

AS MIMOSAS DA PRAÇA TIRADENTES¹: ESTRATÉGIAS, POÉTICAS E ESTÉTICAS QUEER PARA UM TEATRO MUSICAL BRASILEIRO DE MERCADO

Marcelo Nogueira²

Resumo: Este artigo apresenta uma breve contextualização do teatro musical e seu poder transformador, do gênero revista – identificado como um gênero de cunho popular, discriminado pela “elite intelectual”, porém de forte estabelecimento na produção nacional brasileira. Assim, nos debruçamos nas formas e representações pelas quais a produção *queer* no teatro musical brasileiro, pode transcender aos marcadores paradigmáticos de gênero e sexualidade estabelecidos, e servir como espaço de reflexão crítica, local de identificação, produção e reconhecimento para os sujeitos dissidentes. Buscamos refletir, mesmo que preliminarmente, sobre o alcance e as limitações das poéticas e estéticas *queerness* no espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*, enquanto estratégia de mudança social, visibilidade, potencial mercadológico e estimulador de saberes, sensibilidades e afetos.

Palavras-chave: Teatro Musical. Musical. *Queer*. Subjetividades.

Abstract: This article presents a brief contextualization of musical theater and its transformative power, of the revue genre – identified as a popular genre, discriminated against by the “intellectual elite”, but with a strong establishment in Brazilian national production. Thus, we look at the ways in which queer production in Brazilian musical theater can transcend the established paradigmatic markers of gender and sexuality, and serve as a space for critical reflection, a place of identification, production and recognition for dissident subjects. We seek to reflect, albeit preliminarily, on the scope and limitations of *queerness* politics and aesthetics in the show *As Mimosas da Praça Tiradentes*, as a strategy for social change, visibility, marketing potential and stimulating knowledge, sensibilities and affections.

Keywords: Musical Theater. Musical. *Queer*. Subjectivities.

¹ Agradecemos a disponibilização de acervo, informações e dois encontros gravados em áudio com o artista Gustavo Gasparani que foram decisivos para acionar outras chaves de leitura nessa pesquisa. Seus percursos enquanto artista, agente cultural e professor de arte, foram fatores centrais para entender seus processos na construção cênica e realização do musical em tela.

² Doutorando em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com Bolsa de Pesquisa da PAPESB. Mestre em Musicologia (UFRJ). Ator, cantor e produtor cultural. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-6886-0887>. E-mail: mnogueiram@gmail.com.

O teatro musical e seu poder transformador

Este artigo suscita reflexões interdisciplinares sobre o espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*, que estreou em 2012, no Rio de Janeiro. Se apoia em estudos e pesquisas que interseccionam as perspectivas dos estudos de teatro, gêneros e sexualidades para pensar em como essa poética *queer-ness* pode transcender marcadores paradigmáticos de gênero e sexualidade estabelecidos e servir como espaço de reflexão crítica, local de identificação e reconhecimento para os sujeitos dissidentes. Tenta-se concluir, mesmo que preliminarmente, que o teatro musical brasileiro enquanto *locus* de reflexão e de construção social – considerando-se as características específicas de uma sociedade, como a brasileira, que se desenvolve na periferia do capitalismo mundial –, contribui para a desconstrução e desmantelamento de narrativas excludentes e preconceituosas. Para isso propomos pensar nas potências dissidentes no que tange ao “momento musical” (Herzog, 2010): a estética, a narrativa, a visualidade e a sonoridade na encenação como estimuladores de outros saberes, sensibilidades e afetos.

Assim, as estratégias de analítica *queer* aqui empregadas, seguindo as pistas de Caudwell (2006), apesar de abandonar as políticas de identidade, com elas se relaciona para atingir muitas de suas metas, que “frequentemente incluem: expor o caráter construído da sexualidade; expor a ilusão/ficção da identidade sexual; evitar identidades normativas e essencializadas; resistir à regimes de ‘normalidade’; violar relações compulsórias de sexo/gênero; desmantelar relações de gênero binárias; e minar discursos heteronormativos hegemônicos” (Caudwell, 2006, p. 2).

Desse modo, ao desafiar narrativas hegemônicas de subjetivação, produções musicais brasileiras, como *As mimosas da Praça Tiradentes* tem se organizado estrategicamente na produção e criação de leituras *queer*, anti e contra-normativas que se esmeram em perturbar os entendimentos tradicionais sobre gênero e sexualidade, ao mesmo tempo em que e convidam espectadores a pensar e experimentar lógicas que contradizem, tempos que mudam, gêneros que se misturam, passados que voltam, futuros que são mais confusos do que o que o momento presente parece permitir.

O teatro musical é indiscutivelmente um dos gêneros teatrais mais populares no Brasil e no mundo. Apesar do seu alcance comercial e de sua capacidade em incorporar diversas competências artísticas, técnicas e linguagens, como as artes plásticas, a dança, a poesia, a história, combinando “elementos do teatro popular, das danças dramáticas, do circo, do vaudeville, e do *Music-hall*” (Tragtenberg, 2008, p. 114), é evidente que a força narrativa da música de cena reside, justamente pela manipulação desse vasto conjunto de bases preexistentes.

