

OS PARECERES DA GRETA GARBO DO IRAJÁ

Prof. Ms. Arivaldo Sacramento de Souza¹ (UFBA)

Resumo:

“Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá” é um texto dramático de grande repercussão nacional, que tem sido encenado desde a década de 1970, época em que as artes brasileiras estavam sob ostensiva vigilância. Conta-se, em três atos, uma história de amor entre Pedro, ou melhor, Greta Garbo do Irajá, enfermeiro homossexual de meia idade, e Renato, jovem interiorano. Assim, ao observarmos os processos de censura ao texto, encontramos muitos pareceres – fruto das várias solicitações de encenação – e “versões” diferentes de texto. Essa fortuna arquivística pode ser lida como diversas formas de recepções ao texto, o que, de modo mais amplo, pode ser utilizado para entender como eram tratadas as questões relativas à homossexualidade no período sob o qual os militares governaram o Brasil. Diante disso, tencionamos proceder à “leitura de cena” da peça, contemplando o devir textual que se plasmou nos diversos testemunhos, principalmente, no que diz respeito à discussão das “experiências gays” produzidas nas (re)escritura da peça.

Palavras-chave: Homossexualidade, Censura Militar, Texto Dramático, Crítica Textual.

1 Introdução (ou o lugar de fala)

Pretendemos, a partir do escopo teórico da Crítica Textual (CT) e de sua parceria com a Crítica Genética (CG) ou Crítica de Processo (CP)¹, esboçar alguns diagnósticos de tal aliança, com o intento de colher algumas estratégias para a feitura de uma edição sinóptica-crítica. Para isso, num primeiro momento, será lida a intervenção editorial de Luiz Fagundes Duarte, uma das primeiras a cruzar CT e CP; depois, por fim, desconfia-se e distancia-se dela para, então, apropriar-se de elementos válidos para rascunhar uma estratégia de edição de uma peça teatral censurada durante o período da Ditadura militar na Bahia: *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*, de Fernando Melo.

Diante disso, antes de tudo, é salutar retomar algumas questões esboçadas acima para rever o projeto de fidelidade e de pureza comprometido com os ideais platônicos, com o qual a Filologia sempre se revestiu e, a partir disso, entender que não significa lançar fora tudo que já foi feito. Significa, enquanto re-leitura, através de uma nova postura, assumir a atividade filológica como interpretação, revestida, sim, de deslocamentos e apropriações, num jogo intenso de lugares de fala que constroem sentidos **no, do, para o, sobre o, sob o, com o, contra o, além do...** texto.

O editor precisa posicionar-se a partir de seu “lugar de fala”, para observar o quadro hermenêutico no qual está inserido e a cenografia da qual o texto faz parte e da qual é fruto, sem que seja necessário fazer esquemas bipolares de **texto versus contexto**. Por outro lado, é preciso pensar nas possibilidades de recepção do texto, o que abala a idéia de edição universal, na medida em que as edições seriam, então, preparadas para um público direcionado, atendendo, na medida do possível, às demandas histórico-culturais do público para qual ela seria direcionada.

Por outro lado, dentro da própria Crítica Textual houve sempre crítica ao processo de uma edição compósita: suspeitou-se sempre que o texto estabelecido poderia ser um texto híbrido

¹ A propósito de Crítica Genética e Crítica de Processo, pondera Salles (2009, p.69): “[...] Opto por limitar aquilo que chamamos de crítica genética às pesquisas que têm como objeto os documentos dos processos de criação e o propósito de compreender aquele percurso específico.[...] Percebemos assim que essa teorização sobre a criação, ao oferecer uma abordagem processual, adiciona ao olhar retrospectivo da crítica genética, uma dimensão prospectiva de uma crítica de processo, ou seja, uma maneira de se discutir objetos em movimento, ou um modo de acompanhar os processos em ato.”

montado a partir de testemunhos que não seriam, necessariamente, cópias um do outro, como num processo “típico” de transmissão de textos; não seriam **estágios** de um processo linear, mas **estados** cuja movência estaria à mercê das intempéries histórico-culturais (leia-se: (con)texto sócio-cultural, paleográfico e diplomático; sujeitos agentes/“mediadores editoriais” – autor, *scriptor*, editor de casas publicadoras, filólogo, intelectuais diletantes etc.).

Tal crítica acentuou-se ainda mais com os estudos de Crítica Genética (CG), quando a noção de texto foi compreendida como “processo”. Essa disciplina foi pensada a partir de textos convencionalmente entendidos como literários, cujos autores preservaram rascunhos e manuscritos (aqui entendidos como feitos **da** mão do autor) que possibilitam entender os processos de criação de uma determinada obra. Embora mais recente que a CT, a CG possui, ainda hoje, instabilidade conceitual; isso é fruto, na razão mais direta, das diversas posturas teóricas dos intelectuais da área: psicanalítica, linguística, estilística, semiótica. Para uma questão de formalização, tendo consciência de que há quem não relacione CT e CG, entendemos com Luiz Fagundes Duarte, a CG como:

[...] crítica textual aplicada a conjuntos complexos de manuscritos autógrafos (notas, esboços, versões transitórias, cópias a limpo e texto definitivo), com o objectivo de estudar e determinar o processo de gênese do texto neles escrito e reescrito, dando-se especial atenção aos aspectos materiais que a documentam (marcas de manipulação autógrafa) (DUARTE, [1997-], verbete).

