



Ephemerera

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Universidade Federal de Ouro Preto
ISSN: 2596-0229

PARA ROCÍO JURADO, BREVÍSSIMA CENA INSURGENTE:
escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície
retocar sua resistência

FOR ROCÍO JURADO, A VERY BRIEF INSURGENT SCENE:
write gestures so that the memory of an underground country comes to the surface and
retouches its resistance

Fabício Trindade Pereira

 <https://orcid.org/0000-0003-3103-0803>

Para Rocío Jurado, brevíssima cena insurgente:

escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência

Resumo: Este artigo é gesto escrito para emergir histórias ainda não contadas, é dedicatória para artistas, casas de shows e saunas LGBTQIAPN+ mineiras. Depois de 40 anos de carreira, em 2018, o ator transformista José Alberto In Concert (1952-2023) conquistou seu sonho de juventude: estrear no palco de um teatro. Sob direção de Fabrício Trindade (1988-), Zé, aos 66 anos, realizou uma exposição de si ao atuar na brevíssima cena insurgente *Para Rocío Jurado*.

Palavras-chave: teatro político; teatro documentário; América Latina; teatros do real; documento vivo.

For Rocío Jurado, a very brief insurgent scene:

write gestures so that the memory of an underground country comes to the surface and retouches its resistance

Abstract: This article is a gesture written to make untold stories emerge, it is a dedication to artists, concert halls, and LGBTQIAPN+ saunas in Minas Gerais. After a 40-year career, in 2018, dragging performer José Alberto In Concert (1952-2023) achieved his youthful dream: to debut on a theater stage. Under the direction of Fabrício Trindade (1988-), Zé, at 66 years old, exposed himself by acting in the very brief insurgent scene *Para Rocío Jurado*.

Keywords: political theater; documentary theater; Latin America; theaters of the real; living document.



Iniciamos aqui um artigo-convite à confluência, um modo de permanecer em deslocamento para — “ver com”, “mover com” — comover diálogos e impulsionar outras possibilidades distintas, até então, impensadas, esquecidas ou, propositalmente, não lembradas pelos/nos arquivos de memória oficiais e não oficiais. Percorreremos palavras-imagens que, como gestos escritos, intentarão o impossível: registrar a travessia experimentada, por Fabrício Trindade e José Alberto In Concert, ao compartilharem o processo de criação de *Para Rocío Jurado* (2018), obra cênica curta, estreada no 19º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto de Belo Horizonte, Minas Gerais. Durante a elaboração textual, o gesto de escrita foi sendo composto (i) pelo desejo de transmutar, em palavras, prática artística experimentada em vida; (ii) a fim de refletir sobre os elementos conceituais estruturantes da encenação fabulada por Trindade, em companhia de In Concert; (iii) para que a “memória de um país subterrâneo e aferrolhado venha à superfície retocar sua resistência” (Trindade; In Concert, 2018, p. 465).

Quais são as formas que uma história pode se apresentar? Quantas versões podem ser contadas a partir da ordenação lógico-sensível de cada sujeito que nela se apresenta? Como as artes se inserem na produção e na apreensão de memórias? Como conceber, elaborar e construir obras artísticas em sul’ América, território sob constante opressão e cerceamento de pensamentos e iniciativas? Quais são as possíveis histórias, *partilhas sensíveis* (Rancière, 2005), modos de se fazer — recortes políticos que configuram meios próprios de existência, resistência e visibilidade —, fulguradas no mundo/sociedade contemporânea por trabalhos artísticos ao encenarem questões emergentes para os sujeitos envolvidos? A partir da perspectiva de se encenar questões emergentes para os sujeitos criadores, como se estabelece a criação cênica a partir de documentos, memórias e do diálogo direto com a realidade factual?

Distanciando-se da ordenação cronológica dos acontecimentos e distinguindo-se de uma análise que define e limita os elementos estruturantes da criação cênica, os estratos de ideias sequentes constituem uma elaboração textual crítico-reflexiva, uma lente de leitura possível, que anseia a amplidão de sentidos, que não é fim e nem se finda em si mesma. Pelo contrário, se institui como escrita-luta, composição de palavras-imagem miradas aos fluxos, desafios e complexidades inerentes à vida em contínuo e permanente movimento. Desde a perspectiva de *corpos sudacas* (Pereira, 2023), assumimos posição no mundo e creditamos existência de outras submergidas, desejosas, comovidadas e infindáveis formas possíveis de organizar, enfrentar, reflexionar e elaborar as narrativas aqui condensadas.

1 Gesto um: imergir para emergir arte insubmissa

É preciso aprender a ficar submerso / por algum tempo, é preciso aprender / a aguentar, é preciso aguentar / esperar, é preciso aguentar esperar / até se esquecer do tempo, até se esquecer / do que se espera, até se esquecer da espera, / é preciso aguentar ficar submerso / até se esquecer



de que está aguentando, / é preciso aguentar ficar submerso / até que o voluntarioso vulcão de água / arremesse você de volta para fora dele (Pucheu, 2013, p. 11-12).

Foi necessário para José Alberto In Concert (1952-2023) — Zé Alberto —, como um “modo de se fazer” (Rojo, 2016), aprender a ficar submerso. Ele, ator transformista, artista visual e cabelereiro, escondido de seus pais, familiares, vizinhos e alguns amigos, realizou, por toda vida, shows pelas casas de espetáculos, saunas, discotecas e boates LGBTQIAPN+ mineiras, fluindo submerso por/em/nas águas profundas (Lynch, 2008) da invenção artística de bicha marginalizada. Filho de oficial do exército brasileiro, ele nasceu em 1952 e cresceu em uma família mineira estruturada pelos tradicionais valores católicos e militares. O artista viveu toda sua infância no interior de Minas Gerais — São João Del Rei — e já na pré-adolescência mudou-se para Belo Horizonte, capital do estado.

Por toda vida, In Concert, manteve sua vida de bicha e de ator transformista no mais absoluto anonimato, atravessou vários tempos, contextos políticos e acontecimentos do Brasil contemporâneo, sem desvelar sua criação, para além dos espaços — marginalizados — onde se apresentava. O artista não se deixava fotografar para ser exibido nos jornais e revistas, deu raríssimas entrevistas. Ele se escondia o máximo possível, para que sua prática artística não chegasse ao conhecimento mais amplo em toda sociedade. E, principalmente, para que pessoas próximas, pai, mãe, irmãos, outros parentes e vizinhos, não soubessem que ‘Zé Alberto’, era, nas madrugadas da vida boêmia gay belorizontina e brasileira, a estrela da dublagem ‘José Alberto In Concert’, tributo de várias Divas, como Shirley Bassey, Angela Maria, Rocío Jurado e Alcione. O artista esteve por toda vida submerso como um peixe que nada, não contra a correnteza, mas que a acompanha. Vivo! Um peixe que respira e mergulha o mais fundo que pode, que imerge, de distintos modos, encharca seus sentidos para criar sua própria existência, seu próprio movimento ininterrupto em mergulhavidas.

