diversidade sexual durante o período da ditadura civil-militar que vai de 1964 a 1985. Nesse sentido, o livro organizado por Green e Quinalha (2014) reúne textos de pesquisadoras/es renomadas/os sobre a questão da diversidade sexual durante o período citado, a partir de enfoques bastante diferenciados, porém não conta com nenhum capítulo específico sobre manifestações artísticas ou teatrais. O livro de João Silvério Trevisan (2018), *Devassos no paraíso*, que, em 2018, teve uma quarta edição revista e ampliada, é certamente um dos principais manuais sobre diversidade sexual no Brasil, com uma parte intitulada *A arte de ser ambígua*, dedica-se a um panorama geral das artes da cena, indo do século XVIII ao final da década de 1980, não sendo, no entan-

to, um livro especializado na área teatral. Finalmente, aquele que é talvez o único livro que trata sobre a presença da homossexualidade masculina na dramaturgia produzida no Brasil: *Tentative transgressions*, de Severino J. Albuquerque (2004). Trata-se de um livro escrito em inglês por um pesquisador brasileiro, radicado nos Estados Unidos, cuja abordagem privilegia a dramaturgia, discutindo alguns textos brasileiros da década de 1970 e seguintes, com foco na presença de personagens portadores do vírus HIV¹.

Diversidade Sexual e a Ditadura Civil-Militar (1964-1985)

Na história do movimento LGBT no Brasil, ainda está por ser pensada a contribuição de personagens e de artistas homossexuais masculinos em nossos palcos entre 1964 e 1985, período de ditadura civil-militar². Neste artigo, nosso objetivo é comparar a repressão a homossexuais na sociedade brasileira do referido período com a relativa visibilidade da homossexualidade nos palcos cariocas e paulistas, e refletir sobre o modo como atores nacionais desempenharam esses papéis.

Green e Quinalha (2014) organizaram uma coletânea de reflexões, *Ditadura e homossexualidades*, na qual são discutidos vários aspectos da relação apontada no título da obra. Como fica evidenciado na integralidade do livro, a repressão à diversidade sexual e a todo tipo de comportamento que fugisse aos padrões heteronormativos e de cisgeneridade não foi uma questão menor para as autoridades do período nem para a população em geral. O controle da moral e dos bons costumes contava com poderoso aparato legislativo e com dispositivos institucionais como, por exemplo, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), as delegacias de costumes e o decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969 (Brasil, 1969), instituindo as disciplinas educação moral e cívica; organização social e política brasileira; e estudos de problemas brasileiros. Ainda que se considere 1985 o término do período ditatorial, muitos instrumentos legais permaneceram vigentes durante alguns anos. A revogação do referido decreto-lei, por exemplo, só se deu por meio da lei 8.663, de 14 de junho de 1993 (Brasil, 1993) (cf. Rodrigues, 2014).

Ganhou destaque nos jornais, em 1972, a censura a três homossexuais publicamente conhecidos. Trata-se de *recomendação* a emissoras de TV para

retirar de suas programações Denner Pamplona de Abreu, Clodovil Hernandez e Clóvis Bornay. Segundo Sarmiento (1972, p. 3, grifo do autor), a

[...] gota d'água que levou as autoridades a recomendar a medida extrema aconteceu no programa dominical de Sílvio Santos, em São Paulo, quando Clóvis Bornay, 'muito na dele', dançou uma valsa – de salto alto e peruca – com o produtor, provocando imediatamente centenas de telefonemas de protestos. No dia seguinte, endossando a revolta das famílias, os jornais paulistas publicaram fotos da dança de Bornay com Sílvio Santos e com legendas como essa: '*Isto não pode continuar*'.

Ainda segundo Sarmiento (1972, p. 3), “[...] terça-feira passada [02 maio 1972], as direções das emissoras de todo o País receberam um delicado ofício da Censura Federal recomendando a não exibição em seu programa dos dois costureiros e do campeão do desfile de fantasias no Municipal”. Fato é que Clodovil foi substituído por Lúcio Mauro no júri do Chacrinha, Denner perdeu o contrato com a TV Itacolomi, deixando de realizar seu programa Denner é um luxo e saindo do corpo de jurados de Flávio Cavalcanti, e Clóvis Bornay deixou o corpo de jurados de Sílvio Santos³.

Em relação aos jornais, Rodrigues (2014) aborda a instauração de inquéritos criminais e/ou de ações penais contra jornalistas que de alguma forma tratavam da questão da homossexualidade na imprensa paulista e carioca: o primeiro deles foi Celso Curi, que publicou a famosa Coluna do Meio na edição paulista do jornal *Última Hora*, e que em 1977 foi denunciado por “[...] promover a licença de costumes e o homossexualismo especificamente [...]” (Rodrigues, 2014, p. 221), só sendo absolvido em 1979; em 1978, 11 jornalistas também foram acusados de “[...] fazer apologia malsã do homossexualismo [...]” (Rodrigues, 2014, p. 222) ao publicar na revista *IstoÉ* matéria intitulada *O poder homossexual*; ainda em 1978, jornalistas da revista *Interview* também foram objeto de inquérito criminal por publicar matéria de conteúdo homossexual; finalmente em 1979, os editores do jornal *Lampião da Esquina* foram levados ao Dops (Rodrigues, 2014, p. 220-222), sendo também inocentados. Uma denúncia, entretanto, resultou no encarceramento do jornalista Roosevelt Antônio Chrysóstomo de Oliveira, dos quadros de *Lampião da Esquina*. Acusado de pedofilia heterossexual, foi encarcerado em 04 de julho de 1981 e inocentado em 17 de março de 1983, quando foi finalmente libertado⁴. As acusações de atentado à moral e aos bons costumes, fundamentadas no artigo 17 da Lei de Imprensa (Brasil,

1967)⁵ se estenderam por toda a década de 1970, obrigando-nos a refletir sobre a importância da presença de personagens e de artistas homossexuais nos palcos cariocas e paulistanos durante o período que vai de 1964 a 1985 e, mais especificamente, na década de 1970, quando, em tantas outras instâncias, eram combatidos os atos que tornavam visíveis a homossexualidade masculina e outras formas de dissidências sexuais e de gênero.