Assim como as demais manifestações artísticas, o teatro musical pode constituir-se como espaço propício para a criação, reflexão e produção de novas linguagens, conhecimentos culturais e intelectuais, e tornar-se um propulsor de “desestabilização” da realidade social. Por suas características específicas, seja pelo contato direto com a plateia – que recupera o potencial radical da crítica brechtiana, que ocorre principalmente, nos momentos musicais, escapando aos padrões hegemônicos tradicionais de narrativas teatrais, por ter certa autonomia narrativo-estética e romper através da fisicalidade –, seja pela música – que pode enfatizar ou dar continuidade à ação, substituir os encadeamentos lógicos da progressão narrativa, estabelecer e ampliar “o que não se pode expressar somente pelo discurso” (Asaief, sem paginação, *apud* Picon-Vallin, 2008, p. 30), como também criar um deslocamento temporal, curvas, rompimentos, brechas polifônicas de estranhamentos na estrutura lógica –, a escolha da trama, do enredo e da linguagem e as suas incidências sobre o público nunca é neutra, sendo assim, podemos pensar que a linguagem produz sentidos e valores legitimadores de ideologias.

Podemos, então, concluir que o gênero musical traz à cena, não somente a dramaturgia, mas outros elementos estéticos capazes de acionar novas sensibilidades. Assim, a linguagem do teatro musical emerge como espaço social adequado para a prática das construções e desconstruções. Ademais, urge se pensar sobre as significações do teatro musical brasileiro contemporâneo enquanto tecnologia interdisciplinar e sobre as incidências exercidas desse gênero teatral na construção social e na exclusão de sensibilidades dissidentes, na medida o mercado cultural é regido por fatores e interesses capitalistas, midiáticos e sociais.

O Musical como estratégia de representação *queer* no teatro musical brasileiro

A origem do teatro musical brasileiro remonta às operetas e ao teatro de revista, fortemente influenciados pelas operetas francesas que marcaram época em meados do século XIX no Brasil. A revista³, oriunda da *com-media dell'arte*, nasceu nos teatros de feiras de Paris, chegando ao Brasil, como gênero musical inovador, através de Portugal (última década XIX). Já a opereta Francesa, que estava em moda, aportou no Brasil, em 1865, antes do Teatro de Revista, (re)criada como paródia das famosas óperas. Segundo, Neide Veneziano, uma das precursoras de estudos sobre Teatro de Revista no Brasil, – a diferença entre a opereta e a revista, é que na opereta existe uma história com começo, meio e fim, e a revista é fragmentada, com independência dos quadros. O Teatro de Revista desenvolveu papel fundamental como divulgador da música popular brasileira e de uma identitária cultural de diferentes dimensões voláteis e fluídas. A malícia e o sexo com certa ingenuidade, o *double sense*, passado e o presente, eram elementos substanciais na revista e o corpo era o atrativo principal. Segundo informações da pesquisadora, nos anos 40, além dos quadros de humor, a vedete aparecia como figura central nas produções musicais (Veneziano, 2021). Conhecidas como *girls*, as vedetes elegiam um nome artístico glamoroso geralmente inspirado nas grandes estrelas do cinema, protegendo com isso, a imagem da família do preconceito. Por outro lado, estampavam as capas de jornais e revistas da época.

Do final do século XIX até a década de 60, centenas de revistas foram produzidas no Rio de Janeiro e São Paulo, atraindo o maior público de teatro que já se teve notícia no Brasil. Uma poderosa indústria de entretenimento se instalou no país. [...] Derivados do Teatro de Revista, outros espetáculos menores, como shows de cassino, shows de boates alcançaram enorme sucesso junto ao público (Veneziano, 2019, 10:56min a 13:30min).

³ Vale explicar, pois parece que muitos desconhecem completamente o gênero. A Revista ou Teatro de Revista é um gênero teatral musical que tem como característica principal revisar os fatos e acontecimentos do ano, do mês, da semana. Sempre pelo lado crítico e cômico e de apropriação da atualidade.

A Revista brasileira que sobrevivia de certa “ingenuidade apimentada”⁴ perdeu espaço para os novos acontecimentos políticos e sociais nos anos de 1960. Alguns fatores sociais, tecnológicos e econômicos como a ditadura, o feminismo, a comunicação de massa e os movimentos civis em prol da comunidade *gay* e dos negros, remodelaram a estética e os temas das produções artísticas no âmbito teatral, modificando os padrões de comportamento. Considerando essa escavação, levantamos uma possibilidade: seriam os elementos da estética da revista capazes de alavancar afetividades e um retorno do interesse e da paixão do brasileiro em produções musicais *queer*?

