



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

GEOVANNI GUILHERME TIMBÓ GOMES

**O PROTAGONISMO HOMOSSEXUAL NA OBRA
DE MICHEL MARC BOUCHARD: UMA ANÁLISE DE *TOM NA FAZENDA***

**Rio de Janeiro
Dezembro de 2021**



GEOVANNI GUILHERME TIMBÓ GOMES

**O PROTAGONISMO HOMOSSEXUAL NA OBRA
DE MICHEL MARC BOUCHARD: UMA ANÁLISE DE *TOM NA FAZENDA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. José da Costa Filho

Rio de Janeiro
Dezembro de 2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

T583	<p>Timbó Gomes, Geovanni Guilherme O Protagonismo Homossexual na Obra de Michel Marc Bouchard - Uma análise de Tom na Fazenda / Geovanni Guilherme Timbó Gomes. -- Rio de Janeiro, 2021. 270</p> <p>Orientador: José Da Costa Filho. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2021.</p> <p>1. Michel Marc Bouchard. 2. Tom na Fazenda. 3. Homossexual. 4. Teatro e literatura. 5. Tradução. I. Da Costa Filho, José , orient. II. Título.</p>
------	---

**O Protagonismo Homossexual na Obra de Michel Marc Bouchard - Uma Análise
de 'Tom na Fazenda'**

POR

Geovanni Guilherme Timbó Gomes

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José da Costa Filho (Orientador)



Prof. Dr. Gabriel Banaggia de Souza (PUC/RJ)



Prof. Dr. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: **Aprovada.**

Rio de Janeiro, RJ, em 14 de dezembro de 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO PARA CONCESSÃO DO GRAU DE MESTRE

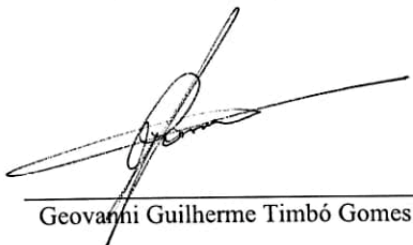
LOCAL: SALA VIRTUAL.
REALIZADA EM: 14 de dezembro de 2021.
CANDIDATO: **Geovanni Guilherme Timbó Gomes**
BANCA EXAMINADORA: Prof. Dr. José da Costa Filho (Orientador)
Prof. Dr. Gabriel Banaggia de Souza (PUC/RJ)
Prof. Dr. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa (UNIRIO)

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: “O Protagonismo Homossexual na Obra de Michel Marc Bouchard – Uma Análise de ‘Tom na Fazenda’”.

A sessão pública foi iniciada às 14:15 horas. Após a exposição de cerca de 30 minutos, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da banca durante três horas. A Banca, após a avaliação, considerou o candidato aprovado, tecendo os seguintes comentários:

A banca destaca o trabalho excelente, cuidadoso e bem escrito. A investigação demonstra um percurso concreto de pesquisa, que inclui trabalho de campo em países como Canadá, Argentina e Suíça; levantamento, mapeamento e análise da obra dramaturgica de Michel Marc Bouchard; tradução de texto teatral do autor; e, ainda, análise comparativa de encenações distintas da peça Tom na fazenda. A banca aconselha a publicação da tradução, da entrevista e de artigos derivados da dissertação.

A sessão foi encerrada às 17:15 horas. Na forma regulamentar foi lavrada a presente ata que é assinada pelos foi lavrada a presente Ata que é assinada pelos membros da banca e pelo candidato.



Geovanni Guilherme Timbó Gomes



Prof. Dr. José da Costa Filho (Orientador)



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

Prof. Dr. Gabriel Banaggia de Souza (PUC/RJ)

Prof. Dr. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa (UNIRIO)

À minha mãe, Maria de Fátima Timbó [*in memoriam*].
Carrego em mim a força de sua luta e a delicadeza na alma.

Sou todo você...

AGRADECIMENTOS

À Priscilla Helena, Rebeca Figueiredo e Guilherme Conrado, que me ajudaram com esta pesquisa quando ela ainda era embrionária.

Aos Professores da Martins Penna, a Escola Técnica de Teatro mais antiga da América Latina, onde tive o prazer de estudar, em especial a Luciana Barbosa, Ricardo Corrêa e Alessandra Carvalho, que contribuíram diretamente para minha entrada no mestrado em Artes Cênicas no PPGAC – UNIRIO.

Aos colegas de mestrado, sobretudo Roger Ferreira, Ana Karenina, Orleni Torres, Samara Pinheiro, Jaiderson Gonçalves, Fernanda Paixão, Bruna Santos e Regina Mascarenhas. Vocês me ajudaram a navegar nas ondas deste mar, por vezes tão turbulento.