Apresentando-se desde o fim dos anos 1970, José Alberto In Concert só estreou num palco de teatro em 2018, sob direção de Fabrício Trindade (1988-). A estreia foi possível por ter sido resultado, inevitável, do encontro, da amizade surgida, da confiança e intimidade construídas entre os dois artistas. *Para Rocío Jurado* (2018), cena curta, de aproximadamente 18 minutos de duração, se constituiu como a ocasião, uma oportunidade, em que Zé Alberto vislumbrou, efetivamente, a possibilidade de, em brevíssimos fragmentos, interpretar, reviver e compartilhar sua própria trajetória de vida. O artista realiza-se em cena,

no ciclorama de um corpo que se rasga, uma diva se projeta. Ela, com a plataforma da altura certa, mistura em sua pele cores e tons do glitter de um estojo antigo. Abrem-se os fechos para emergir narrativas numa exposição de si. Para Rocío Jurado é um tributo, uma dedicatória para que a memória de um país subterrâneo e aferrolhado venha à superfície retocar sua resistência e ajustar seus *cílios postiços* (Trindade; In Concert, 2018, p. 465).



Para Rocío Jurado, como o próprio nome já prenuncia, é tributo à cantora espanhola mais admirada pelo ator transformista, Rocío Jurado e, também, é uma homenagem aos próprios pais. No fim da cena, inclusive, Zé Alberto, dedica especificamente à mãe, uma dublagem que ele realiza da clássica canção de Jurado, *Algo se me fue contigo*, de 1980. Ambos, pai e mãe, o primeiro Coronel do Exército brasileiro, atuante na segunda guerra mundial e no Serviço Nacional de Informações (SNI) da Ditadura Militar Brasileira e a segunda, dona de casa, dedicada, exclusivamente, à criação dos filhos, nunca presenciaram o filho em cena. José Alberto só se deixou arriscar em um espaço mais público e notório após o falecimento dos pais, por isso que somente aos 66 anos de idade José Alberto In Concert realizou o sonho de estrear num palco de teatro.

Assim como a cena breve *Para Rocío Jurado*, este artigo é um tributo dedicado à existência inventiva e provocativa do importante artista mineiro José Alberto In Concert. E, para além de constituirmos um texto crítico-reflexivo, temos como propósito compor um gesto escrito que desvela escolhas, pois tem como meta reconhecer e estabelecer relações específicas entre: (i) artistas envolvidos no processo de criação de *Para Rocío Jurado*; (ii) contextos temporais, políticos, espaciais, econômicos e sociais; (iii) outros criadores, movimentos e fluxos artísticos brasileiros que não têm relação direta com *Para Rocío Jurado*, mas que têm aproximações e distanciamentos conceituais — linguagem, valores e temáticas —, temporais — época e anos de existência similares —, e espaciais — lugares, cidades e países.

O anseio de leitura crítico-reflexiva, que impulsiona o exercício da escrita deste artigo, é provocar cisões, deslocamentos, mobilizar subjetividades e constituir diferentes *partilhas sensíveis* (Rancière, 2005) a partir de pessoas-artistas, seus pensamentos, ideias, obras criadas. E, comovidos por tudo isso, realizar um movimento de fricção de pensamento, entre os tantos conhecimentos, conceitos, acontecimentos e percepções compartilhadas, para permitir e instituir um ciclo processual, infinito, de permanente criação. O fruir, o interpretar, o refletir, o criar são basilares a esta proposta, porque esta escrita tem como desejo mobilizar o ciclo infinito de invenção de linguagem, para que, sobretudo, por meio das artes, permaneçamos em mergulha-vida.

2 Gesto dois: tomar distância para aproximar

Sentado em uma cadeira dourada — com seu bolero nude de macia pele sintética, sobreposto a um longo vestido roxo de veludo cotelê, cuja saia sereia chega até o fino salto de um scarpin vermelho-bordô camurça — Ele, José Alberto In Concert, estica um de seus braços, cede uma de suas mãos que, apesar de ter todos os dedos cheios de anéis de brilhantes, é beijada por outras artistas transformistas. Um pedido de benção. (Trindade; In Concert, 2018, p. 476).

Nos anos de 1960 e 1970, instalaram-se diversos questionamentos sobre os paradigmas e hierarquias estruturantes dos valores morais, éticos e sociais preconizados, até aquele momento,



nas relações entre as pessoas, instituições de poder — religiosas, culturais, políticas, artísticas, jurídicas, sanitárias. Novos modos ascenderam no mundo, principalmente, relacionando-se à ideia de autonomia, participação e controle, expressava-se, naquele momento, uma vontade “que parecia imensa, de tomar as rédeas dos próprios destinos nas mãos. Diretamente. Sem intermediários” (Reis, 2018, p. 24). Reformas e revoluções estavam na ordem do dia na sociedade, nos costumes, na economia e na política. Mais precisamente, o ano de 1968, de acordo com Zuenir Ventura (2018), foi um ano mítico, êxtase da História, quando o mundo pegou fogo, e não somente no sentido figurado. Mil novecentos e sessenta e oito “incendiou corações e mentes, explodiu em canções, filmes, passeatas, revoluções e guerras, nos campos de batalha e nas ruas, nos palcos e nas telas, na política, no imaginário e no comportamento. Um frêmito percorreu o planeta” (Ventura, 2018, p. 11).

Treze de dezembro de 1968, quatro anos do governo civil-militar imposto, data em que ruíram os contornos democrático-patriotas dos ‘heróis nacionalistas’, que prometiam salvar o país do comunismo. A máscara ufanista destruída permitiu que a morbidez do caráter golpista da Ditadura Militar de direita fosse revelada. Por meio do Ato Institucional n. 5 — AI-5 —, o presidente da República poderia, sem apreciação judicial, cassar mandatos de parlamentares, suspender direitos políticos de qualquer cidadão, anular a garantia de *habeas corpus* e instituir a censura prévia, não só dos veículos de imprensa, como das mais diversas manifestações artísticas. O AI-5 oficializava e legitimava o governo autoritário, condenando como ‘subversivos’, ‘comunistas’, ‘ameaças à ordem nacional’, todos aqueles que se opusessem aos mandos e aos desejos de ordem e progresso do Estado militar.