Na contramão dos limites impostos pelo regime militar, um outro grupo de vedetes, desta vez travestidas, “subiram à cena como irreverentes, em 1965, no luxuoso show *Les Girls*, de Meira Guimarães” (Veneziano, 1991, p. 117), se apropriando da estética das revistas e da figura sensual e glamurosa da vedete. Nesse caminho revisteiro, um outro grupo, *Os Dzi Croquetis*, revitalizou a paródia, a crítica, e os elementos da revista. Conforme salientado por Veneziano (1991, p. 118), esse grupo, que incorporava em suas performances, através da alegria, do canto e da dança, elementos revisteiros como a paródia e o deboche, ressignificou os conceitos relacionados com a cultura *gay* no Brasil.

Foi a partir da segunda metade do século XVIII, que ocorreram políticas públicas e privadas para a construção dos teatros, intensificados no decorrer do século XIX em diante, constituindo “inconfundíveis indicativos da transformação de valores morais e culturais na sociedade do século XIX” (Dias, 2012, p. 61).

As políticas de incentivo à construção de teatros no Brasil foram definidas ao longo do século XIX, com auxílios por parte do governo, ou sob forma de loterias e subvenções dadas às associações, com o propósito de edificar casas de espetáculos formando o teatro como uma instituição de relevância para a formação social do povo, um espaço apropriado para formar

⁴ Conforme explicitado pela atriz Claudia Raia, no documentário “Mamãe quero ser vedete” de Neyde Veneziano (2019). Claudia revisitou a estética e os elementos da revista em seu bem-sucedido espetáculo “Não fuja da Raia” de Silvio de Abreu, “com filas que davam volta nas ruas” (Raia, 2020, p. 137), e que só esvaziou pelos boatos criados por um médico, afirmando que a atriz havia testado positivo para o HIV.

uma sociedade, levando em consideração os padrões de civilidade que nesta época começavam a ser assimilados por influências externas. O teatro seria um bom veículo condutor e transformador de valores e deveria participar ativamente da proposta mais vasta de conscientizar e instruir a sociedade para o progresso e para a civilização (Dias, 2012, p. 63).

Segundo James Green, a partir dos “anos 30, a topografia homorótica do Rio de Janeiro estendia-se em semicírculo que começava na Praça Floriano Peixoto [...] até a Praça Tiradentes” (Green, 2019, p. 157) oferecendo ambientes públicos e privados para interações homosociais e homossexuais, como cabarés, bares, pensões, edifícios e quartos de aluguel, mas isso não significava que estivessem livres para expressar em liberdade e sem discriminação suas afetividades. Muitos homossexuais viviam na marginalidade em atividades ilícitas e na prostituição como possibilidade de sobrevivência, já que havia certa dificuldade em conseguir empregos, acentuado pela crise econômica brasileira que sofria efeitos colaterais da depressão mundial. Até 1940, o travestismo era considerado uma violação do código penal, mas encontrava acolhimento nas festas de Carnaval e no teatro. A praça Tiradentes era o centro de entretenimento da cidade do Rio de Janeiro

e os teatros à sua volta tornaram-se o lugar favorito para as festas de carnaval em que se travestir era permitido, embora não necessariamente promovido. A Praça Tiradentes passou a ser associada com espetáculos picantes, fausto e *glamour*. Como se poderia esperar, durante os quatro dias de festa de carnaval os teatros e os cinemas da região serviam para abrigar os bailes carnavalescos (Green, 2019, p. 353-354).

O travestismo carnavalesco funcionava como um acréscimo, “artifícios de fantasia como atrativos claramente homossexuais. E deixava claro que as fantasias e máscaras do Carnaval ofereciam oportunidade para “outros reprimidos” se expandirem” (Trevisan, 2018, p. 233). Segundo Trevisan (2018), essa tendência direcionou-se para uma esfera profissional, com a emergência “nos palcos do ator-transformista” (*Idem*), que passou a dedicar-se profissionalmente à imitação de mulheres, incorporando “a categoria travesti em suas diversas expressões” (Nascimento, 2021, p. 42) ampliado para a vida cotidiana

na. Os travestis-atores ou atores travestis perceberam na revista musical um espaço propício para experienciar as feminilidades (Louro, 2004), expressão artística *queer* e oportunidades de trabalho, incluindo apresentações em pequenos teatros e casas noturnas voltadas para a comunidade LGBTQ+. Suas *performances* foram incorporadas mais tarde aos *shows* e programas humorísticos de televisão. Conforme explicitado por Trevisan (2018). Na década de 80, das seis revistas em cartaz, quatro eram de travestis:

além de improvisada, a estrutura de um show costuma ter poucas variações, numa pobreza de recursos que leva o travesti a se desdobrar em cômico, bailarino e cantor. [...] Houve show de travesti que obtiveram grande sucesso, como *Mimosas* até certo ponto, que ficou três anos em cartaz. Seu público oscilava entre homens solitários e casais de meia-idade, geralmente pobres, que se compraziam em rir dos palavrões e das piadas pesadas. [...] Geralmente, os textos não ultrapassavam a frivolidade do travesti-estereótipo, procurando sempre situações exóticas, a partir desse curioso estilo de vida assentado na ambiguidade andrógina que fascina as pessoas desde as mais remotas eras (Trevisan, 2018, p. 235).