Aos Professores do mestrado, particularmente Jussilene Santana e Vanessa Teixeira.

Aos doutores Gabriel Banaggia e Manoel Friques, que participaram da minha banca de qualificação e tanto contribuíram com seus valorosos apontamentos e análises.

Ao Guilherme Santos e Rafael Favero pelo auxílio com a revisão do texto em francês.

À Marisa Bispo e Igor Magri, pelas leituras do texto e gentis considerações.

Ao Filipe Gonçalves, que tanto me ajudou, mesmo sem saber.

A toda equipe brasileira da produção de *Tom na fazenda*: Kelzy Ecard, Soraya Ravenle, Gustavo Vaz, Camila Nhary, Egídio La Pasta, Silvio Batistela, Milena Monteiro, e Marcelo H.; com quem tive o prazer de viajar duas vezes ao Canadá.

À equipe argentina de *Tom en la granja*, que me acolheu com muito carinho em Rosario: Aquiles Pelanda, Lucía Dominissini, Leandro Iossa, Paula Luraschi, Danilo Molinos e Leandro Doti. Obrigado por todo carinho com o qual me receberam em terras argêntas.

Ao Alef Brito, pelo incentivo e por ser um amigo sempre presente neste itinerário permeado por tantas jornadas afetivas e hematomas emocionais.

Ao Diego Deleon, por ser um parceiro de orientação tão generoso ao longo deste processo, segurar a minha mão nos momentos de maior dificuldade e mudar os rumos da minha pesquisa com suas críticas contundentes e perspicazes.

Aos meus lindos filhos, Luna e Tupã, por me acompanharem nesta jornada da escrita e a tornarem menos solitária.

Ao amigo Armando Babaioff por sua imensa gentileza, por viabilizar meu contato direto com Michel Marc Bouchard e por tantos outros favores que não caberiam em palavras. Serei eternamente grato por você ter estado ao meu lado neste caminho. Você é gigante!

Ao Rodrigo Portella, por sua inspiração artística que tanto me motiva e pelo seu carinho.

Ao Michel Marc Bouchard, inicialmente por ter escrito obras tão potentes e necessárias, mas também pela amizade, pelas inúmeras conversas que mostraram sua disponibilidade em me ajudar com a pesquisa de todas as formas: permitindo que eu o acompanhasse durante sua estada na Argentina; abrindo as portas de sua casa em Montreal, por diversas vezes, inclusive para me conceder uma entrevista, que ele mesmo revisou ao final; disponibilizando ingressos para que eu pudesse assistir sua peça *Cristina, a rainha-menino* na Suíça; e ainda, partilhando comigo as versões filmadas de *Tom na fazenda* apresentadas em Luxemburgo e na Grécia.

Ao querido José Da Costa, por esforços muito além do dever, pelos cafés nos encontros de orientação presenciais quando eles ainda eram possíveis, por não ter desistido de mim e por ter sido tão compreensivo, além de ser o melhor orientador que eu e esta pesquisa poderíamos ter.

À força superior que guia meus passos neste plano.

A mim, por concluir este trabalho do qual me orgulho tanto. O mestrado é como uma trilha difícil tal qual os 842 metros de altitude da Pedra da Gávea – o maior monólito à beira-mar do mundo – ou os mais de 1.700 degraus incas que dão acesso à *Machu Picchu*. No começo, estamos muito animados, pois tudo é novo e interessante. Logo surgem as adversidades... O cansaço, a carrasqueira, a altitude que torna o ar rarefeito. A pandemia. O imponderável. Infelizmente, muitos ficam pelo caminho. Mas aqueles que conseguem chegar ao final se deslumbram com uma vista recompensadora. Este trabalho é o desfecho de uma grande aventura. E, por isso, eu o dedico especialmente a você que lê estas linhas. Ele foi feito para você! Boa leitura!

“Às vezes, não apenas a boca fechada basta. É preciso também que o corpo se cale, não peça, nada comunique, não colida com os outros. Porque as sementes são feitas de silêncio. A terra fértil, muito embora no seu mais profundo pulse em magma, permanece sempre muda. O ovo, de tão incommunicável, chega a parecer ser mera coisa. Os casulos não emitem jamais a levíssima nota de som. A ostra um gemido de dor sequer expressa quando um grão de areia invade seu interior e mudamente passa a elaborar uma pérola. O silêncio é fecundo. Do silêncio a vida frutifica. E também o amor.”

Filipe Gonçalves¹

1

Poeta de Cabrobó, município do sertão pernambucano. Texto publicado em sua mídia social: @filiipe_goncalves. Acesso em: 10 de janeiro de 2021.

