

RASURAS DE GRETA GARBO: UMA LEITURA DE "GRETA GARBO, QUEM DIRIA, ACABOU NO IRAJÁ", DE FERNANDO MELO

Arivaldo Sacramento de Souza¹

Resumo: *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* é uma texto dramático escrito por Fernando Melo que aborda a questão da solidão gay na metrópole carioca em tempos ditatoriais. A trama, dita naturalista, passa-se no subúrbio, num apartamento que vale a citação: “é o barroquismo da cafonice”. O dono dele é Pedro, um homossexual, quarentão que se subjetiva em Greta Garbo, famosa atriz sueca que brilhou no cinema hollywoodiano. O enredo é tão simples que remete a uma cena muito constante nas grandes metrópoles (os encontros episódicos): numa noite chuvosa, quando voltando de uma festa, Pedro encontra Renato – jovem sonhador, recém-chegado à cidade do Rio de Janeiro cujo sonho é ser médico – e o leva para casa. Renato passa a ser sustentado por Pedro, num clima de bastante chantagem e exploração. Feita a ambientação do objeto, pretende-se estudar, pelas leituras de cena da peça, as estratégias de apropriação investidas na “construção de si” (FOUCAULT, 1984) que esmaecem e borram a construção da identidade do sujeito Pedro/Greta Garbo.

Palavras-chave: Identidade, Estudos de Gênero, Dramaturgia.

Encenada em Salvador, embora ambientada no Rio de Janeiro, *Greta Garbo, quem diria, acabou no Irajá* foi censurada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas, tendo sido aprovada, com cortes, quase sempre das cenas em que a relação homoafetiva se dá com maior intensidade.

O texto de Fernando Melo possui três atos, que abordam 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 tão simples que 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. Renato passa a ser sustentado por Pedro, fazendo, inclusive, diversas exigências, dentre as quais as drogas!

Com isso dito, pretende-se estudar, pelas leituras de cena da peça, as estratégias de apropriação investidas na “construção de si” (FOUCAULT, 1984) que esmaecem e borram a construção da identidade do sujeito Pedro/Greta Garbo.

¹ Universidade Federal da Bahia; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia. arisacramento@gmail.com



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 e pretérito perfeito. 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, é sabido de todos 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, como se pode verificar abaixo:

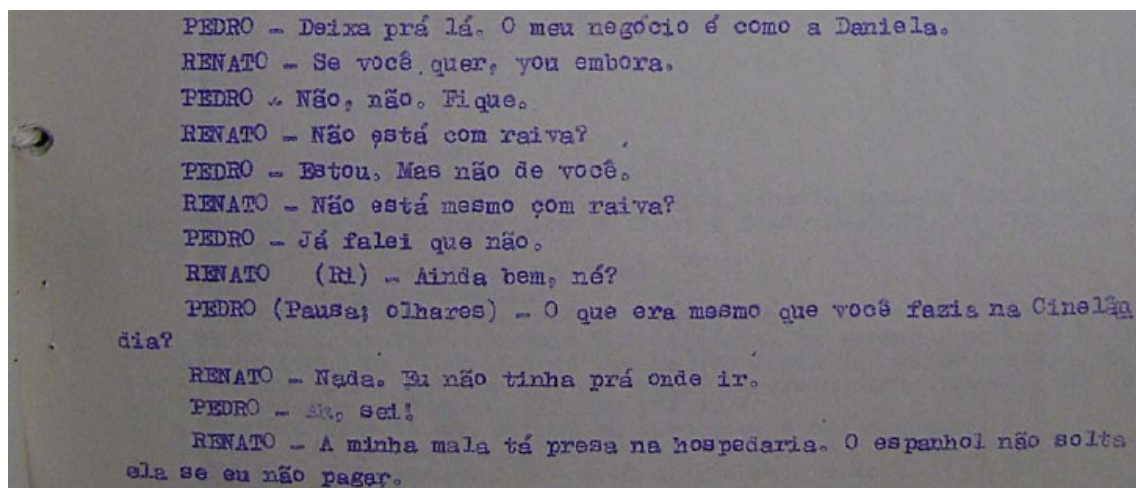


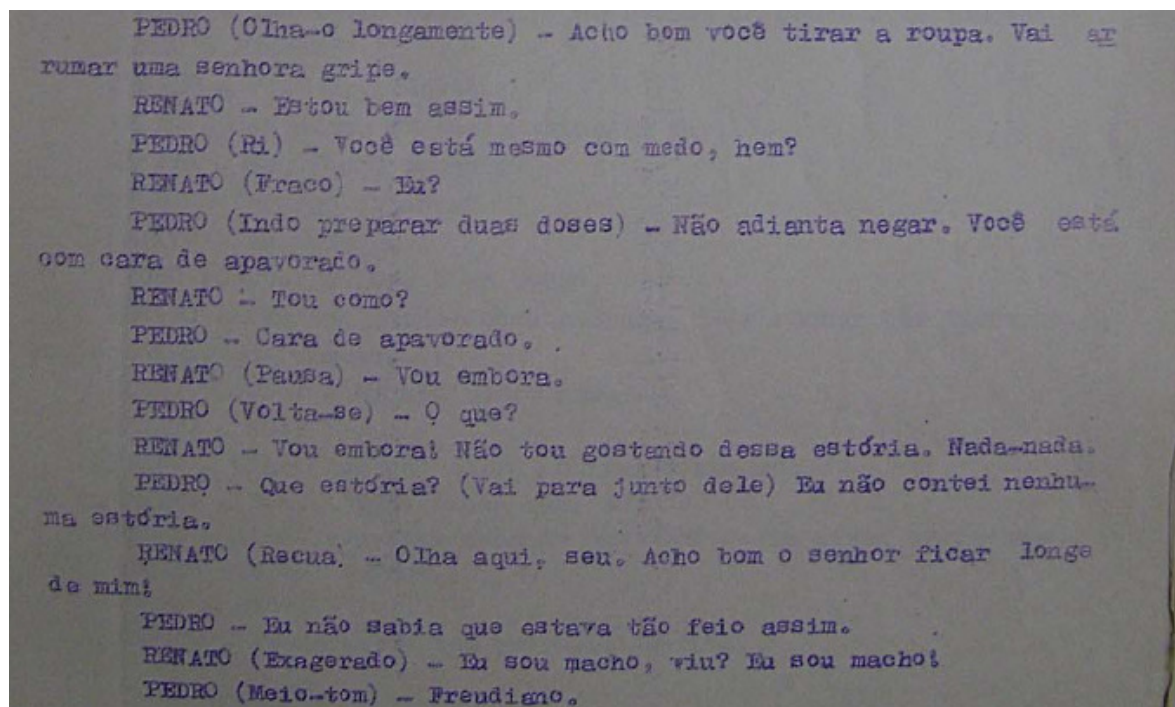
Figura 1: Ato I

Fonte: MELO, [1970?], p. 5

Esse é um trecho do 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 ressentido, 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 certas intenções – Renato. A primeira batalha é pela mudança da roupa encharcada pela chuva:



PEDRO (Olha-o longamente) -- Acho bom você tirar a roupa. Vai ar
rumar uma senhora gripe.
RENATO -- Estou bem assim.
PEDRO (Ri) -- Você está mesmo com medo, hem?
RENATO (Fracamente) -- É?
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 nenhuma
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 demorar-se 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, note-se, 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). Naquele momento, mulheres estavam expressamente proibidas de encenar qualquer papel, todavia papéis femininos abundavam, em sua maioria representados por homens.

Aos poucos, as mulheres galgam espaço na cena teatral, mas isso não faz regredir o número de transformistas. Eles continuam *pari passu* disputando papéis femininos, isso mostra que existem profissionais especializados em personagens femininos, como ocorreu em Porto Alegre, em 1830; no Maranhão, em 1854; e no Rio de Janeiro também na década de 50 do século XIX (OLIVEIRA, 1984, p. 60-61).