Diversidade Sexual no Teatro: Brasil, início da década de 1970

Outro exemplo do combate à explicitação da dissidência sexual e de gênero, e que começa a nos aproximar da cena teatral da época, foi a proibição a bailes de travestis – homens fantasiados com roupas femininas – no início da década de 1970 (cf. Green, 2000)⁶. Contudo, conforme observa Rita Rodrigues (2014, p. 207), “[...] no ano de 1972, que é quando se dará a expulsão dos homossexuais da televisão, as travestis atrizes parecem retomar suas atividades: Valéria volta ao país e estreia neste mesmo ano o espetáculo *Misto quente*⁷; Rogéria, em 1973, estreia *Por via das dúvidas*, sob a direção de Agildo Ribeiro”⁸. Certamente “[...] o estado autoritário brasileiro não agia de forma linear ou em bloco [...]” (Rodrigues, 2014, p. 222), e os censores provavelmente levavam em consideração as diferenças quantitativas de público entre teatro, televisão, rádio e cinema. É preciso também considerar as diferenças entre estados e municípios, sendo alguns mais conservadores do que outros, o que significava que em determinados lugares, ainda que próximo a 1985, as ações de repressão à população LGBT ao invés de diminuir, recrudesceram, como em São Paulo. Além disso, havia diferenças entre os censores. Em 1982, Nestor Montemar reconheceu, por exemplo, que a censora Solange Hernandez vetava alguns detalhes inofensivos que prejudicavam o bom andamento do espetáculo, enquanto o censor que lhe antecederia parecia compreender melhor a linguagem teatral (Peleias, 1982).

Desse modo, o que se pode observar é efetivamente um quadro de lutas na sociedade brasileira ao longo do regime ditatorial civil-militar no âmbito do que o projeto conservador e autoritário chamou de moral e bons costumes. Assim, durante a década de 1960, a repressão à população LGBT e, de novo, mais especificamente a homossexuais masculinos e a travestis, é intensa em Belo Horizonte com batidas policiais em bares e casas noturnas, resultando em prisões, cassação de alvarás de funcionamento e estabeleci-

mentos fechados por parte das autoridades, bem como, por parte da população, abertura de novos estabelecimentos, realização de *shows* e de desfiles⁹. Em São Paulo, as rondas policiais também eram frequentes, e as prisões da população LGBT, recorrentes. Essas rondas atingiam lésbicas, homossexuais masculinos e travestis, e se perpetuaram até o início da década de 1980¹⁰. A partir de 1976, com a portaria 390 da Delegacia Seccional Centro, estavam autorizadas prisões de travestis para efeito de averiguação, com o intuito de se criar um cadastro de travestis da cidade de São Paulo. Assim, os indícios apontam para os espetáculos teatrais, do período em questão, como lugares de resistência, de visibilidade e, provavelmente, de sociabilidade para a população LGBT.

Os Excessos da *Bicha Louca* de Nestor Montemar

Nos limites deste artigo, vamos focalizar nossa reflexão no desempenho de Nestor Montemar na personagem Pedro, de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, cuja estreia ocorreu em 1973, no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro¹¹. O texto de Fernando de Mello trata de um relacionamento sexual e amoroso entre dois homens: Pedro e Renato. O primeiro é um enfermeiro que admira a atriz Greta Garbo, e o segundo, um jovem interiorano que chega à cidade do Rio de Janeiro com a intenção de estudar medicina¹². No elenco de estreia, Nestor Montemar (Pedro), Mário Gomes (Renato) e Arlete Sales (Mary), sob a direção de Léo Jusi, com cenários e figurinos de Colmar Diniz.

Em relação ao texto teatral de Mello, matéria assinada por Yan Michalski (1973) anuncia uma tensão entre comicidade e dor – ou seriedade – que será recorrente em várias críticas e entrevistas sobre o espetáculo *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*.

O que há de mais louvável em *Greta Garbo* é o acerto com o qual o autor maneja o tratamento cômico de uma temática desesperada, equilibrando, em pelo menos 75% do texto, uma eficiente abordagem humorística com uma visão cheia de compaixão de dois seres humanos que se encontram numa situação-limite de dor e decadência moral (Michalski, 1973, p. 2).

E reitera:

A coexistência de Pedro, envelhecido homossexual em fim de *carreira*, e Renato, jovem bonitão vindo do interior em busca de afirmação no Rio, pro-

voca um riso quase constante; mas esse riso não é do tipo que diminui a dimensão humana dos personagens e sim, pelo contrário, do tipo que joga uma luz enriquecedora – embora cruelmente crítica – sobre a sua essência humana (Michalski, 1973, p. 2).

Às vezes, a referência a essa tensão é seguida de uma desvalorização do final do texto e do espetáculo, considerado, pejorativamente, melodramático. Depois de tecer elogios, Michalski analisa alguns pontos fracos de *Greta Garbo* e conclui: “[...] a falha principal não é esta, e sim a quebra do tom geral, do cômico para o melodramático, que prejudica a parte final da obra” (Michalski, 1973, p. 2).

Aldomar Conrado (1973, p. 19, grifos do autor) também aborda a mesma tensão que destacamos aqui, mas tratando mais especificamente do trabalho atorial:

Nestor Montemar, em seu melhor momento no teatro. A *louca* amargurada que sonhava ser Greta Garbo comove e convence. Talvez no final do espetáculo, uma maior contenção oferecesse um impacto mais profundo. No entanto, não sabemos, se a súbita aceitação do melodramático provém do ator ou da própria direção.

Depois de apontar as deficiências do texto em relação à personagem Mary, desempenhada por Arlete Sales, e da atriz, em consequência da fragilidade da personagem, Conrado (1973, p. 19) encerra: “[...] os três atores conseguem, juntos, executar a tarefa proposta pelo texto e pela direção: sacudir a plateia com muita gargalhada e fazê-la silenciar, perplexa, com a amargura e crueldade que irrompem no palco, inesperadamente”.

Parece estar em jogo aqui a ideia de que no momento em que a *contenção* é perdida, e em que o *excesso* do melodramático invade a cena, a peça passa a ser desvalorizada. Não é, contudo, apenas o excesso do tom melodramático que deve ser condenado, mas também o da graça fácil. Segundo Michalski (1973, p. 2, grifos nossos),

Nestor Montemar tem em *Greta Garbo* um desempenho em todos os sentidos superior aos seus trabalhos anteriores, trocando a sua costumeira composição de homossexual exibicionista, em tom de teatro de revista, por uma sentida interpretação de um ser humano atormentado, que acontece ser um homossexual. Só em alguns momentos, que não prejudicam gravemente o conjunto do trabalho, ele não consegue coibir ocasionais *pequenos excessos de graça fácil*.