Timbó, G. O protagonismo homossexual na obra de Michel Marc Bouchard: uma análise de *Tom na fazenda* [Dissertação]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

Fruto de um mergulho intenso na obra do dramaturgo quebequense Michel Marc Bouchard, o presente trabalho apresenta reflexões acerca de algumas peças do autor nas quais se verifica um protagonismo homossexual. Percebeu-se, por meio de uma análise acurada, que constantemente as narrativas bouchardianas que abordam questões de (homo)sexualidade estão, também, associadas a outras temáticas as quais o autor tem verdadeira predileção, como a ambivalência verdade/mentira, silenciamento, morte, e religião. Seu trabalho passou a ser mais conhecido no Brasil a partir da montagem da peça *Tom na fazenda*, dirigida por Rodrigo Portella em 2018, que se tornou sucesso absoluto de crítica e de palco. Foram investigadas as escolhas técnicas e cenográficas que o diretor fluminense realiza na passagem do texto à cena, bem como foi estabelecido um diálogo tanto com outras encenações internacionais da referida peça quanto com a adaptação cinematográfica de Xavier Dolan. Ao final, apresento uma entrevista original realizada com o autor e a tradução inédita de sua obra *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*. Espera-se que, cada vez mais, tenhamos disponíveis, no âmbito das artes, novas narrativas que abordem o universo LGBTQIAP+, não reduzindo as personagens homossexuais a meros coadjuvantes alegóricos e caricatos.

Palavras-chave: Michel Marc Bouchard; *Tom na fazenda*; homossexual; teatro; literatura; tradução.

Timbó, G. Homosexual protagonism in Michel Marc Bouchard's work: an analysis of *Tom at the farm* [Dissertation]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

ABSTRACT

The result of an intense dive into the work of the playwright Michel Marc Bouchard, this paper presents reflections on some of the author's plays in which there is a homosexual protagonist. Through an accurate analysis, it has been noticed that constantly Bouchardian narratives that deal with questions of (homo)sexuality are also associated with other themes which the author has a real predilection for, such as truth/lie ambivalence, silencing, death, and religion. His work has become better known in Brazil since the staging of the play *Tom at the farm* directed by Rodrigo Portella in 2018, which became an absolute critical and stage success. The technical and scenographic choices that the director from Rio de Janeiro makes in the passage from text to scene were investigated, as well as a dialogue was established both with other international stagings of the aforementioned play and with the film adaptation by Xavier Dolan. At the end, I present an original interview with the author and the unpublished translation of his work *Lilies or the revival of a romantic drama*. It is hoped that, increasingly, we will have available, in the arts, new narratives that address the LGBTQIAP+ universe, not reducing homosexual roles to mere allegorical and caricatured supporting characters.

Keywords: Michel Marc Bouchard; *Tom at the farm*; homosexual; theater; literature; translation.

Timbó, G. Le protagonisme homosexuel dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard: une analyse de *Tom à la ferme* [Thèse de maîtrise]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

RÉSUMÉ

Fruit d'une plongée intense dans l'œuvre du dramaturge québécois Michel Marc Bouchard, cet ouvrage présente des réflexions sur certaines pièces de l'auteur dans lesquelles il y a un protagoniste homosexuel. On a remarqué, à travers une analyse précise, que les récits bouchardiens qui traitent des questions d'(homo)sexualité sont, constamment, associés à d'autres thèmes pour lesquels l'auteur a une réelle prédilection, comme l'ambivalence vérité/mensonge, le silence, la mort et la religion. Son travail est mieux connu au Brésil depuis la mise en scène de la pièce *Tom à la ferme*, dirigée par Rodrigo Portella en 2018, qui est devenue un succès critique et scénique absolu. Les choix techniques et scénographiques effectués par le metteur en scène de Rio de Janeiro dans le passage du texte à la scène ont été étudiés, et un dialogue a été établi avec d'autres mises en scène internationales de la pièce et avec l'adaptation cinématographique de Xavier Dolan. A la fin, je présente un entretien original avec l'auteur et la traduction inédite de son œuvre *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique*. On espère que, de plus en plus, nous aurons à notre disposition, dans les arts, de nouveaux récits qui abordent l'univers LGBTQIAP+, sans réduire les rôles homosexuels à de simples personnages secondaires allégoriques et caricaturaux.

Mots-clés: Michel Marc Bouchard; *Tom à la ferme*; homosexuel; théâtre; littérature; traduction.

Timbó, G. El protagonismo homosexual en la obra de Michel Marc Bouchard: un análisis de *Tom en la granja* [Tesis de maestría]. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2021.