De certa forma, a CT já estudava o arquivo, os rascunhos, os esboços, os manuscritos e, até mesmo, os datiloscritos, mas para uma finalidade: estabelecer um texto final, através da higienização das “intervenções espúrias da tradição”. Embora as edições tivessem aparato crítico, comentários e uma série de outras estratégias de contemplação das variantes do texto, quer autorais, quer de ânimo editorial, elas ficavam à margem, sem que fossem tomadas como “chaves de leitura” para o próprio texto.

Quando a CG começa a trabalhar com as variantes do texto com vistas à compreensão, e em alguns casos formalização, do processo de criação de um autor, assume-se, cada vez mais, na Crítica Textual, o interesse pelo processo de construção. É pensando nessa situação que Duarte (1995, p.87), em *A maldição do manuscrito autógrafa*, ao refletir sobre a edição de manuscritos autógrafos, fala em uma ameaça renovadora que implicou a aparição do manuscrito autógrafa. Para ele,

[a] crítica filológica tradicional tem encarado o manuscrito literário moderno numa perspectiva que poderíamos classificar como teleológica [...]: [...] todo o trabalho de gênese de uma obra, documentado nos respectivos manuscritos, tende fatal e inexoravelmente para um fim pré-determinado, que é o texto acabado, e por isso, entende que todos os manuscritos deixados inacabados pelo seu autor terão de ser submetidos a um trabalho de acabamento, dando-se-lhe como modelo outras obras, acabadas, do mesmo autor.

Mais tarde, ainda pensando na postura do editor crítico, observa, constringido, que:

[...] o editor de manuscritos literários inacabados – e por muito que isso me doa, entre eles acabarei sempre por me incluir – olha para o seu objecto de trabalho como um texto virtual: pensa que o autor pretendia ao iniciar a escrita, atingir plenamente um determinado objectivo, descobre os momentos e os lugares em que ele o conseguiu de facto, e controla, modificando-os, aqueles em que falhou. Resta-lhe admitir que, tal como há rios que afinal nunca chegam ao mar, também há manuscritos que nunca terão acabamento, podendo assim o editor corrigir a sua estratégia de abordagem do manuscrito – e deixá-lo viver na turbulência que final algum jamais domará (DUARTE, 1995, p.96).

Isso implica compreender o texto como processo, cujo fim é dado por diversas circunstâncias que não são encerradas sempre pelo e no autor. É exatamente isso que Louis Hay, leitor de Jacques

Petit discute quando afirma que

‘O texto não existe!’: é sobre essa constatação que Jacques Petit concluía, nos meados dos anos 1970, um primeiro debate consagrado à produção do texto. [...] A noção de texto é, na verdade, o resultado de uma evolução muito particular por sua dimensão histórica. Ela compreende um período de grande estabilidade, que se inscreve em longa duração, e um período breve e recente de mutações em cascata. (HAY, 2007, p. 37)

Além disso, foi também pela História Cultural de orientação chartieriana, através de seu projeto de História da Leitura, que a CT começou a prestar atenção naquilo que ela já possuía, muito embora trabalhasse, sem grandes avanços, em perspectiva interpretativa: a compreensão do manuscrito como objeto cultural, material e de conhecimento, como propõe Grésillon (1995, p. 104-125), esta afinada aos estudos da CP. Outro aspecto importante foi a denúncia da aparente “finitude ou completude do texto”, ilusão proporcionada pela impressão do texto e seu acabamento em obra.

Desse modo, de empréstimo da CG, ampliou-se, por exemplo, a noção de manuscrito, entendendo-o para além do feito **à mão**, mas **da mão** do autor; com isso, estudar os manuscritos possibilita entender os desdobramentos culturais que contribuíram para cada modificação textual, ou melhor, compreender que não se trata de perseguir todas as modificações para concluir como se chegou àquele final, mas como cada gesto de escrita, cada mudança de suporte, cada representação imagética, todos os riscos e rabiscos são testemunhas de uma atividade sócio-cognitiva de um ou mais sujeitos históricos (no sentido de culturalmente situados por uma língua, formações discursivas e mecanismos de poder que contribuem – por um exemplo rápido – para a censura, inclusive, a de si mesmo).