Engajados politicamente, como coros de resistência, os estudantes, os intelectuais e os artistas colocaram-se na frente, integrando movimentos sociais de luta e/ou produzindo trabalhos — das mais distintas ordens visuais, cênicas, literárias — que questionavam a ordem de opressão vigente e propagavam ideias revolucionárias a favor da liberdade democrática brasileira, em todos os âmbitos sociais. Nesse nosso Gesto Dois tomaremos certa distância para reconhecermos algumas respostas que insurgiram neste ou a partir deste momento da história brasileira. Por exemplo, nestes fins de 1960 e na década de 1970, surge a denominada, pelo crítico de arte mineiro Frederico Morais, *Arte de Guerrilha*, um “conceitualismo ideológico Latino-Americano” (Freitas, 2013, p. 54), uma forma encontrada pelos artistas daquela época de se posicionarem a favor das lutas guerrilheiras em prol da liberdade popular. Em seu livro *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo* (2013), Arthur Freitas destaca que Frederico Morais foi um crítico militante, catalisador de propostas artísticas e propulsor de pensamentos subversivos que denominou como arte de guerrilha, em seus textos críticos, ideias e práticas que já vinham sendo realizadas em todo território latino-americano.

Em 1967, foi publicado o artigo *Teoria da Guerrilha Artística*, escrito pelo poeta Décio Pignatari (1967); nesta publicação, o autor declara que a arte de vanguarda, diante da arte clássica, era como uma guerrilha frente à guerra. Tal aproximação comparativa é a constatação do poder



combativo inerente — ou exigido — à prática artística naquele momento. Para Pignatari (1967), o poder combativo da *Arte de Guerrilha* se efetivava por meio de uma dinâmica estrutura aberta, de informação plena, onde tudo regia-se pela própria (auto)consciência totalizante em ação — coordenação — e não por subordinação. Distanciando-se da guerra linear e clássica — arte clássica —, a guerrilha — arte de guerrilha, de vanguarda — apresenta-se por meio de ações estratégicas de grupos guerrilheiros, que, de acordo com Arthur Freitas (2013), são de simplicidade, de simultaneidade de ações, de migração e trânsito constante. Para ele, o guerrilheiro coloca seu corpo à prova e arrisca sua vida em prol de uma determinada causa social, atacando o inimigo pela retaguarda. Diversos artistas se posicionavam a favor de uma arte que debatesse pautas sociais numa radicalização da estética e da linguagem artística para produzir revoluções.

Em 1968, na Argentina, o artista Julio Le Parc publica o manifesto *Guerrilha Cultural*, expressando que o interesse de pesquisa dos artistas de sua época não estava mais nas qualidades de expressão de uma obra de arte, “mas na contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte é a atitude do artista” (Le Parc, 2006, p. 26). Para ele, a função dos artistas estava, principalmente, relacionada a criar perturbações ao sistema institucionalizado, organizando “uma espécie de guerrilha cultural contra o estado atual das coisas, sublinhar as contradições e criar situações onde as pessoas reencontrem sua capacidade de produzir mudanças” (Le Parc, 2006, p. 26). Em consonância a essas ideias, em 1970, a partir da exposição realizada em Belo Horizonte, em 1970, intitulada *Do corpo à Terra*, sob a curadoria de Frederico Morais, abriu-se uma possibilidade de aliar esquemas táticos advindos das guerrilhas urbanas para as artes.

A poética guerrilheira se constituiu, por meio das obras e de seus criadores, como uma expressão artística transgressora, destemida, como enfrentamento poético-político. Segundo Freitas, “com ela ocorreu mesmo uma espécie de introjeção do político na estrutura das ações [artísticas], o que levou, muitas vezes, à impossibilidade de dissociação entre o que é dito e o modo como se diz” (Freitas, 2013, p. 75). Arte guerrilheira é proposta artística que: investigou os limites da confluência da dimensão social como condição de sua linguagem; confrontou a violência estatal, religiosa, social; se empenhou em formular-se como projeto, possibilidade de ser em coletivo; se potencializou como criação poética-drible à censura, à perseguição, à biovigilância estatal-empresarial e à imposição do comportamento dócil massificado do século 21; como uma via paralela, clandestina, que, desde o lugar subterrâneo, operou suas ações artísticas por meio do drible, garantindo a sobrevivência — filosófica e poética — por meio da compreensão sobre o funcionamento do sistema — estatal, social, moral. O *hackeamento* da estrutura institucionalizada para encontrar as brechas, potenciais de subversão, a fim de se instituir espaço-ação clandestino, potência máxima do compromisso e da responsabilidade da atuação artística no campo do imaginário e na des-re-construção de sentidos.

Nesse mesmo espaço-tempo, o poeta paraibano Alex Polari de Alverga (1951-) integrou, como guerrilheiro, a Vanguarda Popular Revolucionária, organização que realizava ações contra o regime militar e lutava pela liberação de presos políticos. Por isso, ele foi preso e permaneceu



encarcerado no DOI-CODI por alguns anos e, mesmo estando ali, teve o primeiro livro publicado, intitulado *Inventário de Cicatrizes* (1978). Os poemas dessa obra-ícone são marcados pelas experiências e acontecimentos vividos em um espaço-tempo num território sob constante e intensa violência, quando o autor participou ativamente da luta armada contra a Ditadura Militar. As criações poéticas que compõem essa obra são constatações de um tempo de lutas tão duras e francas que tornaram as próprias pessoas e seus corpos inventários de cicatrizes físicas, emocionais, subjetivas, principalmente, sob a perspectiva daquelas que se opuseram ao poder militar imposto pelo exercício da crueldade. Essas pessoas, sujeitas às mais diversas espécies de rechaço fascista, aquelas que passaram pelo país subterrâneo, numa viagem sem volta, são evocadas pelos versos de Alverga em *Inventário de Cicatrizes*:

Estamos todos perplexos / à espera de um congresso / dos mutilados de corpo e alma. / Existe espalhado por aí / de Bonsucesso à Amsterdã / do Jardim Botânico à Paris / de Estocolmo à Frei Caneca / uma multidão de seres / que portam pálidas cicatrizes / esmaecidas pelo tempo / bem vivas na memória envoltas / em cinzas, fios cruces / oratórios, / elas compõem uma catedral / de vítimas e vitrais / uma Internacional de Feridas. / Quem passou por esse país subterrâneo e não oficial / sabe a amperagem em que opera seus carrascos / as estações que tocam em seus rádios / para encobrir os gritos de suas vítimas / o destino das milhares de viagens sem volta. / Cidadãos do mundo / habitantes da dor / em escala planetária / Todos que dormiram no assoalho frio / das câmaras de tortura / todos que dormiram no assoalho frio / das câmaras de tortura / todos os que assoaram / os orvalhos de sangue de uma nova era / todos os que ouviram os gritos, vestiram o capuz / todos os que gozaram coitos interrompidos pela morte / todos os que tiveram os testículos triturados / todas as que engravidaram dos próprios algozes / estão marcados, se demitiram do direito da própria felicidade futura (Alverga, 1978, p. 51).