RESUMEN

Esta tesis es el resultado de una intensa inmersión en la obra del dramaturgo quebequés Michel Marc Bouchard. Presenta reflexiones sobre algunas obras del autor en las que hay un protagonista homosexual. A través de un análisis preciso, se observó que los relatos de Bouchard que tratan cuestiones de (homo)sexualidad están constantemente asociados a otros temas por los que el autor siente verdadera predilección, como la ambivalencia de la verdad y la mentira, el silencio, la muerte y la religión. Su trabajo es más conocido en Brasil desde la puesta en escena de la obra *Tom en la Granja*, dirigida por Rodrigo Portella en 2018, que se convirtió en un éxito absoluto de crítica y escena. Se han estudiado las elecciones técnicas y escenográficas realizadas por el director de Río de Janeiro en la transición del texto a la escena, y se ha establecido un diálogo con otros montajes internacionales de la obra y con la adaptación cinematográfica de Xavier Dolan. Al final, presento una entrevista original con el autor y la traducción inédita de su obra *Los endebles*. Es de esperar que, cada vez más, tengamos a nuestra disposición, en las artes, nuevas narrativas que aborden el universo LGBTQIAP+, sin reducir los roles homosexuales a meros personajes secundarios alegóricos y caricaturescos.

Palabras clave: Michel Marc Bouchard; *Tom en la granja*; homosexual; teatro; literatura; traducción.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1.“ANTES DE APRENDER A AMAR, O HOMOSSEXUAL APRENDE A MENTIR”.....	22
1.1.Silenciamento: fruto de opressão ou forma de proteção?.....	24
1.1.1)O morto sem nome.....	25
1.1.2)A língua estrangeira.....	28
1.1.3)O poder da bebida.....	31
1.1.4)A boca dilacerada.....	32
1.2.Homossexuais são mitômanos corajosos? Reflexões sobre a mentira.....	37
1.3.Morte e assassinato: a linha tênue entre estar à margem e tornar-se um marginal.....	52
1.4.“O garoto-viúva” e “a rainha-menino”: Discussões de gênero.....	60
1.5.Sodoma e Gomorra ou Cristo ressuscitado? Aspectos religiosos e seus impactos na subjetividade do personagem homossexual bouchardiano.....	69
2.TOM TUPINIQUIM? A ENCENAÇÃO BRASILEIRA DE <i>TOM NA FAZENDA</i>	75
2.1.Clivagem da fuga e a potência do vazio.....	76
2.2.“O barro como complexo primitivo”.....	91
2.3.Tensão e vetores: a física do teatro.....	98
2.4.Luto e melancolia: uma análise freudiana.....	102
2.5.Erotismo e violência na montagem de Rodrigo Portella.....	105
3.O <i>JOUAL</i> E AS DIFICULDADES NO PROCESSO TRADUTÓRIO DE UMA PEÇA QUEBEQUENSE.....	110
3.1.De <i>Tom à la ferme</i> a <i>Tom na fazenda</i> : A tradução de Armando Babaioff.....	111
3.2.De <i>Feluettes</i> às <i>Borboletas</i> : Um passeio de balão por Roberval.....	117
PARA NÃO CONCLUIR.....	123
REFERÊNCIAS.....	128
APÊNDICES.....	136
Apêndice 1 – Interview avec Michel Marc Bouchard – Original em francês.....	137
Apêndice 2 – Entrevista com Michel Marc Bouchard – Tradução de Geovanni Timbó.....	154
Apêndice 3 – As borboletas ou o ensaio de um drama romântico – Tradução de Geovanni Timbó	169
ANEXOS.....	254
I – Cartaz da película <i>Tom à la ferme</i> , de Xavier Dolan (2013).....	255
II – Folder de <i>Tom na fazenda</i> , de Rodrigo Portella, no 12º FTA em Montreal (2018).....	256
III – Flyer de <i>Christina – The Girl King</i> , de Sandra Amodio, em Genebra (2019).....	260
IV – Folder de <i>Tom en la granja</i> , de Aquiles Pelanda, em Rosario (2019).....	262
V – Folder de <i>Tom na fazenda</i> , de Rodrigo Portella, no Usine-C em Montreal (2020).....	264

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato sólido com a obra do dramaturgo canadense Michel Marc Bouchard se deu em agosto de 2017, quando assisti no Sesc Niterói a premiada montagem brasileira de *Tom na Fazenda*. A primeira temporada, com direção de Rodrigo Portella, e projeto idealizado e protagonizado por Armando Babaioff, também responsável pela tradução da peça do francês para o português, havia estreado no teatro Oi Futuro, no Flamengo, Rio de Janeiro, em março daquele mesmo ano².