Para os críticos, portanto, a questão parece ser o excesso – seja ele cômico ou melodramático –, o que nos remeteria a uma discussão interessante em relação ao desempenho atorial de nítido cunho popular, mas na qual não podemos nos deter neste artigo, deixando para mais adiante a discussão acerca dos *excessos* no desempenho da personagem da bicha louca. Importante também observar nessa crítica o modo como Yan Michalski se refere ao desempenho de Montemar: *costumeira composição*. Esse nosso destaque visa chamar a atenção para o caráter de *trabalho* e de técnica inerentes à construção da personagem Pedro e, por analogia, de personagens homossexuais masculinas no período histórico em questão.

A Construção Possível de uma Personagem Homossexual Masculina: estereótipo e técnica

É ainda Yan Michalski (1973, p. 2), na mesma crítica, quem nos dá algumas pistas para prosseguir em nossa investigação:

E cada um dos dois personagens foi elaborado com um dom de observação e simpatia plenamente convincente. Pedro, na sua enorme solidão, na sua ânsia de agarrar-se às últimas esperanças de realização dos seus desejos, no seu conflito entre a preocupação de respeitabilidade pequeno-burguesa e a aceitação da sua própria marginalidade, chega a lembrar o patético e humaníssimo personagem interpretado por Sérgio Viotti em *Queridinho*¹³.

Muito interessante o fato de que Michalski, ao analisar o desempenho atorial de Montemar, tenha remetido ao desempenho de *outro* ator brasileiro, Sérgio Viotti, o que nos permite supor que talvez houvesse uma *rede* de trabalho atorial que se desenvolvia, ainda que de modo não sistematizado, em torno do desempenho de personagens homossexuais masculinas, levando-nos a acreditar que não se tratava apenas de um talento particular de determinado ator – fosse ele Viotti ou Montemar. Interessante também pensar que Michalski (1967, p. 2, grifos nossos) já havia usado efetivamente o adjetivo patético para caracterizar o desempenho de Viotti em seu personagem: “[...] conciliando com grande sutileza os aspectos *patético e cômico* do personagem, Sérgio Viotti nos oferece um desempenho de rara profundidade e de alto nível internacional”.

O segundo aspecto a ser ressaltado é a distância de seis anos entre um trabalho e outro, o que também nos faz supor certa observação atenta aos

trabalhos de atores com personagens homossexuais e a reelaboração prolongada de seu desempenho.

Michalski se remete a um espetáculo de caráter semelhante ao de *Greta Garbo*, que aliava densidade dramática a momentos episódicos de graça, e a comparação explícita em sua crítica nos permite estabelecer uma possível *costumeira composição* da personagem homossexual masculina e, portanto, efetivamente um trabalho constituído por certo grupo de atores que se teria *especializado* na produção da referida personagem, em vez de profissionais que, por talento individual nato ou por sua orientação sexual, ainda que não publicamente explicitada, produzem de modo *fácil, pouco cuidadoso*, personagens para agradar ao público em geral, à custa de um estereótipo do homossexual masculino, o que supostamente não contribuiria para a *representação* dessa parcela da população: ao contrário, estaria reforçando uma visão simplificadora a seu respeito.

A matéria do jornal *O Globo* intitulada ‘*Greta Garbo*’, agora na *Cine-lândia: a guinada de Nestor de Montemar* (Greta..., 1973) afirma que Montemar hesitou antes de aceitar o convite para fazer o papel de Pedro por ter feito, pouco antes, o papel de Princesa Grace no espetáculo *O bordel da salvação*: “[...] achava que interpretar dois homossexuais em seguida seria um tanto arriscado [...]” (Greta..., 1973, p. 4). Segundo a matéria, é Leo Jusi quem o convence a aceitar o papel e *fazer algo completamente diferente*. Montemar conclui que em *Greta Garbo...* a personagem ganha vida, e o ator não está mais fazendo o Nestor em cena e sim Pedro.

De repente, comecei a transportar-me inteiramente para o personagem. A peça já estava estreada quando tomei consciência de que não estava fazendo o Nestor. No palco eu era Greta Garbo. Sou muito histriônico, trago as coisas muito para mim, ao meu modo. Mas dessa vez, não era mais eu (Greta..., 1973, p. 4).

O autor, que não assinou a matéria, faz questão de enfatizar a mudança ou, como aponta no título, a guinada na carreira de Nestor Montemar. Nas palavras do ator: “[...] eu vinha fazendo esse tipo de coisas [numa crítica às revistas], na base do folclore. Agora resolvi trabalhar a sério” (Greta..., 1973, p. 4). Montemar, portanto, corrobora a crítica publicada, meses antes, em que Michalski (1973, p. 2) afirma que o ator trocou “[...] sua costumeira composição de homossexual exibicionista, em tom de teatro de re-

vista, por uma sentida interpretação de um ser humano atormentado”. De certa forma, o ator assume em dois pontos o discurso do senso comum: o teatro de revista não é um trabalho a sério, e seu trabalho no palco se reduz a fazer a si mesmo em cena¹⁴. Mas junto a isso o ator corrobora a ideia de que nesse espetáculo seu trabalho atorial se transforma: há a construção de uma personagem que se distingue da pessoa que ele é.

Contudo, podemos encontrar em 1971, uma crítica que já aponta para uma diferenciação em relação a esse passado. É o próprio Michalski (1971d, p. 02, grifos do autor) quem comenta e analisa o trabalho atorial de Nestor Montemar:

A grande surpresa de *Tem piranha na Lagoa* é a participação de Nestor Montemar, cujo desempenho tem, em todos os momentos, uma estupenda malícia debochada e uma qualidade de distanciamento crítico que transcendem de longe as limitações da composição desse tipo convencional que é a *bicha* de teatro rebolado. Em todas as cenas que contam com a presença de Nestor Montemar, a vibração do espetáculo sobe vários graus.

Trata-se de espetáculo de revista, apresentado no início de 1971, no Circo-teatro New Catacumba, no bairro da Lagoa, Rio de Janeiro. Michalski (1971d, p. 2) ressalta que “[...] em todos os momentos [Montemar mantém] uma qualidade de distanciamento crítico [...]” e aponta, efetivamente, para a existência do que ele chama de um tipo convencional, “[...] a bicha de teatro rebolado” (Michalski, 1971d, p. 2). Embora o crítico elogie o ator por não se limitar às convenções relacionadas a esse tipo, é importante lembrar que a *malícia debochada* ainda está presente, e apesar de estarmos na zona sul da cidade, e, portanto, numa zona economicamente bem situada, ainda se trata de uma revista apresentada num circo-teatro, exigindo de seu elenco, provavelmente, competências específicas de quem precisa se apresentar num determinado espaço com gestos, voz e desempenho apropriados para a situação. A ambiguidade do título do espetáculo parece justamente remeter à ideia de uma reelaboração de repertório próprio do teatro de revista numa nova configuração. A afirmação de que a presença de Montemar faz “[...] a vibração do espetáculo [subir] vários graus [...]” (Michalski, 1971d, p. 2) leva-nos a acreditar novamente que o referido ator, com o passar dos anos, vai desenvolvendo competências técnicas que lhe permitem desempenhar sua personagem bicha louca de modo original sem excluir de

todo de sua composição aspectos da bicha do teatro rebolado. Essa composição é realizada numa tensão de forças: as técnicas de um teatro que se quer popular, a necessidade de dar visibilidade a um grupo social considerado minoritário e o reforço social de estereótipos sobre o homossexual masculino.