Por fim, a concepção de um texto descentrado (DERRIDA, 1971), isto é, sem um centro fixo e onipotente, impõe uma agenda para a crítica literária: como lidar com o texto descentrado, cuja tessitura é líquida? A primeira resposta é perceber a crítica a partir das materialidades que a constituem, pois por meio de um ambiente virtual interativo o leitor insemina-se no tecido do texto e participa da cena de estabelecimento do texto, borrando, assim, as fronteiras entre leitor e editor. A segunda seria a possibilidade de ler o devir dos textos a partir dos processos de arquivamento, no sentido derridiano, que trazem à baila grifos na memória que se tem sobre o texto. E a terceira, é a chance de ler os arquivos e de acervos em perspectiva plural, provisória e, no dizer de Derrida, “suplementar” (ou seja, que não pretende ser nem a primeira resposta real, nem a segunda interpretação verdadeira, tampouco uma última sintetizadora; mas uma que não seja solução para as oposições anteriormente instauradas, e sim “um terceiro termo” de caráter provisório, mesmo que este dê possibilidades de uma estrutura descentrada – de núcleos provisórios).

2 Rasuras identitárias em *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*

Ambientada no Rio de Janeiro, *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* foi censurada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, tendo sido aprovada, embora com cortes, quase sempre das cenas em que a relação homoafetiva se dá com maior intensidade. A peça de Fernando Melo é um texto dramático em três atos que aborda a questão da solidão na metrópole carioca. A trama, dita naturalista, passa-se no subúrbio carioca, num apartamento que vale a citação: “é o barroquismo da cafonice”. O dono dele é Pedro, um homossexual quarentão, solitário, que se subjetiva em Greta Garbo, famosa atriz sueca que brilhou no cinema hollywoodiano.

O enredo é bastante idílico e, paradoxalmente, frustrante. Ele remete a uma cena nada insólita nas grandes metrópoles: numa noite chuvosa, quando voltando de uma festa, Pedro encontra Renato – típico jovem sonhador, recém-chegado à cidade do Rio de Janeiro cujo sonho é ser médico – e o leva para casa. Lá constroem uma relação de muita desconfiança, ironia e crises. Com isso dito, pretendemos ler as estratégias de apropriação investidas na “construção de si” (FOUCAULT, 1984) que esmaecem e borram a construção da identidade do sujeito Pedro/Greta Garbo.

O título *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* em si vaticina o final da peça: o insucesso

amoroso e a solidão do enfermeiro Pedro/Garbo. É um título de ironia. A interpolação que se institui no título entre o nome da famosa atriz *Greta Garbo* e o destino que é dado pelo verbo *acabar* no complemento circunstancial *Irajá* destaca a hesitação *quem diria*. Essa oração final intercalada é ainda mais especial. Ao passo que traz outra voz para glosar, em meio à informação da oração principal, dialoga com a biografia da atriz, borrando, com isso, os limites da ficção e da realidade.

Por outras palavras, sabemos que a atriz, em 1941, fortemente abalada pelas duras críticas que o filme *Duas Vezes Meu* recebeu nos meios de comunicação, exilou-se. Depois disso, houve muitos projetos para trazê-la ao cinema novamente, mas quase todos foram sem sucesso. Poucos sabiam do destino da atriz, o que favoreceu intensamente para a construção do mito *Greta Garbo*. É nesse tecido que o texto de Fernando Melo insemina-se produzindo o “híbrido produtivo” (POSSO, 2008) Pedro/Garbo.

Essa narrativa é a escrita de uma Greta Garbo matizada na pele de um homossexual pela inscrição no ícone da atriz. Essa Greta, carioca do Irajá, é reconhecida, já nas primeiras partes da peça, como partícipe da cena gay que se engendrou na região da Cinelândia

No PRIMEIRO ATO, quando Pedro leva Renato para a casa. Nele, através da discussão à moda Macabéa-Olímpico-de-Jesus, a discussão sobre as identidades das personagens vêm à tona e traz uma questão flagrante: a hibridez identitária do anfitrião. O combustível dessa ação é a ironia de Pedro que, diante do aparentemente inocente Renato, vai enredando-se cada vez mais. Pedro conhece Renato através de Daniela, ao que parece, uma companheira das aventuras noturnas da noite na Cinelândia. No SEGUNDO e TERCEIRO ATOS são representados conflitos da relação entre Pedro e Renato, quando este começa a participar da cena boêmia carioca e começa a se relacionar com Mary, rival de Pedro.

Ao chegar em casa, Renato fica extremamente ressabiado, diante da in/certeza de quem é, de fato, Pedro. Não chega a surpreender essa angústia que, basicamente, opera com a concepção de sexo natural. O clima de tensão é marcado pelas sucessivas tentativas de Pedro querer ajudar – não sem quintas intenções – Renato. A primeira batalha é pela mudança da roupa encharcada pela chuva:

PEDRO (Olha-o longamente) – acho bom você tirar a roupa. Vai arrumar uma senhora gripe.
RENATO – Estou bem assim.
PEDRO (Ri) – Você está mesmo com medo, hem?
RENATO (Frac) – Eu?
PEDRO (Indo preparar duas doses) – Não adianta negar. Você está com cara de apavorado.
RENATO – Tou como?
PEDRO – Cara de apavorado.
RENATO (Pausa) – Vou embora.
PEDRO – (Volta-se) – O que?
RENATO – Vou embora! Não tou gostando dessa estória. Nada-nada.
PEDRO – Que estória? (Vai para junto dele) Eu não contei numa estória.
RENATO (Recua) – Olha aqui, seu. Acho bom o senhor ficar longe de mim!
PEDRO – eu não sabia que estava tão feio assim.
RENATO (Exagerado) – Eu sou macho, viu? Eu sou macho!
PEDRO (Meio-tom) – Freudiano.