No depoimento registrado no filme *Divinas Divas*, a atriz e cantora Divina Valéria afirma que “se não fosse artista” não “teria sido travesti”. Essa declaração é relevante para refletir sobre como sujeitos dissidentes, por meio de engajamento na arte teatral musical, empregam estratégias e “tecnologias culturais” (Thürler; Garcia, p. 2018), para abrir novas possibilidades. Seguindo as ideias de autoras como Butler (2003), Rolnik (2008) e Preciado (2011) tais estratégias envolvem agenciamento, alianças, devires e a “invenção de possíveis” (Rolnik, 2008), capazes de subverter às dinâmicas hegemônicas, que estão presentes também no mercado teatral musical.

As Mimosas da Praça Tiradentes

O Espetáculo *As Mimosas da Praça Tiradentes*⁵ foi um musical criado e produzido por brasileiros, que estreou em 14 de janeiro de 2012, com previsão

⁵ A gravação na íntegra do espetáculo “As Mimosas da Praça Tiradentes” pode ser conferido em: <https://vimeo.com/415627875>.

de temporada até 25 de março de 2012, em apresentações semanais, de quinta a domingo às 19h30, no Teatro Municipal Carlos Gomes, situado na Praça Tiradentes na cidade do Rio de Janeiro. O êxito do espetáculo possibilitou uma prorrogação de temporada até 22 de abril de 2012, totalizando 54 apresentações, saindo de cartaz apenas pela necessidade do teatro em receber outras produções.

A idealização do projeto partiu do ator, diretor e autor Gustavo Gasparani, que convidou Eduardo Rieche para dividir o libreto, em nova parceria após *Oui Oui... A França é Aqui! – a revista do ano*. A direção artística de Gasparani contou com a colaboração do diretor Sérgio Módena.

Segundo informações colhidas no programa impresso, o musical teve uma vasta rede de apoiadores para divulgação, alimentação, restaurantes, lavanderia, maquiagem até mesmo academia de ginástica e depilação, além dos seguintes patrocinadores: Usina Termoeletrica Norte Fluminense (UTE Norte Fluminense), Light, Tractebel Energia GDF Suez, Oi, Governo do Rio de Janeiro e Secretaria de Cultura via Lei de Incentivo à Cultura.

O musical foi convidado pela Secretaria Municipal de Cultura, por ter sido contemplado através do Edital da Prefeitura do Rio de Janeiro – FATE (Fundo de Apoio ao Teatro) – para realizar sua temporada de estreia no Teatro Municipal Carlos Gomes⁶ – um dos teatros mais tradicionais do país – pelo fato de estar estrategicamente localizado em frente à Praça Tiradentes.

Ao contrário do que seria habitual dentro de uma narrativa teatral musical, *As Mimosas da Praça Tiradentes* retratam um coletivo de personagens *queer*, que residem em um cabaré, no auge de sua decadência, localizado no coração da praça Tiradentes. A tensão é intensificada com a notificação de despejo, devido à especulação imobiliária – prática bastante conhecida entre os cariocas, que vem ao longo das décadas desmantelando a identidade histórica e cultural da cidade do Rio de Janeiro. Diferentemente dos períodos anteriores, em que o setor empresarial estimulava o mercado cultural com cafés-concertos, teatros, casa de óperas, cassinos entre outros espaços culturais.

⁶ Teatro Municipal Carlos Gomes, inaugurado em 26 de janeiro de 1905. O teatro foi ocupado pela cia de teatro de Revista gerenciado por Manoel T. Pinto (Empresa Paschoal Segreto) em 1929 e pela cia Margarida Max (Dias, J., 2012. p. 139) e destruído por um incêndio no mesmo ano, sendo reconstruído e reinaugurado em 6 de abril de 1932, ao estilo *art-déco*.

As mimosas configuram um elenco com doze atores performando efusivos gueis transformistas, uma travesti, *boys* dançarinos, e uma mulher trans, que resolvem como estratégia de luta, ensaiar e apresentar um *show* musical criado a partir da história da praça Tiradentes, com o intuito de juntar fundos e pagar as dívidas do “Cabaré das mimosas”. Focadas nesse objetivo principal, não percebem que um dos habitantes do sobrado é um ator contratado (Miguelito, o cigano que não é cigano) informante do grupo de investidores ciganos que estão interessados em adquirir o imóvel. Após algumas reviravoltas, Miguelito apaixona-se perdidamente por Vânia, com direito a final feliz e beijo guei, dois anos antes do primeiro beijo *gay* na Novela “Amor à Vida” que parou o Brasil em 31 de janeiro de 2014.