A Construção de Personagens Homossexuais Masculinas: uma rede possível

Em artigo publicado no periódico *O eixo e a roda*, apontamos a presença de algumas personagens LGBT nos palcos cariocas e paulistanos, nos anos 1960 e início dos 1970, evidenciando não apenas a necessidade de pesquisas em perspectiva histórica sobre a questão, mas também uma provável presença mais acentuada de personagens homossexuais nos palcos do Brasil a partir do final da década de 1960. Não é sem incômodo que Magaldi (2014, p. 351) observa, em crítica publicada em 1974, que “[...] [a] única preocupação e o único problema do país é o homossexualismo”¹⁵. O crítico mineiro prossegue: “O gosto brasileiro pelo tema do homossexualismo vem de longa data, se nos lembrarmos de que não há revista sem a figura do homem cheio de trejeitos e requebros, de quem os outros caçam” (Magaldi, 2014, p. 352).

Assim, pode-se dizer que, quando Nestor Montemar aparece em cena desempenhando a personagem Pedro, em *Greta Garbo...*, está apoiado numa rede que começa a ser criada um pouco antes e torna-se mais visível a partir de 1967, ano em que, para ficarmos apenas restritos à homossexualidade masculina e a alguns espetáculos marcantes, foram apresentadas em São Paulo: *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, em que Veludo foi desempenhado por Edgar Gurgel Aranha¹⁶, e *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, na montagem do Grupo Oficina; e, no Rio de Janeiro, a já mencionada *Queridinho*.

Sem a intenção de ser exaustivos, ressaltaremos aqui alguns pontos dessa possível rede. Um dos primeiros a ser citado deve ser o ator Emiliano Queiroz¹⁷. Conforme Anúncio (1971) publicado no *Jornal do Brasil*, o ator integra o elenco de *Tem piranha na Lagoa*, espetáculo de sucesso com Nestor Montemar, quando das apresentações no Coliseu da Barra. Logo em seguida, Queiroz também participa ao lado de Montemar, em 1971, de *As ga-*

*rotas da banda*¹⁸. Ainda que não se possa, até o momento, determinar as personagens desempenhadas por Emiliano Queiroz, é fundamental ressaltar que, em 1970, o ator já aparecera nas telas brasileiras no papel de Veludo¹⁹ e, se dermos um salto para o futuro, será o responsável pela personagem Geni/Genival em 1978, quando da estreia de *Ópera do malandro*, de Chico Buarque²⁰.

Outro ator que, no mesmo período, desempenhará personagens homossexuais masculinas é Ítalo Rossi. Em 1972, por exemplo, participa, ao lado de Dina Sfat, do espetáculo *Doroteia vai à guerra*, texto do mineiro Carlos Alberto Ratton, escrito originalmente para dois atores (cf. Campos, 1972). Rossi desempenha o papel da mãe, e Sfat, o da filha. Sobre seu desempenho, Michalski (1972, p. 10) comenta: “Ítalo Rossi custa um pouco a encontrar o tom, mas aos poucos vai encontrando a monstruosidade da sua Doroteia, que de vez em quando se dilui apesar de tudo em pequenos excessos de gaiatice”. Novamente, o crítico polonês volta a utilizar a expressão *pequenos excessos* para caracterizar o desempenho de um ator considerado competente, mas que apela eventualmente para pequenos excessos de uma graça fácil²¹. Ainda que não seja evidentemente uma personagem homossexual masculina, as críticas necessariamente nos remetem a esse personagem. Em 1973, em São Paulo, Ítalo Rossi desempenha um papel denominado por alguns críticos andrógino, mas por outros tratado mais abertamente como homossexual. Dessa vez, temos uma personagem masculina que se veste de mulher. As críticas são, no geral, bastante desfavoráveis. Quando da temporada do espetáculo no Rio de Janeiro, Aldomar Conrado (1974, p. 16), por exemplo, afirma que: “Ítalo Rossi comparece mais uma vez ele mesmo. Possuidor de um tempo cômico invejável, Ítalo, no entanto, desde há alguns anos, insiste em comparecer aos espetáculos vestido dele mesmo: criação de personagem, para ele, parece ser, ou coisa de outros tempos, ou necessidade de marciano”. Se associarmos essa crítica à matéria publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil*, por Míriam Alencar (1974), talvez possamos delinear um pouco melhor a personagem de Rossi. Trata-se de matéria de capa do Caderno B do JB, na qual aparecem três grandes fotos de Ítalo Rossi vestido com roupas e acessórios femininos: vestido de cor clara, sapatos altos, colares, maquiagem. Numa das fotos, aparece deitado no chão, de bruços, uma das pernas flexionada; numa segunda foto, vemos apenas seu rosto

numa expressão de alegria, rindo; finalmente, na terceira foto, aparece de corpo inteiro, de pé, fazendo pose em tudo semelhante à das vedetes do teatro de variedades. Abaixo dessa última foto, a seguinte legenda: “Em *Falemos sem calças*, Ítalo Rossi diz que está recomeçando sua vida artística. Mais livre e sem preconceitos, discute através do texto de Guillermo Gentile os limites da relação entre pais e filhos” (Alencar, 1974, p. 1). A expressão *mais livre e sem preconceitos* abaixo das fotos em que aparece vestido com roupas femininas parece ser autoexplicativa.