Figura 2: Ato I

Fonte: MELO, [1970?], p. 1

Nessa passagem, certamente, por ter reconhecido signos ambíguos – pouco comuns a ele – Renato reafirma a sua virilidade “Eu sou macho, viu? Eu sou macho!”.

Vale demorarmos um pouco mais no estranhamento de Renato diante da rasura Pedro/Garbo. “olha aqui seu...” é uma pista para compreender a dificuldade de nomear Pedro, ao mesmo tempo em que pode ser um receio do hóspede para não ofender o anfitrião. Embora haja tal receio, a personagem andrógena não é estranha ao brasileiro, notamos, por exemplo, o carnaval, em

que diversos homens se travestem; mas não só nesse período, os travestidos remontam a colonização brasileira, como aponta Luiz Mott (1982). A partir da ascensão do Cinema, há possibilidade de subjetivar-se em estrelas do cinema. É o que se vê também na peça ora tomada:

PEDRO – O jovem e guapo mancebo deita naquela caminha. Eu apago a luz. Por dois motivos. Primeiro, a Light é fogo. Segundo, No escuro a gente se vê melhor.
RENATO – Prá que deitar na cama?
PEDRO – Ai-que-inocência!
RENATO – Não vou deitar coisa alguma. Sei lá o que você quer.
PEDRO – Eu explico. Negócio é o seguinte. Eu apenas quero que o lindo mancebo feche os olhos e diga que eu sou Greta Garbo. Se quiser pensar em outra, pode, mas tem que me chamar de Greta Garbo. Depois, Eu te dou o dinheiro e você some, VAI PRO INFERNO!
RENATO – Sabe de uma coisa? Eu não quero o teu dinheiro.
PEDRO – Ah... vai por amor, é?
RENATO – E eu pensando que você queria me ajudar.
PEDRO – Vamos acertar um detalhe, tá?
RENATO – Que detalhe?
PEDRO – Nós mantemos apenas relações comerciais. Não precisa continuar com a xaropada.

Figura 3: Ato I

Fonte: MELO, [1970?], p. 6

Para Pedro, essa atriz é Greta Garbo. Ela foi construída em torno do glamour. Greta Garbo marcou várias gerações com personagens envoltos em clima um clima blasé e de mistério. Com seu desaparecimento do cinema, uma série de narrativas continua a gestar a atriz, criando uma aura mítica, com a qual tem sobrevivido.

É exatamente ao subjetivar-se como diva que Pedro insemina-se no tecido Greta Garbo e amplia as possibilidades significativas disseminando novos sentidos, num jogo incessante de possibilidades significação (DERRIDA, 2004, p.232), i. e., de desintinerância das gramáticas tradicionais de gênero e sexo. Esse esmaecimento de fronteiras entre o masculino e o feminino, através de Garbo, remete ao questionamento do senso comum que entende o travesti/transformista² como uma tentativa frustrada de ser mulher, portanto um simulacro platônico, a cópia imperfeita, corrompida. Entretanto, a partir de Gilles Deleuze, na conhecida reversão do platonismo, podemos pensar a travesti como um simulacro positivado questionador da sintaxe sexual privilegiada historicamente.

Consoante a esse pensamento, Silviano Santiago, em *Homossexual astucioso* (2004), lido por Karl Posso (2009, p. 12), entende a homossexualidade como “um estado de jogo com os significantes de gênero e sexualidade, uma condição excêntrica (*queer*) de corpos que resistem ao chamado social pela rotulação, preferindo, ao invés disso, brincar com a significação e produzir múltiplos ‘eu-híbridos’ ou discursos de ‘entre-lugar’”. Resistir ao chamado social significa posicionar-se criticamente ao discurso do “assumir-se” que, no Brasil, fica cada vez mais forte a partir da militância na década de 1960. Dessa forma, a idéia de “sair do armário” é, para Silviano Santiago, um apelo para desnudar o “eu-recôndito”, esse postulado, então, seria uma reafirmação ressentida da lógica e da lei judaico-cristã de sexualidade natural, contra a qual a militância se im/põe.