Ao mesmo tempo em que o livro de poemas inventaria as cicatrizes de uma época, o autor, ao elaborar sua vivência em versos poéticos, também está inventariando suas próprias cicatrizes, seus próprios sentimentos. Em um contexto de ditadura, o guerrilheiro, militante político, Alverga, para se manter vivo, foi se tornando um fazedor de cultura, fazendo da arte um espaço de testemunho, de embate e de questionamento de um 'criminoso' diante do regime da completa opressão do Estado. Se a ordem hegemônica legítima e dita um sistema social opressor, rígido e perverso, aqueles que se inserem nele de forma autônoma e criativa tornam-se inimigos em potencial, extermináveis. De alguma maneira, esse inventário de cicatrizes torna-se uma obra que é acúmulo de vivências contraditórias, marginais. Até mesmo os sentimentos que poderiam ser mais ternos e afetivos acabam por se demonstrarem, no livro de Alverga, como marcados como cicatrizes em/pela pele. No poema *Amar em aparelhos*, por exemplo, tem-se a presença incontornável e dicotômica que encruza amor e apetrechos de guerra, parte do cotidiano naquele momento da história,

Não era fácil / fazer amor / entre tantas metralhadoras / panfletos, bombas / apreensões fatais / e os cinzeiros abarrotados / eternamente com o teu Continental, / preferência nacional. / Era tão irracional / gemer de prazer / nas vésperas de nossos crimes / contra a segurança nacional / era duro rimar orgasmo / com guerrilha / e esperar um tiro / na próxima esquina. / Era difícil / jurar amor



eterno /estando com a cabeça /à prêmio / pois a vida podia terminar /antes do amor (Alverga, 1978, p. 17).

Alex Polari de Alverga foi um dos principais guerrilheiros responsáveis pelo sequestro do embaixador alemão, Ehrenfried von Holleben, em 1970. Ação que, durante a copa do mundo, conseguiu a libertação de 40 encarcerados políticos. Depois, em 1971, o autor foi preso e barbaramente torturado, permanecendo sob prisão até os anos 80. Nesse longo período, construiu na escrita um espaço de resistência física, simbólica e política. Ele foi o responsável por denunciar, ao próprio Tribunal Militar, o assassinato de vários companheiros, entre eles Stuart Angel — filho da estilista Zuzu Angel —, homenageado no poema *Canção para 'Paulo' (à Stuart Angel)* (Alverga, 1978). Afim ao ideário que compõe *as artes de guerrilha*, Alverga, em seus poemas, refere-se diretamente àqueles homens e mulheres que insurgiram contra o regime ditatorial num levante revolucionário que questionava as configurações políticas de uma época autoritária-militarizada.

Essas obras artísticas, desenvolvidas no contexto da guerrilha dos anos de chumbo, constituem uma narrativa que contribuiu para a construção de uma história extraoficial sobre o período. É inelutável reconhecer que essas artes de guerrilha conformaram uma versão, um modo de elaboração sobre os fatos que ocorreram no Brasil, naquela época. Elas se configuraram e configuraram uma fundamental força de resistência e contestação frente às atrocidades genocidas do governo militar. Porém, elas correspondem a uma perspectiva, ou melhor, elas são *partilhas sensíveis* (Rancière, 2005) de um grupo — específico — de pessoas artistas. E, não somente, corresponde às várias subjetividades, possíveis, impensadas, não vistas, expressas por outras, quaisquer pessoas artistas que vivenciaram aquele momento histórico. Portanto, é inescapável reconhecer que, ao ser mencionada como conjunto, essa arte guerrilheira, seja a formulada por Moraes como movimento artístico ou a do guerrilheiro Alverga, deve-se reconhecer que essa denominação categórica, apenas, não consegue compreender e nem dá conta do furor diverso e democrático das historicidades vivenciadas. Um tempo não se compõe de realidade, mas de várias, distintas realidades.

A poética de invenção das artes de guerrilha não é a versão institucional herdada pelos livros do país 'Ordem e Progresso', assim como também não é — e nem pode ser — a única voz ordenada a contar o que extrapolou ou ficou prensado por debaixo dos destroços desse período nefasto da história brasileira. Essas artes de guerrilha são uma das possíveis versões de relatos, recriações e reinterpretações que configuram os vestígios narrativos daquele tempo. É importante considerar que as artes de guerrilha podem ser compreendidas como derivações — diretas e indiretas —, das organizações e movimentos de luta armada que resistiu a se enquadrar às normativas impostas pela ditadura empresarial-militar brasileira. Essa esquerda que se organizou para se constituir como força de combate aos modos 'militarescos' impostos, também, conformava-se, em polo contrário ao regime ditador, a partir de valores moralizantes e normativos. Criou-se uma polarização entre direita-esquerda, burguesia-proletariado e a fricção entre contrários que determinava as disputas no campo discursivo, no campo político coletivizado, no espaço público. A concepção de 'nós' contra



eles, comunistas e direitistas liberais, conservadores e progressistas, acabava por solapar e tolher questões que, naquele momento, eram consideradas menores. A esquerda baseava-se e estruturava-se apenas sob a perspectiva de luta de classe, ou seja, a revolução era econômica e social, excetuando-se nos costumes e na moral, pois ainda estava atrelada à concepção de uma sociedade patriarcal e heterossexual.

3 Gesto três: entramar, confluir ruínas para o futuro

Em meio às polarizações e às ideias retrógradas no campo dos costumes, as feministas e os militantes de movimentos homossexuais ansiavam por novas formas e perspectivas de sociedade para além do ‘esquema binário’. James Green, em sua reflexão *O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura* (2014), que integra a obra organizada por ele e Renan Quinalha, esclarece que a relação das homossexualidades com a direita e a esquerda era estabelecida a partir de alguns mitos. A direita via a prática sodomita como degenerescência, subversão máxima da dissolução da ordem social. Já a esquerda percebia “a homossexualidade como um desvio burguês ou uma doença” (Green, 2014, p. 191).

Em outro texto reflexivo, Green afirma que vários ex-revolucionários brasileiros “que aderiram à luta armada, na década de 1960 e início de 1970, escreveram sobre suas experiências nesse período. Mas resta um silêncio sobre a sexualidade, especialmente a homossexualidade, entre quase todos os autores dessas obras” (Green, 2014, p. 63). Torna-se notável o silenciamento de versões que escapam e que contribuem para uma construção histórica sobre a Ditadura Militar, a partir da perspectiva cultural e social das esquerdas, que remonta às complexidades e às contradições sobre a oposição ao regime militar. Perpetuar esse silenciamento é corroborar a permanência atroz da concepção que desvia seu olhar das pessoas dissidentes de gênero. Green defende — e empenha-se, profissional e pessoalmente, para a efetivação desta perspectiva — que é necessário investigar as contradições da esquerda, que defendia a liberdade, a igualdade e as transformações radicais, porém não concebia em seu modelo de sociedade a diversidade, assim como o regime ditatorial militar. A esquerda revolucionária, inclusive, segundo Green, tinha seus “enquadramentos ideológicos paralelos e complementares” (Green, 2014, p. 71):

[01] Ligava a homossexualidade ao comportamento burguês e, portanto, à contrarrevolução. [02], concordava com conceitos médicos e psiquiátricos, a partir dos quais a homossexualidade era uma degeneração física e emocional. [03] embora provavelmente inconsciente, se baseava nos ensinamentos católicos tradicionais que consideravam a homossexualidade uma abominação moral. [04] Sentimento anti-imperialista associado ao comportamento homossexual e [05] críticas à homofobia com influências alheias e estrangeiras [estadunidenses] (Green, 2014, p. 71).