Finalmente, nosso último exemplo é o de Raul Cortez²², que mereceria certamente reflexão mais longa do que a que poderemos fazer aqui. Cortez fez parte do elenco que, também sob a direção de Léo Jusi, encenou *Greta Garbo...* na cidade de São Paulo, em 1974, e, em seguida, excursionou por várias cidades brasileiras, paralelamente à temporada de *Greta Garbo...* com Montemar como protagonista. Raul Cortez já tinha desempenhado um papel de homossexual em *Os rapazes da banda*, texto de Mart Crowley, de 1968, que pode ser considerado um ícone da cultura homossexual masculina. A montagem brasileira estreia em São Paulo, e Raul Cortez entra para o elenco na temporada carioca, que começa em abril de 1971. É importante destacar que esse texto aborda a homossexualidade masculina de modo bastante original para a época. Michalski (1971c, p. 2) em uma de suas colunas cita o crítico Rex Reed: “[...] [os personagens da peça] [n]ão se suicidam, nem querem casar, e nem passam o resto da vida torturados pela consciência”. Michalski também afirma que a peça teria iniciado seus ensaios no Teatro Ipanema, em 1969, mas que teria sido interdita pela Censura; o crítico acrescenta que é o ator e produtor John Herbert quem consegue, em 1970, reverter a decisão e encená-la, em São Paulo. A estreia ocorre provavelmente em outubro de 1970²³. Michalski (1971c) lamenta o fato de Walmor Chagas não ter podido participar da temporada carioca. Chagas é substituído por Raul Cortez, que, segundo Michalski (1971c, p. 2), é um “[...] intérprete de indiscutível talento”. Cortez faz a personagem Michael, avaliada pelo crítico como “[...] um dos papéis mais difíceis da peça” (Michalski, 1971c, p. 2). Michalski (1971c) também cita o crítico Walter Kerr, associando dor e comicidade, traços que já vimos apontados pelo próprio Michalski ao analisar *Greta Garbo...*

Eles [os rapazes] tratam da dor através do riso penetrante, ostensivo, selvagem. Como podem eles considerar-se figuras trágicas, quando suas próprias agonias lhes parecem triviais? Mas – e este é o contexto de uma peça teatral muito boa e muito engraçada – agonias triviais, agonias absurdas, agonias que não podem ser concebidas como tais, mas eternamente manejas como brincadeiras, podem ser as mais contundentes²⁴ (Michalski, 1971c, p. 2).

Assim, tanto a peça quanto o desempenho do elenco são analisados a partir dessa oscilação entre comicidade e melodrama, entre angústia e divertimento. Michalski (1971a, p. 2) afirma: “[...] [n]o primeiro ato, o espetáculo descamba para o folclore, a caricatura fácil, o namoro com a plateia menos exigente”. Uma semana depois, em nova crítica sobre o espetáculo, Michalski (1971b) volta a discutir a montagem estadunidense, perguntando-se se as falhas do espetáculo no Rio de Janeiro devem-se ao texto, ao diretor ou ao elenco e elogia parcimoniosamente dois atores, Paulo César Peireiro e Raul Cortez. Sobre esse último afirma que:

[...] através de um jogo extremamente rico de olhares, expressões fisionômicas, gestos, pausas e mudanças de ritmo realiza um Michael devidamente multifacetado e, ao mesmo tempo, coerente na sua sofrida ambivalência. Pena que a sua cena final, desnecessariamente melodramática, empobreça ligeiramente o seu trabalho (Michalski, 1971b, p. 2).

Um pouco mais adiante, comenta o trabalho de outro ator:

Benedito Corsi, aliás prejudicado por uma roupa ridícula, é responsável por uma grande parte do amesquinamento do tom da peça, embora dentro da linha de chanchada adotada em má hora[,] a sua presença possua inegável comunicabilidade cômica (Michalski, 1971b, p. 2).

Henrique Oscar (1971b, p. 20), em sua crítica, elogia o trabalho “extraordinário” de Cortez, e não parece fugir dos parâmetros utilizados por Yan Michalski, também apontando como uma falha o exagero cômico do primeiro ato e, em consequência, a passagem imprevista para um clima de seriedade no segundo ato, tornando-o longo e pesado. O crítico, ao analisar o texto, afirma:

[e]fetivamente, se na primeira parte, pelo menos como é representada aqui, a obra parece uma gozação de figuras mais ou menos estereotipadas, na segunda há uma reviravolta, das piadinhas, das brincadeiras, da ridicularização dos tipos, se passa para uma espécie de ‘hora da verdade’ em que os personagens expõem dramaticamente seus problemas e eles próprios são mostrados

como bem mais do que seres simplesmente risíveis, mas pessoas cuja existência, aparentemente leviana, divertida e inconsequente, é na realidade bastante amarga. Basta atentar na última frase da peça segundo a qual o homossexual feliz já nasceu morto [...] (Oscar, 1971b, p. 20).

Essa última frase do espetáculo parece, de algum modo, destoar da descrição das personagens sugerida por Reed – “[...] [os personagens da peça] [n]ão se suicidam, nem querem casar, e nem passam o resto da vida torturados pela consciência” (Oscar, 1971b, p. 20) –, mas no geral apresenta o texto e o espetáculo oscilando entre o exagero cômico e o drama²⁵.

Considerações Finais: excesso e solidariedade²⁶

Em matéria de Flávio Marinho (1976, p. 37) sobre Nestor Montemar, há um comentário sobre sua associação a personagens homossexuais ou *afeminados*:

Na revista ‘Tem piranha na lagoa’, o número de maior sucesso de Montemar era quando ele aparecia de Carmen Miranda; na ‘Greta Garbo’, ele vive um homossexual; no ‘Antílope’, aparecia de travesti; no ‘Pecado capital’, fez um costureiro afeminado; Nestor confessa que teme ficar marcado por esse tipo de composição.

Na mesma matéria, Montemar vai afirmar que recusou papéis que remetiam à homossexualidade masculina tanto em cinema quanto em teatro. Relata também que foi à casa de um general – pai de um amigo – para mostrar que ele era o mesmo ator que fazia *Pecado Capital* e *O Casarão*. Nesse sentido, o que o ator quer mostrar ao espectador, ao leitor e ao general é que sua personagem homossexual é fruto de trabalho cotidiano, trata-se de uma composição. Montemar também menciona ter recebido convite para montar uma peça de uma autora gaúcha e faz questão de afirmar: “O nome do personagem é Nanico e não tem nada a ver com homossexualismo” (Marinho, 1976c p. 37). Para encerrar, diz que tem conversado com Chico Buarque para ver se o dramaturgo escreve uma peça para ele, mas que mantém a recusa de fazer personagens femininas ou homossexuais masculinos.

Um pouco mais tarde, em matéria intitulada *Nestor Montemar*, publicada em 06 de março de 1980, no jornal *A Gazeta*, de Vitória (ES), Montemar faz uma breve reflexão sobre seu sucesso como ator, desempenhando personagens homossexuais: “Sou uma pessoa sem preconceito. Fiz quatro

vezes homossexuais, assumindo o papel e fazendo até o fim. E isso passa para o público, daí o sucesso [...]” (Nestor, 1980, n.p.); e, mais adiante, diz: “[...] é preciso assumir em cena a homossexualidade, e não se esconder atrás do personagem, dizendo, ‘eu não sou, meu personagem é quem é’. “Isso distancia e não faz o público reagir”²⁷ (Nestor, 1980, n.p.).