É na década de 1930, no teatro de revista e no de gênero musical, que atores travestis ou transformistas encontram um “porto seguro”. As noites dos vinte anos seguintes foram de grande alegria, embora as/os artistas continuassem discriminados, principalmente pela surdez da mídia impressa ou televisionada. A grande exceção é Rogéria, famoso transformista, que denuncia a hipocrisia da sociedade brasileira, através de sátiras de políticos e da política brasileira; em 1969, seus shows são proibidos em nome da “moral e bons costumes”, a partir da década de 70, ela volta triunfante.

Rogéria pareceu caminhar intimamente com a conquista do espaço do gênero ator, cantor, dançarino travesti/transformista. Certamente, tal sucesso é reconhecimento de talento, mas também baseada em uma série de apropriações de ícones pop. Em sua biografia, em seu site oficial, observa-se:

[...] na juventude, tendo se inspirado em ícones cinematográficos internacionais como Betty Davis, Marilyn Monroe, desde os 10 anos quando morava em Niterói, interpretava personagens como Cleópatra bem como costumava se atirar dos cipós imitando Jane preferida do Tarzan.

Para explicar a sua tradicional “loirice”, a atriz sempre se remete à Marylin Monroe. Tal relação não é insólita; antes, acompanha um processo que se tornou bastante intenso a partir da ascensão do Cinema e a possibilidade de construir grandes estrelas. 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 lin do mancebo feche os olhos e diga que eu sou Greta Garbo. Se quiser pen sar 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 -- É eu pensando que você queria me ajudar.

PEDRO -- Vamos acertar um detalhe, tá?

RENATO -- Que detalhe?

PEDRO -- Nós mantemos apenas relações comerciais. Não precisa conti-
nuar com a xaropada.

Figura 3: Ato I

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

Se para Rogéria é Marilyn, para Pedro é Greta Garbo, ou melhor, Pedro 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 (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, pode-se 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

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.

‘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.

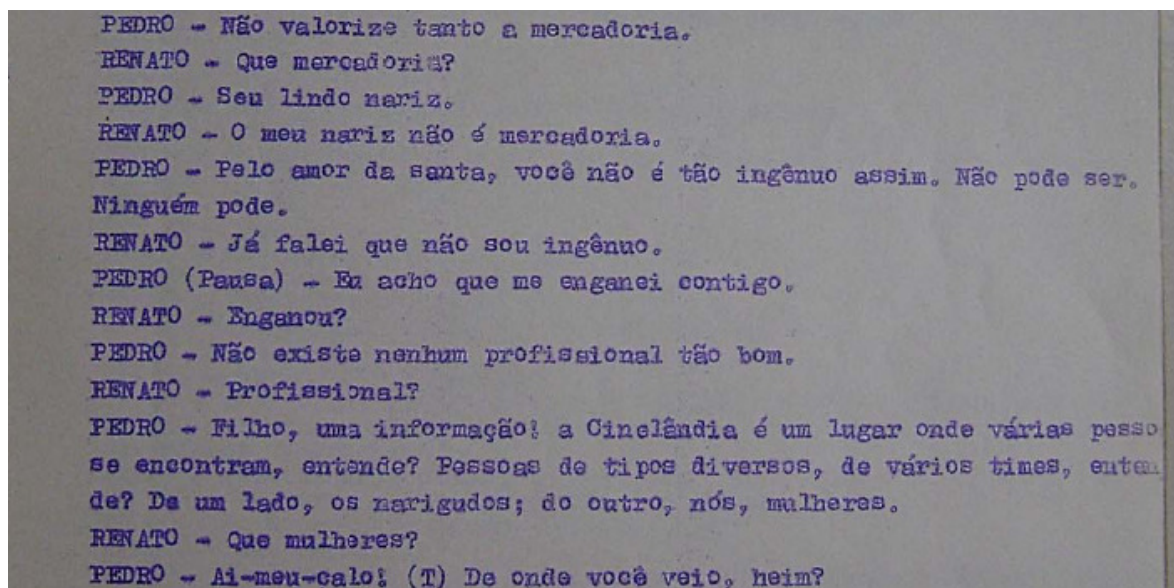
Por um lado, vale, diante disso, ler Pedro/Garbo como um “eu-híbrido”, o que desafiando os movimentos ideológicos essencialistas, questionando as formas de concepção hegemônica, desautorizando a supremacia do modelo Garbo sobre a “cópia” Pedro-Garbo. Greta Garbo, como ícone da indústria cultural, é apropriada 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 aparecem 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 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 pessoas 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?]