Apesar de ter assistido, anteriormente, à adaptação cinematográfica homônima da obra, que Xavier Dolan dirigira e protagonizara em 2013 (Anexo I), foi somente no teatro que consegui perceber com maior acuidade as potências artísticas do trabalho de Bouchard. Em particular porque o espetáculo em questão confere protagonismo a um personagem homossexual, na contramão do que costuma ocorrer em outras produções teatrais, nas quais personagens homossexuais figuram como meros coadjuvantes, frequentemente representados de forma marginalizada e caricatural; ou, utilizando as palavras de Silva (2005), comumente ridicularizados, pervertidos ou expostos de maneira negativa na dramaturgia.

Desse modo, em 2018, ingressei no mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) inicialmente com o intuito de pesquisar “a poética do protagonista homossexual na obra de Michel Marc Bouchard”. Ademais, pretendia apresentar uma tradução original de dois outros textos do autor cujos protagonistas também são homossexuais: sua primeira peça de teatro publicada, *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista*³ (1984); e um de seus grandes sucessos no Canadá, *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* (1987). Isto porque acredito que obras que tragam à tona as discussões homossexuais devem ser amplamente disseminadas, estando disponíveis à maior quantidade de público possível.

Ainda em 2018, tive a oportunidade de viajar para Montreal, no Canadá, a fim de testemunhar novamente a montagem supracitada de *Tom na Fazenda*, apresentada integralmente em

2

A estreia da peça no Brasil foi em 23 de março de 2017, com Armando Babaioff (Tom), Kelzy Ecard (Ágatha), Gustavo Vaz (Francis) e Camila Nhary (Sara) e direção de Rodrigo Portella. A cenografia é de Aurora dos Campos; iluminação de Tomás Ribas; figurino de Bruno Perlatto; direção musical de Marcelo H.; preparação corporal de Lu Brites; coreografia de Toni Rodrigues; direção de produção de Sérgio Saboya e Silvio Batistela; e produção executiva de Milena Monteiro.

3 Atualmente, a única peça de Michel Marc Bouchard cuja tradução em português foi publicada é *Tom na Fazenda*. No entanto, ao longo deste texto dissertativo, optei por traduzir o título de suas outras peças do francês ao português para melhor compreensão do leitor.

português, com legendas em francês e inglês, na 12ª edição do *Festival Transamériques (FTA)*, entre os dias 1º e 3 de junho, no *Maison Théâtre* (Anexo II). A viagem me possibilitou maior aproximação com os responsáveis pela dramatização brasileira (ou seja, com o diretor Rodrigo Portella; o elenco formado por Armando Babaioff interpretando Tom, Gustavo Vaz no papel de Francis, Kelzy Ecard como Ágatha, e Camila Nhary encarnando Sara; e todo corpo técnico da produção), bem como viabilizou meu primeiro contato pessoal com Michel Marc Bouchard.

Até aquele momento, minha ideia era a de me debruçar sobre todas as obras do autor cujos protagonistas fossem homossexuais, verificando se sua (homo)sexualidade seria ou não ponto-chave para o desenrolar das tramas narrativas. Assim, no mês de março do ano seguinte, vi no *Théâtre Alchimic*, em Genebra, na Suíça, a produção *Christina – The Girl King* (Anexo III), adaptação da peça *Cristina, a rainha-menino* (2012) de Michel Marc Bouchard, com direção de Sandra Amodio e com a atriz Rebecca Bonvin no papel principal da polêmica rainha da Suécia, que transformou a Europa do século XVII com sua força, modernidade e opiniões sobre a posição da mulher na sociedade da época. Esquivando da discussão se tal efigie é ou não integralmente histórica, o autor concebe uma rainha que renega o matrimônio, a obrigação de gerar herdeiros e é apaixonada pela condessa Ebba Sparre, sua primeira-dama de companhia. Tratava-se, portanto, de um espetáculo pertinente para minha pesquisa.

Prosegui perscrutando a bibliografia do autor e foi a partir da leitura da peça *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* (2019) que percebi que me concentrar apenas sobre suas obras cujos protagonistas são homossexuais não seria o mais profícuo para minha pesquisa. Isto porque a protagonista da referida peça, Mireille Larouche, é uma mulher presumivelmente heterossexual, que retorna à sua cidade natal para trazer à tona uma mentira do passado que modificou consideravelmente a vida de todos a seu redor. E tal aleive, fio condutor da diegese, revela a homossexualidade de personagens coadjuvantes na trama. Assim, ainda que não esteja personificada em Mireille, a homossexualidade assume protagonismo inegável na urdidura. Desse modo, o estudo sobre “a poética do protagonista homossexual” transmudou para “o protagonismo homossexual na obra de Michel Marc Bouchard”.