Figura 1: Cena XI. Atores Jonas Hammar e Gustavo Gasparani.



Foto: Guga Melgar.

As personagens do musical apresentam no decorrer da história, *drags* montadas para representar características de vários momentos históricos: as diásporas africanas, as comunidades ciganas que se instalaram na praça no início do século XVIII, as revistas que aportaram no Rio de Janeiro através das cias

européias, a corte portuguesa, as gafeiras com suas dançarinas, os cafetões e malandros e a figura das vedetes do teatro de revista.

Para Brandão, a montagem que faz uma atualização da estrutura da revista, utiliza o transformismo como elemento cênico fundamental, e “deseja compreender esta vocação da praça, compreender o desejo de liberdade do ser humano, compreender a vocação do teatro brasileiro, [...] em especial está o desejo de liberdade do teatro musical, que ecoa nesta mesma praça desde o século XIX” (2012, sem paginação). Tal afirmação da crítica Tânia Brandão nos leva a problematizar e pensar: que elementos e formas contidos na montagem de *As Mimosas da Praça Tiradentes* são de fato potentes para o seu êxito na captação de investimentos públicos e privados, interesse da mídia espontânea e principalmente pela presença de uma plateia cisheteronormativa e de classe média? Em que medida tais poéticas e estéticas *queerness* provocam ou encantam? Em que medida elementos e materialidades consagrados da grande massa social, são utilizados na encenação?

As mimosas apresentam ao longo das cenas, fragmentos de subjetividades, pequenos antagonismos familiares, oferecendo visibilidade *queer* não somente, pela comicidade das cenas ágeis e alegres, mas, sobretudo, por “uma exaltação da humanidade e da liberdade de ser” (Brandão, 2012, sem paginação).

A trama caminha em forma espiralada, aberta e despreocupada com desfechos, por meio de dois eixos com dois personagens principais: uma camada mais histórica, contada pela perspectiva das bichas, regida pela personagem Lourival, o professor (Lola, a imperatriz), uma espécie de *compère*, responsável pela articulação dos fatos históricos sobre o entorno da praça Tiradentes e o teatro de revista, vivido pelo ator e ex-Dzi-Croquette Cláudio Tovar. O outro eixo, de categoria dissidente e de afetividade *queer*, é conduzido por Gustavo Gasparani, através da personagem Vânia, uma travesti dançarina de cabaré, que por sua vez, se expressava artisticamente através da *drag queen Vanilla Cherry*. A construção dessa personagem rendeu ao ator o prêmio de Melhor ator no 25º prêmio Shell de Teatro.

A encenação, por nós considerada como de grande escala em relação aos padrões de produções nacionais, rechaça narrativas do fracasso e da

infelicidade (Halberstam, 2018), mas não esconde a precariedade e “cumpre todas as exigências brechtianas, a festa, o prazer e a reflexão crítica” (Roubine, 2003, p. 156). Compreendemos que a opção adotada na encenação, de evitar tratar experiências trágicas de existências *queer*, possa ter contribuído como estratégia eficaz para promover a discussão de outras demandas sociais, culturais e econômicas de sujeitos dissidentes como moradia, empregabilidade, inclusão social, racismo e promover um engajamento de público diferentes de *coterie plays*. Toda ação é impulsionada por algum sentimento de alegria, de festa, de riso, sejam nas coreografias propostas, nos tempos de improviso, e principalmente nos momentos musicais. Afinal, “as bibas querem festa” (Gasparani; Rieche, 2012, p. 15). Se há alguma contenda entre as personagens, estas são descontraídas pelo desejo em comum, a sobrevivência do coletivo na luta e permanência do seu território afetivo, artístico e familiar: o cabaré. Nessa perspectiva, em assembleia, que Butler (2019) aciona o pensar coletivo em forma de luta,

quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaços públicos (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (Butler, 2019, p. 17).

O musical traz questões sociais importantes vivenciadas pelo grupo de artistas: a exclusão social das transformistas e travestis no Brasil, que encontram afetividade familiar diferente das institucionalizadas; as mudanças ocorridas na praça Tiradentes, as transformações e ocupações do Teatro Carlos Gomes⁷, o esvaziamento e o preconceito com o gênero revisteiro que fora ou-

⁷ Ao longo de sua existência Teatro Carlos Gomes, recebeu vários nomes, ocupações e transformações. Nasceu sala de concerto, virou teatro, cineteatro, depois cinema e enfrentou três incêndios ao longo de suas transformações. O Primeiro incêndio, ocorreu em 1932 (na ocupação da cia de Teatro de Revista), o segundo em 1950, em plena temporada da revista Escândalos (empresariada por Hélio Ribeiro, marido da atriz Bibi Ferreira) e o terceiro em 1960, na temporada da revista Segura o Ximango (da cia de Max Nunes e J. Maia).



trora espaço de trabalho para o grupo marginalizado. Estes elementos somados ganham maior pujança e visibilidade por tratar tantas camadas superpostas de precariedades econômicas, sociais e culturais. Fatores que destacamos como estratégicos na narrativa para uma identificação imediata do público. As personagens representam versões *drags* alicerçadas em características dos vários momentos históricos: as diásporas africanas, as comunidades ciganas que se instalaram na praça no início do século XVIII, as vedetes do teatro de revistas que chegaram no Rio de Janeiro através das cias europeias, a corte portuguesa, as gafeiras com suas dançarinas, cafetões e malandros, entre outros.