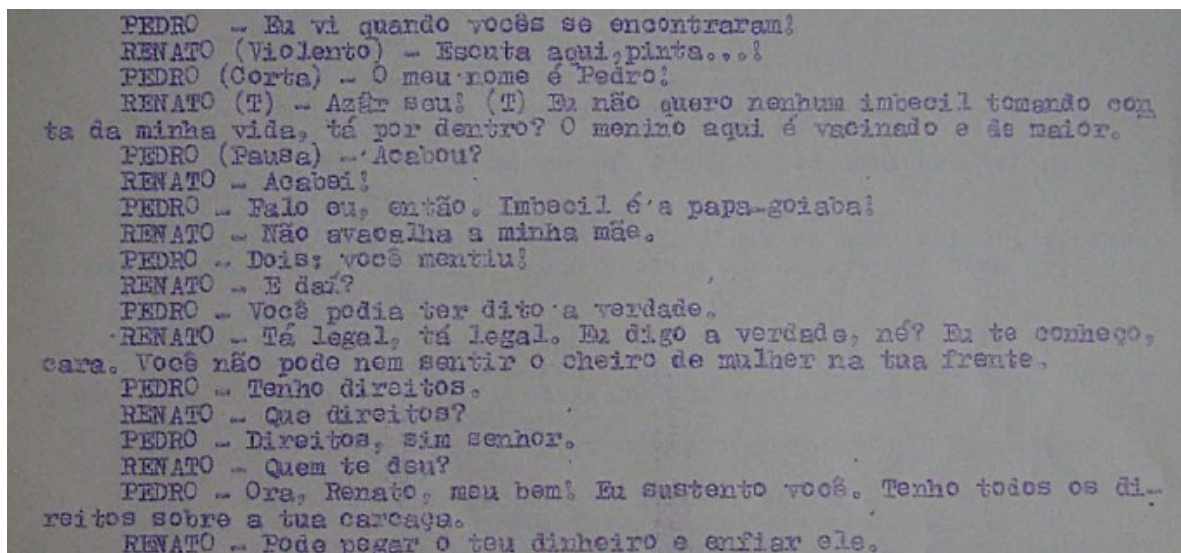
A informação de Pedro dá consciência a Renato do indício que ele possuía estando à noite na região da Cinelândia, centro cultural do Rio de Janeiro. Segundo James Green (2000, p. 147):

[...] nos anos 30, a topografia homoerótica do Rio de Janeiro estendia-se num semicírculo que começava na Praça Floriano Peixoto e no Passeio Público, na Cinelândia, passando pelo bairro boêmio da Lapa [...] As duas pontas dessa longa área ofereciam ambientes públicos para interação homosociais e homossexuais.

Essa cena cultural possibilitava o necessário anonimato daqueles que buscavam sexos episódicos entre iguais: salas de cinema, saguões, salas de espera, banheiros

luxuosos eram espaços ideais para essas aventuras. Entretanto, os homossexuais não iam à Cinelândia apenas para isso. O cinema americano, europeu e brasileiro exercia um papel fundamental na construção das *personas* de diversos travestis/transformistas, tanto no que concerne à difusão de tendências estéticas, quanto na construção de idéias de feminilidade. O pernambucano João Ferreida da Paz (1912) subjetivou-se Kay Francis, tomando o *glamour* da artista como conduta de si. Madame Satã dizia-se Lena Horne, cantora afro-americana. Certamente, Pedro pertence à cena descrita e é, nada mais, nada menos que Greta Garbo.