Sem embargo, similarmente constatei que trabalhar com todas as obras do dramaturgo que perpassam questões homossexuais seria bastante ousado para um período de tempo tão exíguo como é o de um mestrado. O autor possui mais de 25 peças publicadas e, aproximadamente, um terço delas aborda o universo homossexual de forma atilada. À vista disso, percebi que era mais prudente manter maior centralidade no estudo da primeira peça que instigara meu interesse, *Tom na Fazenda*, o que evidentemente não significaria analisar a obra de maneira isolada, mas sim

estabelecer, em perspectiva dialógica, determinadas correlações com algumas de suas outras produções teatrais.

Isto posto, prestigiei em agosto de 2019, no teatro *La Sonrisa de Beckett*, em Rosario, na Argentina, a produção *Tom en la granja*, com direção de Aquiles Pelandá, responsável por encabeçar o projeto e dar vida a Tom nos palcos argentinos (Anexo IV). O elenco era composto também por Leandro Iossa – Francis; Lucía Dominissini – Ágatha; e Paula Luraschi – Sara.⁴ Foi a ocasião de perceber a possível universalidade⁵ do texto canadense, bem-adaptado ao público rosarino tanto quanto ao brasileiro, e de comparar as diferentes escolhas técnicas e estéticas entre as duas produções. Além disso, foi a primeira chance que tive de ter com o autor uma conversa gravada, ainda que bastante informal, sobre minha pesquisa no mestrado e de discutir com ele acerca da versão traduzida de *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, a qual eu já havia finalizado de maneira propedêutica.

Finalmente, em março de 2020, pude retornar a Montreal mais uma vez para ver *Tom na Fazenda* se apresentar, nesta ocasião, no Teatro Usine-C (Anexo V). Desde a última temporada, a atriz Soraya Ravenle também passara a integrar o elenco, substituindo Kelzy Ecard no papel de Ágatha, mãe do defunto. Foi a comemoração da ducentésima exibição do espetáculo brasileiro e o autor já havia afirmado abertamente que considerava a montagem carioca uma das melhores, senão a mais poderosa⁶.

Após uma das apresentações no Canadá, pude participar como ouvinte da mesa de Arte, Ciência e Política intitulada “‘Identidade, opressão social e homofobia” em torno de *Tom na Fazenda* de Rodrigo Portella’. Conduzida por Angela Konrad, diretora teatral e professora da Escola Superior de Teatro da Universidade de Quebec em Montreal (UQÀM), o colóquio contava ainda com a participação do autor; do diretor; do jornalista da revista *Fugues*, voltada ao público homossexual, Denis-Daniel Boullé; e das professoras Débora Krischke Leitao, antropóloga brasileira atuante em temas como mídias digitais, corpo e sexualidade; e Janik-Bastien-Charlebois, especialista em estudos feministas, intersexuais e de diversidade sexual, ambas do Departamento de Sociologia da UQÀM.

O debate suscitou em mim indagações acerca dos motivos que me fazem considerar esta a obra de maior força poética de Bouchard. Diversos aspectos poderiam ser facilmente elencados

4 A peça estreou em 03 de agosto de 2019. Completam a ficha técnica o preparador de elenco Esteban Trivisonno, o cenógrafo Danilo Molinos, o iluminador Igal Chami, o sonoplasta Leandro Doti, o coreógrafo Imanol Muñoz e a figurinista Lorena Fenoglio.

5 É inequívoco que o conceito de universalidade é questionável. Utilizo este vocábulo especialmente porque *Tom à la ferme* foi adaptado e encenado em diversos países além do Canadá, tais como Brasil, Argentina, Venezuela, México, Estados Unidos, Ucrânia, Alemanha, Grécia, Luxemburgo, entre outros, o que aponta para uma produtividade da encenação desta peça em alguns continentes.

6 Fonte: <http://usine-c.com/tom-na-fazenda/>. Acesso em: 13 de abril de 2021.

aqui: as relações de violência que se estabelecem entre os personagens, associadas a questões de sexualidade e gênero; o jogo de mentiras no qual Tom se insere, a princípio, por opressão, mas que ele sustenta, subsequentemente, por vontade própria; a transposição da relação entre estar à margem e se tornar um marginal, vivida pelo protagonista; o silenciamento imposto aos personagens da trama, sobretudo os homossexuais; a progressiva tensão sexual que Francis e Tom compartilham; a relevância do não-dito em patamar equânime ao explícito. Outrossim, o que chamou minha atenção em *Tom na Fazenda*, mas também em outros trabalhos do dramaturgo, foi a maneira perspicaz com que os vínculos entre os personagens de suas peças são construídos, evocando elementos que reproduzem relações de poder e dominação; tal qual acontece precipuamente fora da ficção.