Figura 2: cena X. Estética *Camp*, representação *drag queen* da Marquesa de Santos. Ator Cláudio Tovar e coro.



Foto: Guga Melgar.

Nos anos de 1990 iniciou o movimento de obras realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro na busca de uma revitalização na região da Praça Tiradentes. As obras no entorno da praça e o convite da Prefeitura do Rio para realizar a temporada nesse espaço geográfico, possibilitaram acionar na encenação uma metalinguagem: a verossimilhança da dramaturgia com o panorama social e histórico vivenciado. A ficção e a realidade, o passado e o presente se confundiam

ao passo em que o espectador se percebia imbrincado na história oficial que se desenrolava diante dos seus olhos, contada por uma ótica dissidente.

A Praça Tiradentes, é considerada o berço do Teatro Brasileiro, principalmente pela prática teatral do gênero das comédias de costumes e do teatro de Revista, “era reduto de poetas, compositores dramaturgos, romancistas, enfim, ponto de encontro de intelectuais e artistas [...]. Praça dos cabarés, dos *dancings*, das gafeiras, das populares revistas, local da primeira sede da ABL, do meretrício e dos homossexuais” (Gasparani, 2012, sem paginação).

Apesar da crítica teatral Bárbara Heliodora que considerou o texto e os diálogos “mal escrito e irrelevantes misturando alhos e bugalhos referindo-se a Independência e ao Brasil Império [...] Sem fazer jus às glórias passadas” com tudo confuso, “perdido e pesado” (Heliodora, 2012, p. 2), acreditamos que a incorporação da história da praça Tiradentes em revista musical espiralada, se revelou como poderoso recurso para desafiar a colonialidade das estruturas hegemônicas, tanto histórica quanto estético-narrativas. Essa ideia trouxe uma representação envolvente, afirmando vidas e subjetividades dissidentes por meio da alegria, do humor, da irreverência, da colagem, das citações e da intertextualidade. Sendo considerado uma “revolução” por levar os procedimentos do teatro contemporâneo para a velha arte da revista” (Brandão, 2012, sem paginação), um ótimo musical e muito bem escrito, “por mesclar delirantes fantasias com precisas informações ao público” (Fischer, 2012, sem paginação) e por conferir “dignidade e respeito às mantenedoras da mitologia da praça: as mimosas” (Davino, 2012, sem paginação).

O roteiro musical é resultado da pesquisa dos autores e do jornalista e escritor Rodrigo Faour, a partir do cancionário popular nacional e internacional. Diferentemente das estruturas tradicionais de musical orgânico da Broadway, o musical se impõe volátil e livre, a canção pode se encaixar à narrativa e dar continuidade a ação, pode catalisar o instante expondo os sentimentos ou romper criando curvas.

Como exposição das personagens dissidentes através da fisicalidade e do canto citamos três momentos: O número de abertura com a música *Mal Necessário* (1978) traz o elenco e o coro de seis *boys* de vestidos com calcinhas, em movimentação cênica sensual, a *media luz* com iluminação na palheta de

cores vermelhas. A transformação do lugar de precariedade e exclusão em modos de vidas alternativos é ressignificada pelo erótico e político: “Sou o certo, sou o errado, sou o que divide / O que não tem duas partes, na verdade existe”. Outro momento é a canção solo de Vânia, *Para uso exclusivo da casa* (2009), que reivindica sua “mulheridade” (Nascimento, 2021, p. 25), que esta merece ser “valorizada pelo o que representa diante da sociedade” (Gasparani; Rieche, 2012). Essa mulher à margem também sonha, cultiva afeto e luta pelo seu homem na letra da canção: “sei muito bem o que valho / grudo no meu felino, ah! Esse menino dá muito trabalho / mas eu estou ligada, ganho essa parada / não vem que eu não dou mole, tira o olho, mona” (Gasparani; Rieche, 2012, p. 8).

Essa mulher também enfrenta as mudanças da vida. Se nos detivermos ao significado da canção *Mudanças* (1979), o terceiro número de destaque, veremos que trata do que é verossímil na trama, a perda do amor, mas ao mesmo tempo evidencia a potência dissidentes e a urgência de reconhecer essa experiência como humana (Nascimento, 2021, p. 49), conforme se depreende nessa estrofe: “Hoje eu vou mudar sair de dentro de mim / E não usar somente o coração / Parar de cobrar o fracasso / Soltar os laços / E prender as amarras da razão / Voar livre com todos os meus defeitos / Para que eu possa libertar os meus direitos” (Vanusa; Sá, Sérgio, 1979).