A partir dessa perspectiva segregacionista instituiu-se uma hierarquia verticalizada e valorizadora que, mesmo no campo das esquerdas, privilegiava jovens de classe média, brancos, heterossexuais, que disputavam “quem era mais puro, mais revolucionário e quem não alcançava os padrões” (Green, 2014, p. 73) de “uma suposta masculinidade revolucionária condensada na figura histórica de Che Guevara, defensor de um ‘novo homem’” (Silva, 2016, p. 73). Esta figura viril, forte — física e emocionalmente inabalável, agressiva em seus ideais, e que era profundamente masculina, constituiu-se — e perdura ainda hoje — como diferença ao feminino: “tinha só um objetivo em mente que era o sacrifício pela causa, adiando prazeres mundanos do momento em busca de um futuro socialista glorioso” (Green, 2014, p. 78). Por conseguinte, a homossexualidade, naquele momento, era vista como um ‘perigo’ para essa masculinidade, já que no senso comum ser homem homossexual era sinônimo irrevogável de um ‘ser efeminado’¹.

Esses apontamentos e constatações de Green deixam nítida a lógica masculina, machista e masculinizante da classe média, branca, que estruturava e se efetivava na sociedade brasileira, contaminando e estruturando os modos relacionais na própria esquerda. Outro ponto chave para a reflexão é perceber que “precisamos observar e investigar as práticas de possíveis resistências às normas de gênero vigente no período” (Silva, 2016, p. 73). Aquelas pessoas re-existent às normas de gênero na época da Ditadura Militar brasileira fazem por ruir a estrutura sistêmica do organismo ‘esquerda comunista guerrilheiro’, pois deixam explícito que a narrativa de unicidade, coesa, homogênea e classicista no campo da oposição aos militares é mais uma ficção. Esse discurso ficcional, ordenado e reproduzido para corresponder a um ‘ideal’ de sociedade, na perspectiva das dissidências de gênero, não difere muito — ou em nada — do ideal preconizado pelas ditaduras. Portanto, não é pelo fato de muitas pessoas, de várias formas, terem se engajado na luta política e no campo das artes que essa massa de subversivos corresponde à narrativa de todos as pessoas perseguidas e oprimidas pelo poder assassino daqueles anos.

Outras elaborações artísticas e outros brasis estiveram — e continuam — em estado de opressão, invisíveis, e não se tornaram parte constituinte de nenhuma versão dos fragmentos da história brasileira. Sabe-se lá quantos olhares, elaborações e inventividades ainda permanecem excluídas e invisibilizadas pelo atroz trator da conformação cronológica, didática e hegemônica da história. Desde 1964 até os dias atuais, mais de 50 anos se passaram e, durante este tempo, tornou-se notável o multiverso possível e infindo de pensamentos, de reflexões e de narrativas a partir dos vestígios de acontecimentos e fatos ocorridos nos anos de chumbo. O mapa em que se localizam tantos caminhos e modos de elaboração lança uma questão que reafirma e desloca o presente ao mistério do futuro: quantas versões de história não foram, mas podem e ainda serão contadas desde um diálogo sobre o período sombrio e autoritário que se seguiu por 20 anos pós-golpe de 1964?

1 Pode-se observar que um movimento silenciador, ainda mais agressivo, se convertia às mulheres homossexuais. Para esta perspectiva da mulher e da mulher homossexual pode-se abrir a investigação a partir das reflexões de Juliana Kumpera (Kumpera, 2018). Vale lembrar que a homossexualidade e a prática dela remonta ao mito bíblico de Sodoma, que é constantemente utilizado como texto símbolo para a instituição da ideia paradigmática do “pecado”.



Esta é uma das muitas derivações de pergunta que marca, dá localidade, é território, impulsiona e transversaliza os desejos de pesquisa deste artigo, e, principalmente, o próprio impulso de criação e elaboração da cena breve *Para Rocío Jurado*. Narrar cenicamente a trajetória de arte em vida de José Alberto, evocando, apresentando e reinterpretando os contextos — políticos, sociais, econômicos, afetivos, sexuais — do artista é ordenar um modo de contar, é conceber uma versão da história sobre e que, sobretudo, dialogue com nosso Brasil pós-golpe de 1964. Colocar-se em companhia de José Alberto In Concert, para que ele fale, em cena, aos 66 anos, sobre sua própria trajetória de vida é subverter e instaurar insurgência inesperada. Pessoas sujeitas às mais diversas espécies de rechaço fascista, aquelas que confluem por um país subterrâneo, numa viagem sem volta, estão evocadas em *Para Rocío Jurado*. Ao realizar a cena breve, Trindade e In Concert referem-se diretamente àqueles que insurgiram contra o regime ditatorial, num levante revolucionário fazendo de si subversão, destituindo os poderes institucionalizados, por meio do próprio corpo e da própria existência, desviada, antinorma.

A cena *Breve Fragmento Dois, Panorama dos Anos 80 ou um roupão para um escape* é construída por uma projeção manipulada ao vivo de acordo com o andamento da cena, o elemento audiovisual, se compondo de fotos, notícias de jornais e manchetes dos anos 1970/1980, estabelece uma narrativa, não linear, memorialística do testemunho cênico que será instaurado por meio da voz e dos movimentos de In Concert. A colagem digital, viva e dinâmica, revela imagens das artistas transformistas, travestis e trans mineiras de Belo Horizonte, que marcaram e fizeram história a partir dos anos 60 e que têm ligação afetiva direta com o ator. Manchetes de notícias constroem um panorama documental, aparecem no vídeo e são citadas na dramaturgia (Trindade; In Concert, 2018, p. 470), notícias como “A misteriosa doença dos homossexuais. Primeiro aparecem manchas roxas na pele. Depois o mal se infiltra nos Sistemas Digestivo e Linfático. 09.01.1982, Revista Manchete”, “Markito, o costureiro das estrelas, será enterrado em Uberaba. 07.06.1983”, “Markito sepultado ontem... possivelmente vítima de deficiência imunológica. 08.06.1983”, “Markito é considerado o primeiro brasileiro vitimado pelo HIV”, “Delegacia da vadiagem vai sanear Afonso Pena e a Praça Raul Soares. 07.11.1973, Diário da Tarde”, “As bonecas estão dando muito trabalho. 02.07.1978, Diário da Tarde”, “Segundo DP começou campanha e a meta é ‘limpar’ cidade. 21.12.1985, Diário da Tarde”, “Delegacia mostra obra em costumes. 31.12.1987, Diário da Tarde”. Enquanto são exibidas as referidas manchetes, José Alberto se declara ao público