Neste momento da pesquisa, eu já havia lido obras suficientes do autor a ponto de perceber que aquelas caracterizadas por um protagonismo homossexual, amiúde, estavam relacionadas a determinadas temáticas às quais Bouchard tem indubitável predileção, especialmente a mentira, o silenciamento, e a morte. A dicotomia verdade/mentira permeia a tessitura de seus textos. Ora eles principiam na primeira e findam na segunda, ora ocorre o oposto. Por vezes, o simulacro também é retratado em um personagem específico, como ocorre com a donzela Lidiã em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* e o personagem-título de *A contranatureza de Crisipo Tanguay, ecologista*. Além disso, a constante premência dos personagens em esconder sua homossexualidade, a seu turno, igualmente leva ao engodo, à dissimulação, ao ocultamento e ao silenciamento, inclusive, o maior deles, que é a morte.

Aspectos religiosos e discussões que envolvem padrões sociais de gênero também estão, não raro, presentes nessas peças. A religião é evocada ditando normas, dogmas e parâmetros a serem seguidos e respeitados. E os personagens das peças bouchardianas, muitas vezes de forma arquetípica, performam e reproduzem comportamentos concebidos como tipicamente masculinos ou femininos em âmbito social. Cabe ressaltar que tal performatividade, baseada em paradigmas conceituais de masculinidade e feminilidade, não está isenta de propalar machismos, sexismos e outras formas de segregação que tais definições carregam.

Dado o exposto, tive a oportunidade de realizar uma nova entrevista, desta vez mais formal, com Michel Marc Bouchard, que gentilmente me recebeu em sua residência em Montreal, também em março de 2020, para uma conversa de aproximadamente quarenta e cinco minutos (que foi integralmente transcrita e traduzida por mim e compõe esta dissertação nas formas dos apêndices 1 e 2). Assim, pude inquiri-lo acerca dos aspectos acima mencionados, como a mentira, o silêncio, e o assassinio, que, conforme manifestado anteriormente, considero recorrentes em suas obras caracterizadas por um protagonismo homossexual.

Ainda a respeito do debate supracitado, outros aspectos consignados e que merecem discussão foram o caráter político da obra e a recepção do público em diferentes locais onde a peça foi dramatizada, especialmente em Montreal e no Rio de Janeiro. O espetáculo de Portella, extremamente visceral, corporal e inclusive violento é recebido diferentemente por sua plateia, a depender do contexto histórico, político e social da cidade em que é apresentado.

No Estado do Rio de Janeiro, por exemplo, pesquisas do Instituto de Segurança Pública (ISP) demonstram que mais de 4 mil pessoas foram assassinadas apenas em 2019 em função da violência (abarcando os crimes de homicídio doloso, latrocínio e lesão corporal seguida de morte). O número tão expressivo de vítimas é, paradoxalmente, um avanço pois é cerca de 20% inferior em comparação ao ano anterior e o menor considerando as últimas duas décadas⁷. O comparativo das estatísticas de violência no Canadá mostra que, em 2018, todo o país teve 651 pessoas assassinadas por homicídio naquele ano, segundo fontes do Statistique Canada⁸. Os dados⁹ denunciam como a violência no Brasil está naturalizada, o que explica, em partes, o fato de o público montrealense se chocar com a violência do espetáculo mais do que o brasileiro o faz.

Vale ressaltar que uma análise mais precisa da violência no Brasil deve ser considerada. No texto de apresentação da publicação brasileira da peça, Armando Babaioff (2017) destaca que 343 pessoas foram assassinadas em 2016, no Brasil, em função de sua sexualidade. O número de mortes por homofobia e/ou transfobia aumentou para 445 em 2017, segundo levantamentos do Grupo Gay da Bahia (GGB)¹⁰. E, de acordo com dados da Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais (ILGA)¹¹, o Brasil é líder em assassinatos motivados por homofobia nas Américas.

Apesar de alguns avanços no âmbito de políticas públicas de combate à homofobia e transfobia, tais quais o reconhecimento da união homoafetiva por parte do Supremo Tribunal Federal (STF) em 2011¹²; a instituição do Decreto Federal nº. 8.727/2016, que assegura o uso do

7 Fonte: <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/01/21/rj-tem-menor-numero-de-homicidios-dolosos-desde-1991-aponta-isp-mortes-por-policiais-sobem-18percent.ghtml> Acesso em: 03 de abril de 2020.