Em entrevistas com os autores, Gustavo Gasparani explicita que após uma viagem a Nova Iorque, assistiu a montagem de *Priscila – a Rainha do Deserto*, e decidiu fazer a Priscila Brasileira. De fato, a concepção do roteiro musical passa pela apropriação dos musicais da *Broadway* com potências dissidentes através das canções *Hello, Dolly*, *The Impossible Dream* do musical *Man of the Mancha*, *Dreamgirls*, e pelos musicais explicitamente *queer*, que também tiveram suas produções brasileiras realizadas no eixo Rio-São Paulo e em versões cinematográficas na TV aberta, como *Gaiola das Loucas*, com a canção *I am what I am* e *Priscila – a Rainha do Deserto*, com *I will survive*. Estas duas últimas canções foram gravadas pela diva pop e ícone *gay*, *Gloria Gaynor* amplamente reconhecidas e tocadas nas rádios brasileiras, reverenciadas por simbolizar superação, orgulho e de “*to open up your closet*”⁸.

⁸ Tradução nossa: Abrir o seu armário.

O Musical aposta no Brega, no *kiscth* pela corporeidade, pelo gesto, na expressividade, nas roupas, com o intuito de provocar o riso, mas sem cair na caricatura, como ocorre nos momentos musicais das canções *Coisas do Amor* (Rudy Perez / Roberto Livi – versão de Carlos Cola), *Sandra Rosa Madalena, a cigana* (Roberto Livi/ M. Cidrás) que foi sucesso na voz de Sidney Magal e *Eu sou a outra* de Ricardo Galeno, gravado por Carmen Costa.

O Segundo ato do espetáculo é estruturado dentro da linguagem da revista musical apropriada nos *shows* de transformistas das boates cariocas, afasta o estilo didático – muito comum em musicais brasileiros – para apresentar de forma transgressora, inovadora e festiva, alguns fatos históricos marcantes. A apropriação dos efeitos de iluminação das boates, dos *shows* de transformistas, dos concursos de Miss Brasil *Gay*, e concursos de fantasias do antigo Hotel Glória, amplificam as características extravagantes, feéricas e carnavalescas do *camp*.

A estética *camp* é predominante neste segundo ato, não adota uma posição de “desdém; ao contrário, é de reverência” (Prado, 2017, sem paginação), utilizado como “estratégia de sobrevivência para obter reconhecimento dentro dos espaços hetero-patriarcais” (Thürler, 2021, p. 180), já que algumas pessoas heterossexuais “têm, uma grande identificação com a cultura gay, significando que elas se apropriam de uma certa sensibilidade e de um conjunto de práticas culturais” (Prado, 2017, sem paginação).

Matthew Tinkcom, em seus estudos de musicais cinematográficos, estabelece uma relação entre a estética do *camp* e o que ele denomina como *gay labor*. Nessa análise, argumenta-se que as contribuições criativas e estéticas de indivíduos gays e lésbicas nas produções cinematográficas, em particular nos musicais americanos, desempenharam um papel descentralizador em relação à figura do diretor. Além disso, essas contribuições tiveram um potencial dissidente que impactava nos lucros da indústria cinematográfica, tornando o gênero musical mais atrativo para o público em geral. Tinkcom afirma que o *camp* tornou-se algo palatável podendo ser “consumido tanto por gueis como por não gueis” (Tinkcom, 2002, p. 117).

Figura 3: 2º ato. Cena III. Ator Gustavo como *Vanilla Cherry*, canta “Mudanças” de Vanusa/Sérgio Sá. Intertextualidade de “Priscila, a rainha do deserto” e “A Gaiola das Loucas”.



Foto: Guga Melgar.

A encenação de *As Mimosas da Praça Tiradentes* utilizou como estratégias para a construção cênica certos recursos estéticos–narrativos e históricos, como ponte para promover visibilidade fora nos marcadores de violência e de sexualidade dos sujeitos marginalizados. Buscamos nesse sentido discutir as ressonâncias e influências de grandes produções musicais explicitamente *queer* e do gênero revista que não se prende a ação, mas não abandona uma história com princípio, meio e fim. Tais fatores são identificáveis e capazes de promover a visibilidade *queer* e criar efeitos outros de deslocamento e reconhecimento das experiências e sensibilidades dissidentes e que possam ter contribuído para êxito e engajamento de público.

O espetáculo e seus agentes dissidentes, tendo Gustavo Gasparani como figura central, foram capazes de mobilizar apoio e solidariedade dos

meios de comunicação, da crítica, dos investidores e do público. Podemos citar como materialidade utilizadas e memoráveis: o cancionário nacional e internacional, as paródias, o *kitsch* e principalmente o *camp*, canções de artistas consagrados da mpb e do pop vistos como ícones *queer*, imagens e sonoridades das produções brasileiras de versões musicais da Broadway, musicais cinematográficos que marcaram presença no palco e na tv aberta no Brasil. Ao protagonizar um amor dissidente em um musical explicitamente dissidente, sem focar nas condições de exclusão, dor e preconceito, mas sim no musical com elementos da comédia e da revista, rompem e provocam percepções outras a um público cisheteronormativo.