Assim, Montemar, ainda que a posteriori, reconhece simultaneamente a necessidade de fortalecer a visão de que seu desempenho de personagens homossexuais masculinas é resultado de uma composição artística (trabalho e técnica) e a importância da visibilidade homossexual: estar em cena sem ocultar sua própria homossexualidade, sem utilizar, portanto, *a máscara* de uma personagem homossexual.

Esse trabalho rotineiro se fez numa linha de tensão que reforçou os laços de solidariedade em tempos de autoritarismo do governo brasileiro, contribuiu para dar visibilidade a um grupo que será posteriormente denominado minoritário, possibilitou uma leitura da personagem como estereótipo e criou no espaço público um ambiente de resistência ao moralismo do período. Assim, a composição da bicha louca permite-nos apontar para a criação de uma possível personagem constituída, em rede atorial, por artistas como Nestor Montemar, Raul Cortez, Emiliano Queiroz e Ítalo Rossi. É, contudo, fundamental perceber que já aparece nesse início da década de 1970 uma estética do *excesso* como parte integrante da constituição dessa personagem. Excesso esse que pode ser percebido nos aspectos tanto da *graça* quanto do *melodramático*, ambos presentes na comicidade popular. Ao que tudo indica, até o presente momento da pesquisa, os pequenos excessos de graça e de caráter melodramático, presentes frequentemente numa única e mesma personagem, não chegavam a invalidar a qualidade do desempenho dos atores, ainda que não fossem recomendáveis. Esse excesso parece ser contraposto à possibilidade de uma atuação comedida, racional e controlada, talvez inspirada na obra de Stanislavski ou na de Denis Diderot²⁸.

Com a conquista gradual de certa visibilidade da população LGBT, dentro do que pode ser conquistado numa sociedade bastante avessa à diversidade sexual, os excessos no desempenho de personagens homossexuais masculinas – ou de personagens femininas, quando desempenhadas por atores – parecem paulatinamente mover-se de um teatro mais convencional para o campo das *performances* de *drag queens*. Essa passagem se dá por meio

de um reforço de uma estética realista no âmbito teatral e televisivo: mesmo movimentos sociais e grupos de atuação em defesa de LGBTs parecem reivindicar a presença cênica de uma diversidade de homens homossexuais sem os *confinar* no supostamente estereótipo da bicha louca, enquanto a estética do excesso parece migrar para apresentações sem compromisso com uma dramaturgia supostamente realista, aprofundando-se nas relações com os espetáculos revisteiros e na valorização das vedetes e das grandes estrelas. Os excessos dos desempenhos de atores como Montemar parecem migrar para os exageros de uma estética *camp*, intensificando simultaneamente uma linguagem cênica especializada e um espaço delimitado para uma estética cultural dos excessos, composição que articula um repertório da comicidade popular no Brasil, do qual participam vários elementos de uma cultura melodramática, discussão que será aprofundada em outra ocasião.

Assim, esperamos ter contribuído para evidenciar como a escrita da história do teatro no Brasil ainda exige longos e exaustivos trabalhos com fontes documentais. Nossas investigações sobre o trabalho de atores no período da ditadura civil-militar (1964-1985) permitiram-nos perceber as relações que esses artistas mantiveram entre si, construindo uma rede que possibilitou simultaneamente criar uma personagem homossexual masculina, ainda que de modo estereotipado sob a designação de bicha louca, resistir à censura e de algum modo contribuir para a visibilidade de homossexuais masculinos num momento histórico em que de modo ainda muito incipiente se organizavam os primeiros grupos de luta pelos direitos da população LGBT.

Notas

- ¹ É importante citar aqui o dossiê sobre *Performance e Transgênero*, publicado pela revista *Estudos da presença*, em 2020. O dossiê é composto por cinco artigos que discutem: o trabalho da performer canadense Nina Arseneault; o espetáculo franco-espanhol TRANS (més enllà), o Miss Gay Internacional by Theatron na Colômbia, o trabalho da artista argentina Suzi Shock e as performances portuguesas Tetagrafias e Tran(S)arau. Também vale citar o artigo de Colling (2018) sobre ativismo e dissidências sexuais no Brasil contemporâneo.

- ² No início do referido período não se usava a sigla LGBT, e as questões da homossexualidade masculina e da travestilidade eram as de maior visibilidade no âmbito da diversidade sexual. O termo corrente na época era homossexualismo.
- ³ Vale lembrar que um grupo de formandos do curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, em reação imediata ao ocorrido, escolheu Denner como patrono de sua turma, provocando protestos na Assembleia Legislativa do estado (cf. Rodrigues, 2014; Denner..., 1972).
- ⁴ O Caso Chrysóstomo, como ficou conhecido, é discutido no texto de Rodrigues (2014). Antônio Chrysóstomo faleceu alguns meses após sua soltura. Em 1983, a editora Codecri publicou livro de autoria de Chrysóstomo (1983). Com prefácio de Herbert Daniel, o livro agrupa algumas peças do processo e uma peça teatral, escrita pelo jornalista durante seu tempo na cadeia, intitulada *Olho no olho*.
- ⁵ Fundamental lembrar que, diferentemente de muitos outros países, no Brasil não houve lei que proibisse expressamente a homossexualidade.
- ⁶ Rita Rodrigues (2014) comenta depoimento de Cláudia Celeste em que a artista afirma ter havido uma proibição da presença de travestis nos palcos no final da década de 1960 e início da seguinte. Aqui, o sentido da palavra travesti ainda é bastante fluido, podendo significar um homem que se veste com roupas femininas, no sentido do travestimento, ou alguém que inicialmente fora designado como do gênero masculino e que passa a se autodesignar como do gênero feminino.
- ⁷ *Misto quente* – que aparece listado como *show* – estreou no dia 22 de julho de 1972, no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, e tinha no elenco Agildo Ribeiro, Valéria e Pedrinho Mattar, com direção de Augusto César Vanucci. O espetáculo antes de estrear passou por problemas com a censura. Segundo notícia publicada no *Jornal do Brasil*, “A atual política da censura de aos poucos diminuir a participação de travestis na televisão e no teatro é a única explicação dos produtores da peça teatral *Misto Quente* para os cortes feitos pelo Serviço de Censura em 50% do texto, obrigando um adiamento da estreia que seria hoje” (Censura..., 1972, p.27), o que reitera as afirmações de Green e de Rodrigues.
- ⁸ O espetáculo – que também aparece listado como *show* – estreou em outubro de 1973, sob direção de Agildo Ribeiro. Os anúncios para sua divulgação co-

meçam um pouco antes de sua estreia e exibem frases como *Mas eu não sou nem mulher/ nem homem. Sou um enigma/ Por via das dúvidas/ me chamem Rogéria; Ele ou ela. Você é quem escolhe/ Por via das dúvidas/ Vá ao Princesa Isabel a partir do dia 25/ Me chamem Rogéria*. Às vezes o título completo aparece como *Por via das dúvidas ou (Por dúvida das vias)*. Em alguns anúncios, destaca-se que Rogéria foi trazida de Paris para o Rio de Janeiro.