No segundo ato da peça, o principal indício da mudança de Renato é a norma lingüística. De itens lexicais que demonstram a procedência do interior, ele passa a usar aqueles que são da cultura local. Sai sozinho, começa a manter relações com uma mulher Mary o que vai representar o desespero de Pedro:



PEDRO -- Eu vi quando vocês se encontraram!
RENATO (Violento) -- Escuta aqui, pinta...!
PEDRO (Corta) -- O meu nome é Pedro!
RENATO (T) -- Azêr seu! (T) Eu não quero nenhum imbecil tomando conta da minha vida, tá por dentro? O menino aqui é vacinado e de maior.
PEDRO (Pausa) -- Acabou?
RENATO -- Acabei!
PEDRO -- Falo eu, então. Imbecil é a papa-goiaba!
RENATO -- Não avacalha a minha mãe.
PEDRO -- Dois; você mentiu!
RENATO -- E daí?
PEDRO -- Você podia ter dito a verdade.
RENATO -- Tá legal, tá legal. Eu digo a verdade, né? Eu te conheço, cara. Você não pode nem sentir o cheiro de mulher na tua frente.
PEDRO -- Tenho direitos.
RENATO -- Que direitos?
PEDRO -- Direitos, sim senhor.
RENATO -- Quem te deu?
PEDRO -- Ora, Renato, meu bem! Eu sustento você. Tenho todos os direitos sobre a tua carcaça.
RENATO -- Pode pegar o teu dinheiro e enfiar ele.

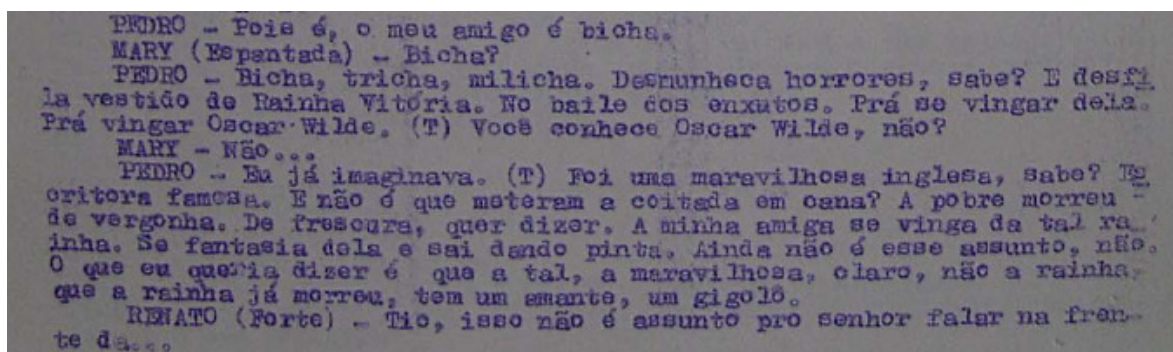
Figura 4: Ato II

Fonte: MELO, [1970?]

Essa cena possibilita a compreensão das relações episódicas favorecidas pelas fraturas provocadas pela desconstrução das velhas identidades que, por tanto tempo, “estabilizaram” o mundo social. Na cena pós-moderna, na qual segundo Fridman (2000, p. 11), “surgem novos estilos, costumes de vida e formas de organização social. Há, nas práticas cotidianas que vivemos, um questionamento constante de modos de viver a vida social que têm afetado a compreensão de classe social, do gênero, da sexualidade, da idade, da raça, da nacionalidade etc., em resumo, de quem somos na vida social contemporânea” (HALL, 2003).