Referências

BRANDÃO, Tânia. *Em busca de um teatro musical carioca* (Introdução) Imprensa Oficial. São Paulo, 2010, p. 11-40.

BRANDÃO, Tânia. A irresistível arte de ser livre: As Mimosas da Praça Tiradentes. *Folias Teatrais*. Letra, cenas, imagens e carioquices. 27 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://foliateatrais.com.br/2012/01>. Acesso em: 3 de março de 2023.

BUTLER, Judith. *O problema de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos em Aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. 4ª edição. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2019.

CARRILHO, Paulo. *Teatro Musical – uma breve exposição*. Volume 2. Editora Chiado. Portugal. 2016.

CAUDWELL, Jayne. Introduction. In: CAUDWELL, J. (Ed.). *Sport, sexualities and Queer/Theory*. New York: Routledge, p. 1-9, 2006.

DAVINO, Leonardo. *As Mimosas da Praça Tiradentes*. Mirar & ver. Disponível em: <http://medindodias.blogspot.com/2012/01>. Acesso em: 3 de março de 2023.

DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

DIAS, José. *Teatros do Rio de Janeiro: do Século XVIII ao Século XX*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes. FUNARTE, 2012, p. 44-45.

FISCHER, Lionel. *As Mimosas da Praça Tiradentes*. Teatro/crítica. 12 de março de 2012. Disponível em: <http://lionel-fischer.blogspot.com/search?q=mimosas+da+pra%C3%A7a>. Acesso em: 5 de março de 2023.

GARCÍA, Paulo César; THÜRLER, Djalma. Os aprisionamentos culturais sem grades e os enfileiramentos de corpos livres. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 17-30, 2018.

GREEN, James N. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do Século XX*. 2. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *As Mimosas da Praça Tiradentes – Musical*. Rio de Janeiro, 2012.

HALBERSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Madrid: Egales, 2018.

HELIODORA, Bárbara. Musical não faz jus às glórias da Praça Tiradentes. *Jornal O Globo*. Segundo Caderno. p. 2. 17 de janeiro de 2012.

HERZOG, Amy. *Dreams of difference, songs of the same: the musical moment in film*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021. Feminismos Plurais.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Cena em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Arthur. Como ser gay, o novo livro de David Halperin. *Revista CULT*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/como-ser-gay-uma-resenha>. Acesso em: 07 de junho de 2023.

PRECIADO, Paul. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. *Estudos Feministas*, Florianópolis. V. 19, n. 1, jan/abr. 2011.

PRECIADO, Paul. *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmocopornográfica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAIA, Claudia. *Sempre Raia um novo dia*. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020. p. 137.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: *Fazendo Rizoma: pensamentos contemporâneos*. São Paulo: Hedra, 2008, p. 25-44.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 156.

THÜRLER, Djalma. And tell sad stories of the death of queens: o camp e a metáfora da vida como teatro. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 23, p. 177-191, 2021.

THÜRLER, Djalma. Os aprisionamentos culturais sem grades e os enfrentamentos de corpos livre. *Revista Língua & Literatura*, v. 35, n. 20, p. 17-30, jan./jun. 2018.

THÜRLER, Djalma. Os efeitos marginalizadores da heteronormatividade em “The boys in the band”. *Revista Apotheke* 6.3 (2020).

TINKCOM, Matthew. Working like a homosexual: camp visual codes and the labor of gay subjects in the MGM Freed Unit. In: COHAN, Steven (ed.). *Hollywood musicals, the film reader*. London & New York: Routledge, 2002.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso*. A homossexualidade no Brasil, da colônia até à atualidade. 4º ed. rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Editora UNICAMP, 1991.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 114-117.

WLIAN, Luiz Fernando. Canções desviantes: momento musical e utopia no cinema queer contemporâneo. *Revista Brasileira de Música*, v. 33, N. I, Jan-jun. 2020 PPGM –UFRJ.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec: EDUC, 1997. p. 157.

Vídeos

VENEZIANO, Neyde. *Mamãe quero ser vedete* (2019). Documentário. Disponível em: <https://vimeo.com/274061081/6eb670361b>. Acesso em: 03 de maio de 2023.



Podcast

SALA TUSP #21: *O Teatro de Revista, com Neyde Veneziano*. 5 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7b08tYHlVyA4r5JCuRmu4D?si=a-434e10c28974244>. Acesso em: 2 de maio de 2023.

Canções citadas

RESENDE, Paulinho; PERALVA, Juninho. Para uso exclusivo da casa. In: RIBEIRO, Dhi. *Manual da mulher*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2009. CD. Faixa 1.