Final dos anos 80, eu tinha 28 anos, por aí. Nesta época, eu já montava para sair para as discotecas e fazer shows em boates. Era o auge em Belo Horizonte, não tem como não lembrar da Fashion, Blue Boy, La Rue Discothèque e outra mais... ah! E a Rua da Lama, atrás da Igreja São José! A glória! E as pegações no Parque Municipal e na Avenida Afonso Pena?! Um luxo! E o Cine Brasil e o Candelária, as pegações corriam soltas. E Sophia de Carlo, a pioneira! De Nero, o mito! Ira Velásquez, minha grande diva! Michelle Loren, a maravilhosa! Nossa Coquita Pára raio! Cacá Morais, nossa querida Vanusa. Wagner Mamá! Carlinhos Brasil, nosso eterno caricato! Safira Bengell, a grande diva! Fernando Montenegro, a Fafá de Belém! Valéria, a grande, a eterna estrela das noites e Paulete Star, a perigosa. As duas in memoriam. Também foi uma época muito difícil, de uma hora para outra



eu perdia um amigo. E tinha também a “costumes”, a polícia que vinha e prendia a gente. Passei uma noite na cadeia presa e foi terrível, gente... terrível! Mas nada, nada, tirava o brilho da noite! Meus pais e meus irmãos não sabiam de nada, aliás nunca souberam, eu sou filho daquela tal família tradicional mineira. Eu esperava dar 23h30 nos finais de semana, pois era a hora que meus pais dormiam e meus irmãos já haviam saído e aí eu ia para o banheiro para me maquiarem e me montar, assim que eles dormiam eu saía nas pontas dos pés, passava em frente a porta do quarto deles e ia feliz para as noitadas da vida. Num sábado, eu tinha um show para fazer na boate La Rue, ia fazer minha grande diva Shirley Bassey e fiz tudo direitinho, como sempre, só que quando eu cheguei na varanda e bati a mão na maçaneta da porta, ouvi um barulho do outro lado da porta, era meu irmão chegando. Voltei correndo pro banheiro e me tranquei. Ele começou a bater na porta dizendo que queria entrar, antes de dormir. Abri o chuveiro e respondi que estava tomando banho. Resultado, tive realmente que tomar banho e lá se foi minha maquiagem e o sonho de arrasar naquele dia na boate. Sorte é que meu roupão estava no banheiro e assim pude sair com o vestido e sapato enrolado debaixo do roupão, para ele não perceber. E aí se foi minha noite de glória que tanto planejei, arrasar no show. E o meu arraso terminou na cama, tentando dormir e não conseguir de tanta raiva (Trindade; In Concert, 2018, p. 470-472).

Esta narrativa definitivamente não constitui, sequer é considerada, como uma possível história oficial, tanto pela narrativa contada por um país ‘Ordem e Progresso’ e nem pela contada pela massa de guerrilheiros — em sua maioria brancos, héteros, de classe média —. José Alberto In Concert e suas companheiras estelares, perseguidas pela frota policial belorizontina, conhecida popularmente de ‘costumes’, remontam a pluriversos sobreviventes, que reexistem pelas/nas fissuras, por vezes invisíveis, submersas à cultura oficializada. Tanto Zé quanto seus amigos e amigas da noite belorizontina afirmam-se como outras existências que se reinventam pelas feridas, por suas cicatrizes. Distintos daqueles inventariados por Alverga, as bichas transformistas são, também, legítimos “habitantes da dor” (Alverga, 1978, p. 51). Para Rocío Jurado é teatro, encenação, que In Concert e Trindade efetivam e realizam-se como donos da história, como ordenadores de signos já historiografados em tensionamento com outros invisibilizados. Zé Alberto, ator transformista, em cena, faz e refaz corpo-história, pois, por meio de sua própria existência e presença, vai compondo uma narrativa sobre Brasil, sobre Minas Gerais e Belo Horizonte. Benjamin (1987) e Rancière (2005) apontam a construção de historicidades como capacidades, modos particulares, às pessoas, potenciais narradores de seus contextos e experiências, ordenadoras de signos e donas da história. Para Benjamin, a relação corpo-história pode ser sintetizada num elemento-imagem: o anjo. Essa composição, descrita no ensaio *Sobre o conceito de história* (Benjamin, 1987) foi inspirada em um quadro de Paul Klee, comprado por Benjamin em 1920 do próprio pintor, intitulado como *Angelus Novus* (1921). Tendo ficado em poder de Benjamin até a sua fuga de Paris, em meados de 1940, hoje conserva-se no Israel Museum, em Tel Aviv. Para Benjamin, essa pintura

representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. Tal deve ser o aspecto do anjo da história. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés. Ele gostaria de deter-se para despertar os mortos e reunir os vencidos, mas uma tempestade sopra do



paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1987, p. 226).

O autor acredita e nos sugere que a história é um acúmulo de catástrofes, exatamente aquilo para o qual o olhar do anjo está direcionado. “Seu rosto está dirigido para o passado” (Benjamin, 1987, p. 226.), não olha para o futuro, mas dá às costas a ele; “ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as joga aos seus pés” (Benjamin, 1987, p. 226). O anjo é impulsionado/estruturado pelo passado, e almeja despertar mortos e reunir os vencidos. Essa descrição alegórica benjaminiana efetiva-se para exprimir uma concepção de história, fragmentada, “como uma imagem, *bild* [do alemão, retrato], imagem ou quadro que é uma educação, instrução, cognição imagética: *bildung* [do alemão, em formação]” (Funari, 1996, p. 48.) e que, apesar de ser levada pela tempestade, anseia e leva consigo o desejo por permitir que os mortos e vencidos sobrevivam às ruínas e tornem-se matéria a ser sorvida. A realidade para Benjamin apresenta-se em fragmentos que resistem por meio dos vestígios, e nós, pessoas condenadas ao tempo, estamos nesse constante a resistir, sendo impelidos irresistivelmente pela tempestade, o progresso destruidor.