- ⁹ Para mais informações, ver Morando (2014).
- ¹⁰ Para mais informações, conferir Ocanha (2014). Em seu texto o autor mostra a forte relação entre a Lei da Vadiagem e as prisões de LGBTs na cidade de São Paulo, atingindo sobretudo a população negra e o segmento mais pobre em termos econômicos. O autor também mostra que, em 1982, são os próprios investigadores da polícia civil que reivindicam sua saída das rondas de perseguição a prostitutas e travestis. Como se pode observar, a complexidade da questão é flagrante. Em relação à perseguição à população lésbica, ver Fernandes (2014), que aborda o movimento lésbico, a importância de figuras como Cassandra Rios e seus problemas com a censura e a violência das rondas policiais contra a população lésbica.
- ¹¹ Permitimo-nos aqui remeter a texto de nossa autoria, publicado nos Anais do X Congresso da Abrace (Rocha Junior, 2018).
- ¹² É importante observar que nas críticas de 1973 apenas a personagem Pedro é designada a partir de sua orientação sexual. Renato é descrito, em geral, como um jovem interiorano, com algumas variações. Nosso trabalho, portanto, focaliza o desempenho de Nestor Montemar. Registre-se aqui, entretanto, o silêncio sobre a homossexualidade da personagem Renato.
- ¹³ O espetáculo *Queridinho* [*Staircase*, em inglês], texto de Charles Dyer, foi apresentado no Teatro Princesa Isabel no Rio de Janeiro, no final de junho de 1967.
- ¹⁴ Ao destacar as afirmações de Montemar, não as estamos aceitando de modo ingênuo, já que suas asserções podem apontar tanto para uma estratégia discursiva – de dizer o que os críticos querem ouvir – quanto para uma confissão verídica de seu processo de criação. Em publicação futura, discutiremos o significado da personagem *bicha louca* ser compreendida como uma personagem-tipo e sua relação com o teatro popular no Brasil. Tal discussão, infelizmente, não teria espaço nas dimensões deste artigo.

- ¹⁵ Cf. Rocha Junior (2017). Em 1967, por exemplo, tivemos a apresentação de *Queridinho*, *Navalha na carne* e *Álbum de família*. *Toda nudez será castigada* foi apresentada em 1965, e *Beijo no asfalto* em 1961.
- ¹⁶ “Composição surpreendente é a de Edgar Gurgel Aranha no homossexual *Veludo*: um ligeiro esgar de deboche na boca, a voz no limite justo que impede a caricatura, os movimentos de ombros reveladores da feminilidade” (Magaldi, 2014, p. 45)
- ¹⁷ Às vezes grafado Emiliano Queirós.
- ¹⁸ O título do espetáculo nos permite supor que se trata de uma paródia ao texto *Os rapazes da banda*, de Mart Crowley, estreada no Brasil em outubro de 1970, em São Paulo.
- ¹⁹ O filme *Navalha na carne* foi dirigido por Braz Chediak e no elenco estavam Jecé Valadão, Glauce Rocha e Emiliano Queiroz. Sua estreia nos cinemas ocorreu em março de 1970. Sobre o trabalho de Queiroz, cf. Azeredo (1970, p. 7): “Se tivéssemos que apontar obrigatoriamente o melhor [do elenco], ficaríamos com o trabalho surpreendente de Emiliano Queiroz”.
- ²⁰ Curiosamente, nas referências aos desempenhos de Montemar em *Tem piranha na Lagoa*, de Edgar Aranha na peça *Navalha na carne* e de Queiroz no filme *Navalha na carne*, aparece sempre a expressão de surpresa.
- ²¹ Henrique Oscar (1972, p. 3) não aponta em sua crítica os pequenos excessos, identificados por Michalski: “Ítalo Rossi adotou uma solução a meu ver ótima para a Doroteia. Em momento algum compõe um ridículo ‘travesti’, como esses de teatro de variedades em que homens querem efetivamente parecer mulheres. Como numa peça de Brecht, Ítalo Rossi representa como um autor que procura mostrar qual seria a conduta de uma mulher naquela situação, o que aumenta o sentido crítico de seu desempenho. [...] Mas, como Ítalo Rossi, em nenhum momento usa a caricatura barata, evitando uma comicidade de mau gosto”.
- ²² O nome do ator às vezes aparece grafado nos jornais como Raul Cortês.
- ²³ O espetáculo, depois que consegue estrear em São Paulo, enfrenta problemas com a Censura para estrear no Rio de Janeiro (cf. Michalski, 1971a, e o editorial do *Jornal do Brasil*: *Censura Confusa*, 1971). Em seguida, quando a peça está em vias de se mudar para o Teatro da Lagoa, enfrenta de novo problemas com a Censura. Em matéria não assinada (*Diretor...*, 1971), há uma longa coluna em que se comenta a censura à peça que, portanto, ainda nesse momento

continua impedida de se apresentar no Rio de Janeiro. Embora anunciada algumas vezes, só é liberada e parece reestrear no dia 7 de julho.

- ²⁴ Tanto a referência a Rex Reed quanto a Walter Kerr também aparecem em críticas de Henrique Oscar (1971a; 1971b), publicadas no *Diário de Notícias*. Tal coincidência nos obriga a supor sua presença nos *releases* de divulgação do espetáculo e/ou em seu programa.
- ²⁵ O texto publicado em inglês não apresenta essa frase no final (cf. Crowley, 2003).
- ²⁶ Não destacamos, neste artigo, o trabalho incontornável do grupo Dzi Croquettes, uma vez que as personagens analisadas aqui constituem-se dentro de padrões mais ou menos previamente estabelecidos, o que dificilmente poderia ser aplicado ao trabalho do referido grupo.
- ²⁷ Essa matéria está no Acervo de dossiês da Funarte. As informações sobre data, local e periódico são manuscritas e não estão na matéria. Na reprodução consta o nome de Maria Lúcia como autora do texto, sem sobrenome. A matéria trata da apresentação do espetáculo *Mas, quem não é?*, texto de Chico Anísio, direção de Paulo Afonso Grisolli, apresentado no Teatro Carlos Gomes, em Vitória (ES). No elenco, além de Montemar, Milton Carneiro, Luiz Cláudio e Eduardo Nogueira.
- ²⁸ “De fato, quando censores mandaram cortar certos personagens de uma novela da Globo em 1975, a sua *primeira* demanda foi para os produtores ‘atenuar[em] os gestos efeminados do costureiro Roger’” (documento do diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) endereçado à Rede Globo, datado de 24 de novembro de 1975; cf. Cowan, 2014, p. 37). Trata-se de personagem desempenhado por Nestor de Montemar. O verbo atenuar nos permite pensar no exagero dos gestos de Montemar, já apontado em mais de uma ocasião.