Ainda no Segundo Ato, quando Renato tem a infeliz idéia de levar Mary para conhecer o tio (Pedro), pode-se observar uma relação dialógica, uma das marcas mais

significativas na pós-modernidade, através da multiplicidade de vozes que aparecem no tecido dramático a seguir:



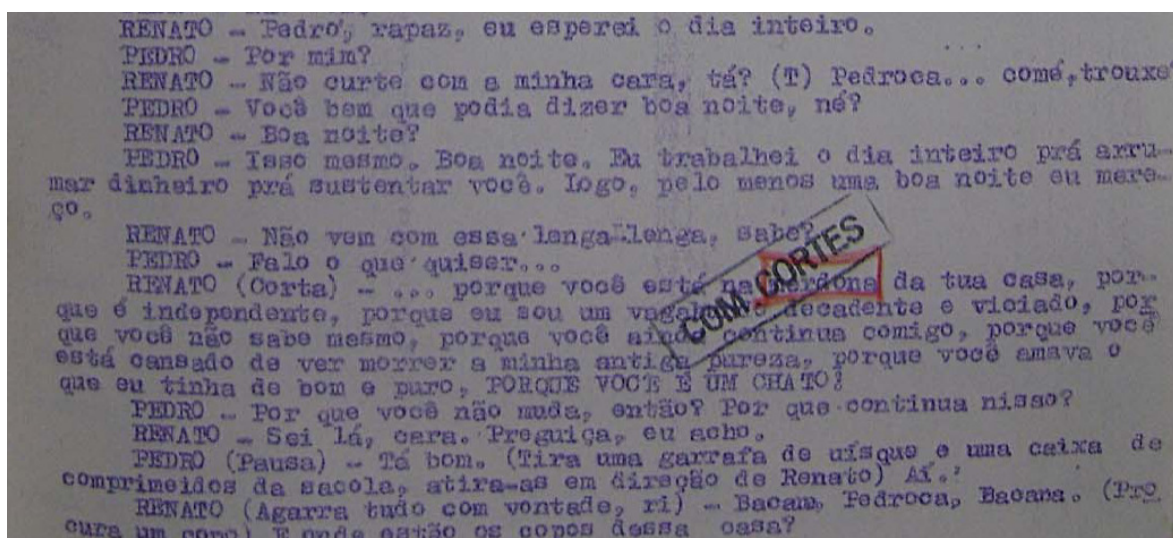
PEDRO - Pois é, o meu amigo é bicha.
MARY (Espantada) - Bicha?
PEDRO - Bicha, tricha, milicha. Desmanheca horrores, sabe? E desfilava vestido de Rainha Vitória. No baile dos enxatos. Prá se vingar dela. Prá vingar Oscar Wilde. (T) Você conhece Oscar Wilde, não?
MARY - Não...
PEDRO - Eu já imaginava. (T) Foi uma maravilhosa inglesa, sabe? Teócritora famosa. E não é que meteram a coitada em cena? A pobre morreu de vergonha. De frescura, quer dizer. A minha amiga se vingou da tal rainha. Se fantasia dela e sai dando pinta. Ainda não é esse assunto, não. O que eu queria dizer é que a tal, a maravilhosa, claro, não a rainha, que a rainha já morreu, tem um amante, um gigolô.
RENATO (Forte) - Tio, isso não é assunto pro senhor falar na frente da...

Figura 4: Ato II

Fonte: MELO, [1970?]

Pedro, ao observar o interesse da limitada Mary sobre a decoração do apartamento, narra a história de um certo amigo que se traveste de Rainha Vitória pelo destino de Oscar Wilde, preso durante o reinado dela por práticas ilícitas com vários rapazes. A estratégia de Pedro é contar, em tom de parábola, que ele é um transformista vingador da “escritora famosa” que tem um gigolô (Renato). No fim do segundo ato, Mary descobre a relação de Pedro e Renato e os rejeita com maus modos.