Por um lado, vale, diante disso, ler Pedro/Garbo como um “eu-híbrido”, o que desafiando os movimentos ideológicos essencialistas, questionando as formas de concepção hegemônica,

² Com isso, outra questão surge: o travesti quer ser/é mulher? Essa questão ocupa, ainda hoje, o centro de vários debates. Segundo Pelúcio (2005), em *Toda quebrada na plástica*, “as travestis são pessoas que nascem com o sexo genital masculino (por isso a grande maioria se entende como homem) e que procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente sancionado como feminino, sem, contudo, desejarem extirpar a genitália, com a qual geralmente, convivem sem grandes conflitos. Dia de regra, as travestis gostam de se relacionar sexual e afetivamente com homens, porém, ainda assim, não se identificam com os homens homo-orientados”. Entretanto, esse não é um ponto pacífico entre militantes e acadêmicos, afinal, construir uma definição identitária para um grupo heterogêneo é uma tarefa hercúlea, que merece, em si, um espaço de discussão.

desautorizando a supremacia do modelo Garbo sobre a “cópia” Pedro-Garbo. Greta Garbo, como ícone da indústria cultural, é apropriada à maneira do discurso *pop* que, conforme Hoisel (2003, p. 17), prefaciando o livro de Décio T. Cruz, possui:

A lógica da textualidade dos discursos considerados *pop*, sejam eles literários ou picturais, é a lógica da cultura do simulacro: cópia da cópia. Não é a realidade imediata que fornece o conteúdo da história narrada (como as relações e os sentimentos humanos, os conflitos íntimos das personagens, que não comparecem ao texto), mas uma realidade secundária – a imagem de um ídolo de massa, um clichê que aparece repetidas vezes nos meios de comunicação de massa, o vasto repertório de ícones e marcas de publicidade, a tecnologia da produção cinematográfica ou das histórias em quadrinhos. Nesse sentido, a lógica da cultura do simulacro, que é também a cultura da imagem do mundo como espetáculo, encontra na superficialidade um dos componentes principais do processo de construção desses discursos, que deslocam o modelo de profundidade narrativa que caracterizou a arte da primeira metade do século 20.

Por isso, Greta Garbo é um “mito” mantido graças às legitimações no cânone do cinema mundial, bem como às leituras suplementares, ainda com Derrida, que a insemnam e disseminam.

Assim, quando a travesti/transformista ressignifica, a um só tempo, a anatomia carregada de regras e as regras que atribuem significados às anatomias – elementos determinantes na base das normas discursivas que moldam os sujeitos –, rejeitam a própria polaridade binária pela qual se manifesta a norma, as travestis situam-se (e são situadas) em “zonas inóspitas” a que alude Butler (2000). Tal empreitada é realizada por sujeitos construídos discursiva e performativamente que vão definindo os limites de sua própria condição ontológica construindo não-sujeitos, situados em um não-lugar no limiar da própria gramática que estrutura a vida social – a “matriz heterossexual” para Butler.

O Irajá é o *locus* inóspito, onde acaba - mas também começa – o projeto de Garbo. À medida que a ação se processa, os gestos de Renato, ao mesmo tempo em que planejam a inferiorização de Pedro para esse não-lugar, constroem o lugar privilegiado para ele. Entretanto, dito dessa maneira, parece haver uma relação de dominação vertical entre um sujeito completamente ativo (Renato) e outro completamente passivo (Pedro). Não se trata simplesmente disso, ou seja, da reprodução da gramática heterossexual; mas, ainda assim, é evidente “a lei da oferta e da procura”. Oferta quem pode: sujeitos jovens, corpos de consumo e de performance ativa que mantém relações com homens, embora não se digam homossexuais; procura quem necessita: homossexuais fora do padrão (afeminados, passivos, homossexuais idosos). Segue mais uma interação entre as personagens a partir da qual esta questão se constrói:

PEDRO – Não valorize tanto a mercadoria.
RENATO – Que mercadoria?
PEDRO – Seu lindo nariz.
RENATO – O meu nariz não é mercadoria.
PEDRO – Pelo amor da santa, você não é ingênuo assim. Não pode ser. Ninguém pode.
RENATO – Já falei que não sou ingênuo.
PEDRO – Pelo amor da santa, você não é tão ingênuo assim. Não pode ser. Ninguém pode.
RENATO – Já falei que não sou ingênuo.
PEDRO (Pausa) – Eu acho que me enganei contigo.
RENATO – Enganou?
PEDRO – Não existe nenhum profissional tão bom.
RENATO – Profissional?
PEDRO – Filho, uma informação! a Cinelândia é um lugar onde várias pesso se encontram, entende? Pessoas de tipos diversos, de vários times, entende? De um lado, os narigudos; do outro, nós, mulheres.
RENATO – Que mulheres?
PEDRO – Ai-meu-calo (T) De onde você veio, heim?

Figura 4: Ato I

Fonte: MELO, [1970?]

O terceiro e último ato é o marco também do fim da relação Greta Garbo do Irajá. Ele é permeado pelos vícios e violências de Renato:

RENATO – Pedro, rapaz, eu esperei o dia inteiro.
PEDRO – Por mim?
RENATO – Não curte com a minha cara, tá? (T) Pedroca... comê, trouxe?
PEDRO – Você bem que podia dizer boa noite, né?
RENATO – Isso mesmo. Boa noite. Eu trabalhei o dia inteiro prá arrumar dinheiro prá sustentar você. Logo, pelo menos uma boa noite eu mereço

Figura 5: Ato III

Fonte: MELO, [1970?]