Referências

ALBUQUERQUE, Severino J. **Tentative transgressions**: homosexuality, AIDS, and the theater in Brazil. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

ALENCAR, Míriam. Ítalo Rossi: uma maneira especial de falar. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, Caderno B, 05 maio 1974.

ANÚNCIO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, Caderno B, 23 jul. 1971.

AZEREDO, Ely. A navalha na carne. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 7, Caderno B, 05-06 abr. 1970.

BRASIL. Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informação. **Diário Oficial da União**, Brasília, 10 fev. 1967. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l5250.htm>. Acesso em 09 abr. 2021.

BRASIL. Decreto-lei nº 869, de 12 de setembro de 1969. Dispõe sobre a inclusão da Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 12 set. 1969. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del0869.htm>. Acesso em: 09 abr. 2021.

BRASIL. Lei nº 8.663, de 14 de junho de 1993. Revoga o Decreto-Lei nº 869, de 12 de dezembro de 1969, e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 15 jun. 1993. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1989_1994/l8663.htm>. Acesso em 09 abr. 2021.

CAMPOS, Gilse. Dina Sfat – o ritmo do personagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 13, Caderno B, 15 out. 1972.

CENSURA confusa. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, Primeiro Caderno, 23 abr. 1971.

CENSURA corta “Misto quente”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 27, Primeiro Caderno, 20 jul. 1972.

CHRYSÓSTOMO, Antônio. **Caso Chrysóstomo**: o julgamento de um preconceito. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152-167, 2018.

CONRADO, Aldomar. Greta Garbo: o espetáculo. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 19, 10 jul. 1973.

CONRADO, Aldomar. A inútil conversa sem calças. **Diário de Notícias**, p. 16, Rio de Janeiro, 12-13 maio 1974.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades**:

repressão, resistência e a busca da verdade. São Carlos: EdUFSCar, 2014. P. 27-52.

CROWLEY, Mart. The boys in the band. In: HODGES, Ben (ed.). **Forbidden acts: pioneering gay and lesbian plays of the twentieth century**. New York: Applause. Theatre & cinema books, 2003. P. 443-517.

DENNER criticado pelos deputados. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 31, Ilustrada, 29 abr. 1972.

DIRETOR do DPF diz que Esquadrões da Morte não pertencem às polícias. **Jornal do Brasil**, p. 7, Primeiro Caderno, Rio de Janeiro, 24 jun. 1971.

FERNANDES, Marisa. Lésbicas e a ditadura militar: uma luta contra a opressão e por liberdade. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. P. 125-148.

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Unesp, 2000.

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

“GRETA Garbo”, agora na Cinelândia: a guinada de Nestor de Montemar. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 4, Segunda Seção, 03 nov. 1973.

MAGALDI, Sábato. **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc-São Paulo, 2014.

MARINHO, Flávio. Mil vezes “Greta Garbo”. Nestor Montemar, quem diria, está querendo mudar de estilo. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 37, Primeiro Caderno, 29 dez. 1976.

MICHALSKI, Yan. Dois barbeiros numa noite suja. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 11 jul. 1967.

MICHALSKI, Yan. “Os rapazes da banda” com texto liberado estreia no Teatro da Maison de France. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, Primeiro Caderno, 23 abr. 1971a.

MICHALSKI, Yan. Banda toca folclore. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 30 abr. 1971b.

MICHALSKI, Yan. Chegou a banda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 21 abr. 1971c.

- MICHALSKI, Yan. O circo das piranhas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 04 mar. 1971d.
- MICHALSKI, Yan. Doroteia vai à guerra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 10, Primeiro Caderno, 14 out. 1972.
- MICHALSKI, Yan. Greta Garbo no inferno carioca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 2, Caderno B, 10 jul. 1973.
- MORANDO, Luiz. Por baixo dos panos: repressão a gays e travestis em Belo Horizonte (1963-1969). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. P. 53-81.
- NESTOR Montemar. **A Gazeta**, Vitória (ES), 06 mar. 1980.
- OCANHA, Rafael Freitas. As rondas policiais de combate à homossexualidade na cidade de São Paulo (1976-1982). In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. P. 149-175.
- OSCAR, Henrique. Os rapazes da banda estreia hoje. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, Segundo Caderno, 21 abr. 1971a.
- OSCAR, Henrique. Os rapazes da banda. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 20, 02 maio 1971b.
- OSCAR, Henrique. Doroteia vai à guerra. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, 25 out. 1972.
- PELEIAS, Sandra. Pela arte, ele contrariou até o pai. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 11 mar. 1982.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, p. 277-300, 2017.
- ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Diversidade sexual e teatro no Brasil: desafios para a história do espetáculo. **Anais Abrace**, Campinas, v. 19, n. 1, 2018.
- RODRIGUES, Rita de Cassia Colaço. De Denner a Chrysóstomo, a repressão invisibilizada. As homossexualidades na ditadura. In: GREEN, James; QUINALHA, Renan. **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EdUFSCar, 2014. P. 201- 244.
- SARMENTO, Luís Carlos. Os “indesejáveis” fora da TV. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 3, Primeiro Caderno, 05 maio 1972.



TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Alberto Ferreira da Rocha Junior é Professor Titular do Departamento de Artes da Cena da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Pró-reitor de Extensão e Coordenador do Inverno Cultural da UFSJ (2004-2008), integrante do Conselho Nacional de Políticas Culturais (2007-2009) e assessor da Secretaria-Executiva do Ministério da Cultura (2009-2010). Sua pesquisa atual sobre teatro e diversidade sexual tem financiamento do CNPq.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2974-7525>

E-mail: tibaji.alberto@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 23 de julho de 2020

Aceito em 24 de março de 2021

Editora-responsável: Celina Nunes de Alcântara

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.