Rancière (2005) contribui para esse debate reconhecendo que é inexorável à construção da história a presença da subjetividade de cada pessoa. Para ele, esse processo de individuação do real é poderoso, pois possibilita a produção de diversas formas inteligíveis de se delinear narrativas; narrativas essas que surtem efeitos, influenciam o cotidiano vivenciado e, sobretudo, esmaecem a fronteira entre “razão dos fatos e razão das ficções” (Rancière, 2005). O anjo da história não é uno, mas múltiplo. A humanidade não é um corpo coletivo, coeso, homogêneo e concordante se não composta de múltiplas “partilhas sensíveis” (Rancière, 2005) que se ordenam em comuns partilhados, distintos entre si. Segundo o filósofo, uma mesma época histórica terá distintas ordenações de signos para sua composição e, portanto, qualquer um de qualquer época pode ser considerado um ‘fazedor’ de história, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz” (Rancière, 2005, p. 59).

Em outro breve fragmento da cena, *Descer do salto para dentro de si*, depois de José Alberto In Concert dublar a canção *Não deixe o samba morrer*, eternizada pela voz de Alcione, um gravação da voz de José Alberto inicia-se. O ator transformista narra algumas histórias, percepções e olhares sobre sua própria vida. José, em cena, muda seu ritmo e inicia uma desmontagem da diva In Concert, tira primeiro os cílios postiços, depois os brincos, anéis, colar e sua peruca. Ali fica em pausa a olhar para o público, uma breve respiração. Depois molha sua mão em um óleo, passa em seu rosto e retira a maquiagem, limpando tudo com uma toalha. Na tela de projeção, vemos o registro audiovisual que instala um jogo caleidoscópico de imagens de José se maquiando, porém elas são extremamente misteriosas e não revelam seu rosto. Até aqui o texto que ouvimos em *off* é

Uma amiga minha travesti, Sandra Saolin, chegou de Paris, ficou hospedada em minha casa e trouxe o silicone. Ela aplicou em mim nos rosto e em várias clientes minhas. Era colocado com seringa de agulha grossa de aplicar em cavalo, quando você tirava o sangue esguichava tanto que a gente tinha que pregar alguma coisa com super-bonder para segurar (Trindade; In Concert, 2018, p. 472).

Após o testemunho sobre o silicone e agora mostrando seu rosto desnudo, José retira os suportes, colados uma de cada lado de seu rosto, eles seguram suas bochechas que por terem sido preenchidas com silicone, há pelo menos 30 anos, com o tempo cederam à gravidade. E por fim



ele revela seus cabelos, retirando a touca de meia que os segura para receber as perucas. Nesse momento, José Alberto faz uma grande pausa na desmontagem, para capturar, com seu olhar, a atenção do público, fazendo-os perceber que ali diante deles o artista coloca sua existência em destaque. O movimento da encenação é evidenciar a travessia de corpo-história de In Concert que atravessou os tempos. E, ali, em cena rasga a si mesmo para mostrar-se como sobrevivente de uma longa temporada, inescapável, de caça. Na cena, inclusive, Trindade constrói, na projeção, um mosaico com áudios extraídos do documentário *Temporada de caça* (1988), de Rita Moreira, “Eu tenho muito contra eles, eu tenho muita coisa contra eles. Eu acho que eles não deveriam existir, acho que não deveriam existir. Eu acho que tem mais é que assassinar mesmo. Você é a favor que mate? Tem que matar” (TEMPORADA [...], 1988). E em vídeo, recortes de notícias de jornais da década de 1970 e 1980 são exibidas; suas manchetes revelam as violências e crimes acontecidos contra a sociedade gay brasileira. Na dramaturgia são essas as frases mencionadas (Trindade; In Concert, 2018, p. 473), “Se você tem um carro e gosta de paquerar pela cidade à noite, cuidado: o cabelereiro José Vieira (26 anos, solteiro, Avenida Amazonas) está procurando uma companhia para divertir-se. 11.01.1972, Jornal Diário da Tarde”, “Com o corpo crivado de facadas. Mistério ainda em torno da morte do engenheiro Delgado, cultor da astrologia. 13.03.1976, Diário da Tarde”, “Batom faz Dênis virar ‘Denise’. 06.02.1968, Diário da Tarde”.

A direção de Fabrício Trindade para a cena, construída por múltiplas dimensões de teatralidade presentes nas diversas linguagens artísticas e mídias utilizadas — dança, música, teatro, transformismo, documentos, arquivos, relatos pessoais, testemunhos, poesias, audiovisuais, registros pessoais, reportagens, documentários, fotos — evidencia uma perspectiva consonante às ideias de Benjamin e de Rancière, na medida em que demonstra-se como uma elaboração de um teatro documento vivo para desvelar um modo de se fazer arte, em tempos de constante opressão e violência, como forma-fissura capaz de destruir a ordem hegemônica e contribuir para minar a história unívoca e sua perspectiva implantada pela noção de progresso. *Para Rocío Jurado* é arte em vida que solapa a concepção da história como corpo uno, conformado em sua existência rígida, conservadora, didática, legitimada por clivagens conceituais enrijecidas e formulações teóricas científicas. Já que reconhece, nos elementos inseridos na encenação, a perspectiva de um teatro historiográfico subversivo, que não tem como pretensão responder a todas as inquietações contra a História oficial, mas que é a reação inventiva constituinte de um inventário de cicatrizes próprias à José Alberto In Concert e Fabrício Trindade, ambos inter-relacionados entre si e entramados — entramados/entreamados — a acontecimentos de seus territórios contextuais. A cena breve elaborada por Trindade e In Concert revela e confronta história estruturada por um genocídio — físico, simbólico e intelectual — que oculta, extermina e solapa outras narrativas.

Para Rocío Jurado institui um movimento-ação demonstrando que os artistas podem tornar-se anjos da história, forças potenciais, capazes de estabelecer outras relações que enferrujam e corroem o tempo linear do progresso. Esta cena é a constatação de que as criações artísticas podem articular passado e futuro, a partir dos dilemas do presente. Ela, como anjos profanadores da história, firma



um pacto com os mortos, assentando desejos para um porvir mais humano, mais justo. Desse modo, *Para Rocío Jurado*, torna-se um modo particular de: processar a vida cotidiana; narrar sobre/ com seres viventes e seus contextos político-sociais; delinear uma versão que compõe, modifica e manifesta-se concretamente no presente, confluindo memórias, existências-ruínas, ao futuro; e, por fim, de reconhecer o hibridismo de ação e história, considerando os fatos e seus agenciamentos no tempo, como um corpo que se rasga, expõe sua pele cortada para o sangue jorrar, deixando-se sentir o pulsar das feridas inflamadas. Em cena José Alberto continua sua desmontagem, deixa no chão suas vestes, seus sapatos, no telão uma foto antiga aparece, seus pais, ele criança e mais dois irmãos, em áudio segue o depoimento

Quando criança minhas brincadeiras eram pegar as bonecas de minhas primas e fazer penteados nos cabelos delas. Quando eu não cismava de cortar, cortar não. Estragar o cabelo das bonecas, aí meu pai tinha que comprar outra para dar as minhas primas que choravam sempre. Outras vezes meu pai ficava furioso, pois eu sempre pegava lápis de cor e coloria as paredes todas da casa fazendo desenhos. Mais furioso ele ficava quando uma vizinha falava, este menino quando crescer será cabelereiro ou pintor. E realmente foi o que me tornei, cabelereiro, maquiador e pintor. Um dia eu comprei umas telas e tintas e aí comecei a pintar e comercializar meus trabalhos, onde me encontro até hoje, na Feira Hippie de Bh. Só que a vizinha nunca imaginou que eu também seria uma transformista! Ela nunca sonhou isso. Eu sempre quis mesmo era fazer teatro. Mas meu pai não aceitava (Trindade; In Concert, 2018, p. 473-474).