Nesse trecho, podemos ler claramente a frustração e a solidão de Pedro e a derrocada de um projeto de vida. O diálogo segue pela tentativa de Pedro fazer Renato recobrar a consciência do projeto inicial de sua vida. Mas atalhado pela irônica inquirição de Renato sobre o “sonho da vida” de Pedro:

RENATO – Tão pouco tempo que eu cheguei. Tão pouco. E já estou voltando, fugindo. O meu pai vai dizer que foi o “prá sempre” mais rápido que ele já viu. Humor de provinciano, sabe?
PEDRO (Intenso sofrimento) – Renato...?
RENATO – Você falou que não ia me torrar.
PEDRO – Tá bom, não vou.
RENATO – Não ia mesmo adiantar.
PEDRO – **Merda de vida [COM CORTES]**. Volto à badalação.
RENATO – Ouvi falar que eles vão instalar uns postes cor-de-rosa, especiais prá bonecas.
PEDRO – Não debocha.
RENATO – Olha conheço um mundão de gente lá em Campos louco prá ter um lugar prá morar no Rio. Dou o teu endereço.
PEDRO – A capital do Estado do Rio é Niterói, não é a minha casa.
RENATO – O meu sotaque carioca está bom? O pessoal lá em Campos se amarra no sotaque carioca.
PEDRO – O teu sotaque está ótimo.
RENATO – Que cara de funeral, rapaz.
PEDRO – Eu tava querendo saber se Greta Garbo foi tão desgraçada quanto eu. Só isso. (Renato e Pedro estão próximos, **se beijam [COM CORTES]**. Renato sai. Pedro chora).

F I M

Figura 6: Ato III

Fonte: MELO, [1970?]

A frustração declarada por Pedro é bastante representativa. Greta Garbo vive personagens sempre associados ao glamour e à melancolia. Em *Grande Hotel* (1932), a atriz vive a bailarina de grande prestígio, cada vez mais frustrada pelo esvaziamento da platéia a cada espetáculo. Hospedada no *Grande Hotel*, onde “Pessoas vêm. Pessoas vão. Nada acontece”, Grusinskaya encontra-se com um grande amor que é responsável pela revitalização temporária de seu estado. Entretanto, o príncipe é um ladrão de luxo, cujo objetivo é roubar o colar de pérolas dela. Ela o descobre, ele confessa não só o delito, mas também um amor verdadeiro. Apaixonados seguem, mas ele não abandona as práticas ilícitas. Tenta roubar outro hóspede e é assassinado no local.

Essa melancolia é também somatizada por Pedro e pouco compreendida por Renato, interessado apenas nos benefícios que Pedro proporciona a ele. Pedro-Garbo e Grusinskaya não são felizes nas relações afetivas que mantêm. Vale, por fim, lembrar também a solidão que acompanhará Pedro no final da peça: sem Renato, como Grusinskaya sem seu barão; ambos como Garbo, num exílio artístico consequência da baixa popularidade de seu último filme.

3 Os Pareceres de *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*

Os cortes vistos nos excertos acima foram fruto da leitura dos censores, encarregados de purgar os textos das mazelas imorais que pudessem macular a ordem e a dignidade das artes no país. Para os fins aqui propostos, inibiremos, propositalmente, o nome dos censores e os anos em que o parecer fora dado. Trata-se de uma recomendação do Arquivo Nacional, quando da concessão do material para o estudo.

Diante disso, procuramos entender o ponto de vista dos censores e compreendemos como se configura a noção de “valor”, “qualidade”, “importância” e “relevância” do texto dramático é elaborada. O primeiro parecer é da primeira metade da década de 1970 e a estrutura básica dele se repete nos três que se seguem, a saber: título, classificação etária (quando liberada), resumo e considerações sobre o texto.