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 - Boa noite?
PEDRO - Isso mesmo. Boa noite. Eu trabalhei o dia inteiro prá arrumar dinheiro prá sustentar você. Logo, pelo menos uma boa noite eu mereço.
RENATO - Não vem com essa língua-lunga, sabe?
PEDRO - Falo o que quiser...
RENATO (Corta) - ... porque você está na choroada da tua casa, porque é independente, porque eu sou um vagabundo recadente e viciado, porque que você não sabe mesmo, porque você ainda continua comigo, porque você está cansado de ver morrer a minha antiga pureza, porque você amava o que eu tinha de bom e puro, PORQUE VOCÊ É UM CHATO!
PEDRO - Por que você não muda, então? Por que continua nisso?
RENATO - Sei lá, cara. Preguiça, eu acho.
PEDRO (Pausa) - Tá bom. (Tira uma garrafa de uísque e uma caixa de comprimidos da sacola, atira-as em direção de Renato) Ai.
RENATO (Agarra tudo com vontade, ri) - Bacana, Pedroca, Bacana. (Procura um copo) E onde estão os copos dessa casa?

Figura 5: Ato III

Fonte: MELO, [1970?]

Nesse trecho, pode-se 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:

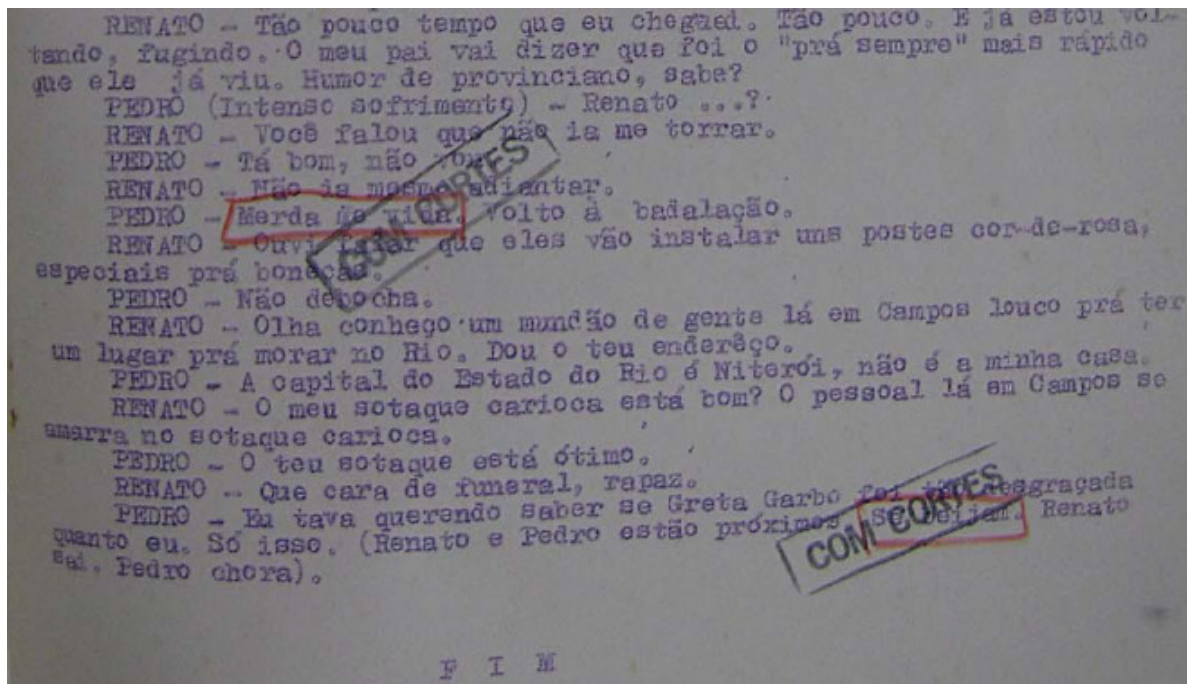


Figura 6: Ato III

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.

REFERÊNCIAS

- 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.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 11. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.
- GREEN, James N. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. Tradução Cristina Fino e Cássio Arantes Leite. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOISEL, Evelina. Prefácio. In: CRUZ, Décio. **O pop: literatura, mídia e outras artes**. Salvador: Quarteto, 2003, p. 17.
- OLIVEIRA, Neuza Maria. **Damas de paus: o jogo aberto dos travestis no espelho da mulher**. Salvador: EDUFBA, 1994.
- POSSO, Karl. **Híbridos produtivos: Silviano Santiago sobre a homossexualidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo de pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.