Fabrizio Trindade e José Alberto In Concert compõem *Para Rocío Jurado* desvelando uma teatralidade constituída a partir dessa perspectiva da criação artística como feridas inflamadas. A breve cena se dedica a escrever gestos para que a memória de um país subterrâneo venha à superfície retocar sua resistência e, sobretudo, compõe imagens-mosaico, simbólicas, que compreendem, elaboram, constroem novas/outras memórias, subvertendo as ordens sociais, artísticas, políticas e sexuais. Zé Alberto, em cena, subverte sua própria existência, seu próprio corpo construindo, em companhia de Trindade, sua ordenação histórica particular, elaborando e organizando sua 'visão de mundo' peculiar e incorporada a si mesmo. Os dois, Trindade e In Concert, conjuntamente, elaboraram vivências, relatos testemunhais poético-reflexivos, constituindo um corpo-história que tem potência de narrar a si mesmo, contaminar e re-des-elaborar seus contextos. *Para Rocío Jurado* é teatro documento, saber-corpo, arte-corpo, que desvela uma dimensão de teatralidade, como: (i) autópsia das sensibilidades humanas, das memórias e escavação de historicidades; (ii) como política teatral que compromete-se ao experimentalismo, associando seu processos de criação a uma arte independente, desvinculada de instituições e que, sobretudo, se coloca diante delas para questionar, inquirir e inverter valores impostos; (iii) como modo de tornar-se existência e, junto ao mundo, aliado a ele, por vezes em tom contestatório, construir percepções sensíveis que, até então, resistiam aferrolhadas, cativas, em confinamento; (iv) como insurgência das interseções entre o campo político de oposição às ordens hegemônicas fascistas e o campo da cultura não oficial, construída pelas pessoas que experimentam, criam, recriam, estruturam o mundo em seus corpos-história; (v) como um modo de se fazer arte cênico-espetacular que, desde-sobre sul' América, se constrói por-em suas mutilações de corpo e a



e, urge pelo reconhecimento de suas identidades, estruturadas pelas-nas cicatrizes mais condenatórias e pelos sintomas de suas doenças latentes mais doídas.



Referências

- ALVERGA, Alex Polari de. *Inventário de Cicatrizes*. Rio de Janeiro: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978. 58 p.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas. Magia, técnica e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FREITAS, Arthur. *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora EDUSP, 2013.
- FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das ‘Teses sobre filosofia da História’ de Walter Benjamin. *Revista Crítica Marxista*, n.03, p. 45-53, 1996.
- GREEN, James N. O grupo somos, a esquerda e a resistência à ditadura. In: GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidade: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCAR, 2014, p. 177-201.
- KUMPERA, Juliana Aleksandra Martucci. Resistências lésbicas à Ditadura Militar no Brasil: imprensa, ativismo e a redemocratização. In: HISTÓRIA E DEMOCRACIA: PRECISAMOS FALAR SOBRE ISSO, XXIV. Encontro Estadual da ANPUH/SP. São Paulo: Universidade Federal de São Paulo/UNIFESP/ Campus Guarulhos, 3 a 6 de setembro de 2018.
- LE PARC, Julio. Guerrilha Cultural. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LYNCH, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Tradução de Márcia Frasão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.
- PEREIRA, Fabrício Trindade. *Las Yeguas del Apocalipsis, Oficina Multimídia, Yuyachkani — corpos sudacas*. 2023. 432 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.
- PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. São Paulo: Correio da Manhã, 1967.
- PUCHEU, Alberto. *Mais que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. 232 p.
- REIS, Daniel Aarão. Aproximações, contrastes e contradições entre paradigmas de mudança social: os cinquenta anos de 1968. In: REIS, Daniel Aarão et al. *1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 15-31.
- SILVA, Natanael de Freitas. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. *Revista Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11, p. 65-83, 2016.
- TEMPORADA de caça. Rita Moreira. [S. l.: s. n.], 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g. Acesso em: 22 jan. 2024.



TRINDADE, Fabrício; IN CONCERT, José Alberto. Para Rocío Jurado — Brevíssimos fragmentos em alguns minutos. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 460-476, Jan.-abr., 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/14938>. Acesso em: 08 set. 2023.

VENTURA, Zuenir. Teimando em não sair de cena. *In: REIS, Daniel Aarão et al. 1968: reflexos e reflexões*. São Paulo: Edições Sesc, 2018, p. 11-15.



Biografia acadêmica

Fabrizio Trindade é artista da Cena, atua, dirige e escreve. Pesquisador de pós-doutorado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Doutor em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Estudos Literários - Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas / Linha de Pesquisa: Literaturas, outras Artes e Mídias, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG. Docente substituto na área de Artes, sub-área de conhecimento Teatro e no conjunto de disciplinas: Laboratório da Atuação e da Performance V e Laboratório da Atuação e da Performance VI, junto ao Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes do Campus de São Paulo da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Desde 2018 vem colaborando como professor e orientador de processos artísticos no Teatro Universitário/UFMG. Coordenador do GIRA - Grupo de Investigação e Reflexão em Arte, do Produção e Memória Projeto de Extensão do Teatro Universitário - UFMG. Integrante do LECAC - Laboratório de Estudos do Corpo nas Artes da Cena, da EBA/UFMG, coordenado pela professora Mônica Ribeiro e do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), da FALE/UFMG, coordenado pela professora Sara Rojo. Integra o Mayombe Grupo de Teatro onde desenvolve trabalhos cênicos relacionados às diversas áreas artísticas. Integrou o Grupo Oficina Multimídia de 2007 a 2014, desenvolvendo trabalhos como diretor, ator, produtor e preparador corporal.

E-mail: fabriciotrindade5@gmail.com

Financiamento

Não se aplica

Aprovação em comitê de ética

Não se aplica

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse declarado

Contexto da pesquisa

Não declarado

Direitos autorais

Fabrizio Trindade Pereira

Licenciamento

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt-br>



Modalidade de avaliação

Avaliação Duplo-Cega

Editores responsáveis

Dr. Ernesto Gomes Valença

Dra. Pamela Brownell

Histórico de avaliação

Data de submissão: 16 de outubro de 2023

Data de aprovação: 23 de abril de 2024