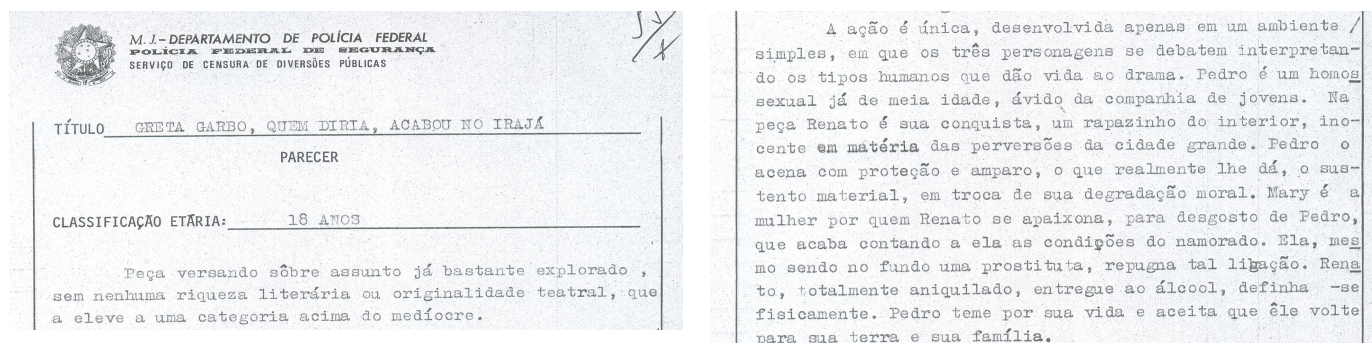


Figura 7: Parecer 1

Sublinhamos, inicialmente, o *caput* do resumo, onde se lê a suposta falta de “originalidade” que se redundava na pobreza literária e a certeza veemente da mediocridade do tema. Nele declaram-se as bases moralistas (cristãs) e o pressuposto de que a arte tem um compromisso efetivo na formação intelectual do sujeito. É por isso que a *Greta Garbo* não possui valor literário, pois o homossexualismo, as drogas, o desregramento e o definhamento moral sofrido por Renato, suposta vítima de Pedro, são lidos como exemplos de tipos humanos pervertidos pelo ambiente da cidade grande. Entretanto, a questão não fica só aí: o triângulo amoroso Pedro-Renato-Mary é apreendido pelo censor como uma valoração hierárquica das perversões citadinas, pelo menos é o que vemos quando no parecer se diz “[Mary], mesmo sendo no fundo uma prostituta, repugna tal relação”.

Na segunda parte, onde se dá o parecer propriamente dito, vemos:

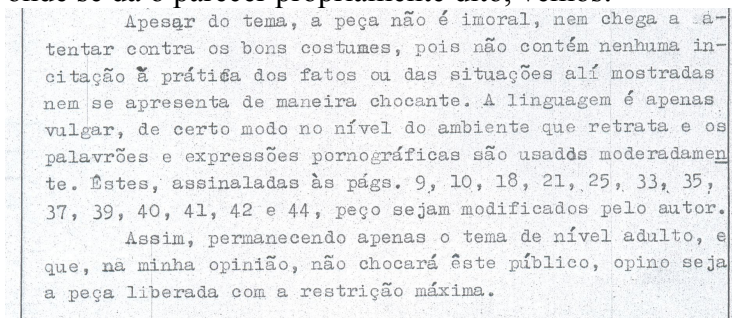


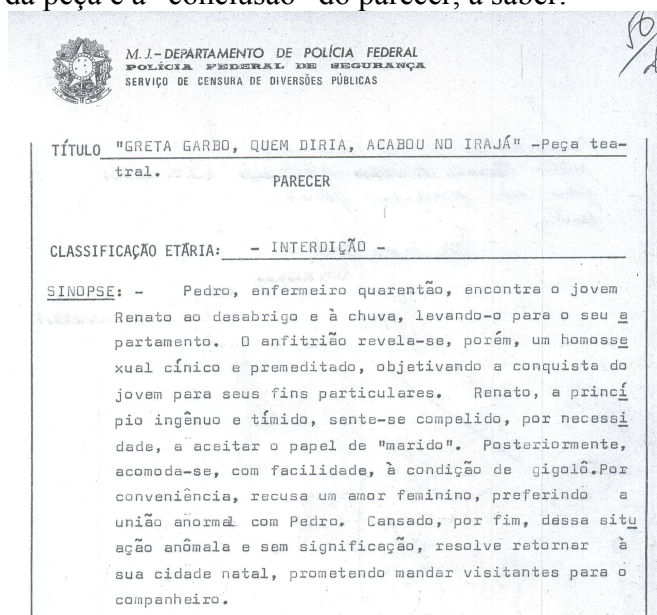
Figura 8: Segunda parte do Parecer 1

Nesses parágrafos do texto, aparecem as considerações determinantes do parecer. O Censor não considera *Greta Garbo* imoral, apesar de observar que o tema o é *in natura*, isso porque, segundo ele, “[...] não contém nenhuma incitação à prática dos fatos ou das situações ali mostradas nem se apresenta de maneira chocante [...]”, tampouco “[...] se apresenta de maneira chocante”, embora tenha “linguagem vulgar” ao “nível do ambiente que retrata”. Tais pressupostos ajudam a compreender como a leitura é atravessada de preconceitos que são justificados em nome de uma moral, lei e preocupação com a “qualidade” da dramaturgia.

Mais para o final do Parecer, são assinaladas as treze páginas de cortes dos “palavrões e

expressões pornográficas”. Mas, o que destacamos não é a recomendação de nível adulto, e sim a passagem “na minha opinião, **não chocará este público**, opino seja a peça liberada com a restrição máxima”. Em negrito, destacamos a avaliação do censor sobre os homossexuais, atores e público. Primeiro, há uma suposição de que somente assistirá à peça que seja, no mínimo, simpático ao tema. Segundo, a certeza de que a história, caracterizada como repulsiva, não “chocará” sujeitos experenciadores da hediondez. Terceiro, por fim, um cuidado em forma de advertência com o que poderá ser aprendido, pelos menores de 18 anos, com a peça.

O Parecer 2 destaca-se pela recomendação da proibição e a leitura, embora distoe da do Parecer 1, está assentada nos mesmos princípios acreditados como moral e eticamente superiores. Em relação ao teor do texto, podemos apontar que ele possui uma estrutura mais rígida com uma topicalização da “sinopse” da peça e a “conclusão” do parecer, a saber:



M.J. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
POLÍCIA FEDERAL DE SEGURANÇA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

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

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: - INTERDIÇÃO -

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

Figura 10: Sinopse do Parecer 2

Essa sinopse, dita assim como sinopse, coloca-se como uma observação neutra, como um ponto de partida para a conclusão que será apresentada em seguida. Essa hipotética interpretação dá mostras do lugar ocupado pelo censor na análise da questão. Trata-se de uma convicção peremptória de que a figura de Pedro, homossexual, enfermeiro e quarentão, é um sujeito cínico e premeditado que corromperá a ingenuidade de Renato. A leitura do censor sobre o consórcio amoroso entre Pedro e Renato desconsidera o fato de Renato e Pedro terem vivido, não se sabe sob quais condições, uma história de paixão, embora tenham se encontrado em circunstâncias bastante conturbada. Além disso, parece-nos vil justificar a derrocada cidadina de Renato a partir do convívio com Pedro.

Na segunda parte do parecer, a conclusão é estarecedora.

CONCLUSÃO: - Obra de baixa cultura e de deplorável sentido moral. Divulga a exploração do homossexualismo, res-sentindo-se, porém, de neutralização ou atenuação da parte negativa da mensagem. O tema carece de consis-tência na medida em que apresenta uma perversão sem que, mesmo por aforisma, aflore o sentido objurgató-rio ou exprobatório da degeneração. A apresentação do gênero em espetáculo de diversões públicas vem a cercada de cuidados especiais e sempre que circunscri-ta aos aspectos condenatórios ou recuperatórios. A omissão de tais condicionamentos obriga-nos a classi-ficar a obra como simples atentado à moral e aos cog-tumes, ficando, assim, sujeita à reprovação pela au-sência de objetivo válido. Opinamos, face ao expos-tô, pela interdição do espetáculo, com base nos arti-gos 1º e 7º do Decreto-Lei nº 1.077/70, e artigo 41, letras "a" e "c", do Decreto nº 20.493, de 1946.

Figura 11: Conclusão do segundo parecer

O início da Conclusão faz uníssono com o Parecer 1, quando ambos julgam ser o texto “obra de baixa cultura e de deplorável sentido”. A interdição da peça, para este parecerista, decorre do fato de o tema não ter consistência porque trata de uma perversão irrestrita, sem que aflore “o sentido objurgatório ou exprobatório da degeneração”, ou seja, a peça não condena ou visa a um moralismo e por isso não tem razão para acontecer. Em face disso, ele condena o texto porque não há cuidados para a apresentação do “gênero” para o “espetáculo de diversões públicas”. Por fim, principalmente a partir da citação dos artigos 1º ao 7º do decreto-lei n.º 1.077/70, e artigo 41, letras “a” e “c”, do Decreto n.º 20.493, de 1946, vislumbramos uma preocupação com a construção de um estado idôneo, puro, sem a degeneração do homossexualismo.

Conclusão

Procuramos, aqui, apresentar um esboço da nossa abordagem de leitura filológica que está sendo construída na minha tese de doutoramento em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Para isso, discutimos inicialmente a nossa concepção de Crítica Textual; em seguida, discutimos a configuração das identidades sexuais e de gênero no objeto *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá*; tudo isso para, por fim, analisar uma leitura da leitura dos censores. Assim, esperamos ter contribuído para ampliar ainda mais a discussão das questões de gênero e sexualidade quando da Ditadura Militar.

Referências Bibliográficas

- 1] BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”*. LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 153-172.
- 2] CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- 3] COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- 4] DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- 5] DUARTE, Luís Fagundes. *A maldição do manuscrito autógrafa*. Lisboa: [s.n.], 1995. p. 1.
- 6] FRANCO, Aninha. *O teatro na Bahia através da imprensa: séc. XX*. Salvador: FCJA; COFIC; FCEBA, 1994.
- 7] HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 17.

- 8] HOISEL, Evelina. Prefácio. In: CRUZ, Décio. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003, p. 17.
- 9] KASTAN, David Scott. *Shakespeare and the book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. Apud CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- 10] POSSO, Karl. *Híbridos produtivos: Silviano Santiago sobre a homossexualidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- 11] SAID, Edward. *Humanismo e crítica democrática*. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

i Arivaldo SACRAMENTO DE SOUZA, Mestre em Letras e Doutorando
Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística (UFBA)
arisacramento@gmail.com