8 Fonte: <https://www150.statcan.gc.ca/t1/tbl1/en/tv.action?pid=3510006801&pickMembers%5B0%5D=1.1> Acesso em: 03 de abril de 2020.

9 A título de comparação estatística, cabe ressaltar que a população do Estado do Rio de Janeiro era de cerca de 17.264.943 milhões de habitantes, em 2019, segundo métricas do IBGE (Fonte: <https://www.cidade-brasil.com.br/estado-rio-de-janeiro.html> Acesso em: 18 de outubro de 2021); já a população do Canadá, em 2018, era de aproximadamente 37.074.562 milhões de habitantes (Fonte: <https://www.worldometers.info/world-population/canada-population/> Acesso em: 18 de outubro de 2021). Assim, tomando como base estes dados, é possível inferir que apenas no Estado do Rio de Janeiro, em 2019, para cada 100 mil habitantes houve 23,16 assassinatos. Em todo o Canadá, no ano de 2018, para cada 100 mil habitantes a taxa de assassinatos foi de 1,76.

10 Fonte: <https://oglobo.globo.com/sociedade/assassinatos-de-lgbt-crescem-30-entre-2016-2017-segundo-relatorio-22295785> Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

11 Fonte: <https://ilga.org/ilga-launches-state-sponsored-homophobia-2019> Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

12 Fonte: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=178931> Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

nome social e reconhece a identidade de gênero de pessoas transexuais (BRASIL, 2016); a decisão, proferida pelo STF em maio de 2020, julgando procedente a ADI 5.543¹³, que declarou inconstitucionais as normas (Portaria 158/16 do Ministério da Saúde e Resolução 34/14 da ANVISA) que consideravam homens homossexuais inaptos à doação de sangue “por um período de 12 meses após a prática sexual de risco” (BRASIL, 2014, p.13); bem como a criminalização dos crimes de homofobia e transfobia pelo STF em 2019¹⁴; pouco tem sido feito com relação à igualdade de direitos entre homossexuais e heterossexuais, especialmente no complexo contexto político que vivemos atualmente, caracterizado por um aumento dos ideais extremos de conservadorismo.

Observa-se que destacar a conjuntura político-social do país em que vivemos é fundamental tanto para compreender a diferença de receptividade do espetáculo em distintos lugares quanto para asseverar a importância de obras como *Tom na Fazenda* no intrincado contexto da sociedade brasileira. E, aqui, tomarei a liberdade de ressaltar alguns aspectos fundamentais da política do Brasil.

Desde 2019, com a eleição do presidente Jair Bolsonaro e a ampliação das bancadas evangélicas no Senado Federal e na Câmara dos Deputados, visões conservadoras ganharam bastante força política. O atual chefe do Poder Executivo já se mostrou contra a demarcação de terras indígenas¹⁵, desqualificou negros quilombolas¹⁶, insinuou que gerar uma filha era sinal de fraquejo¹⁷, declarou que preferia ter um filho viciado a um descendente homossexual e afirmou que as leis existem para proteger o direito da maioria e não das minorias¹⁸. Lamentavelmente, conforme aponta Rodrigo Vizeu (2019), não são raras declarações falsas e autoritárias, nem discursos misóginos e homofóbicos do então presidente da República.

13 Fonte: <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=4996495> Acesso em: 18 de maio de 2020.

14 Fonte: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-06/supremo-decide-criminalizar-homofobia-como-forma-de-racismo> Acesso em: 02 de fevereiro de 2022.

15 Fonte: <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/08/4941733-bolsonaro-sobre-indigenas-grande-parte-nao-sabe-nem-o-que-e-dinheiro.html> Acesso em: 20 de outubro de 2021.

16 Fonte: <https://congressoemfoco.uol.com.br/projeto-bula/reportagem/bolsonaro-quilombola-nao-serve-nem-para-procriar/> Acesso em: 20 de outubro de 2021.

17 Fonte: <https://revistaforum.com.br/noticias/bolsonaro-eu-tenho-5-filhos-foram-4-homens-a-quinta-eu-dei-uma-fraquejada-e-veio-uma-mulher-3/> Acesso em: 20 de outubro de 2021.

18 Fonte: Entrevista concedida ao Canal TWTV disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ACSxp9nNrnE> Acesso em: 20 de outubro de 2021.

Além disso, seu governo nomeou como secretário especial da cultura, Roberto Alvim¹⁹, capaz de fazer um pronunciamento com ares nazistas dizendo que “a arte brasileira da próxima década será heroica e nacional, dotada de grande capacidade de envolvimento emocional, imperativa, profundamente vinculada às aspirações urgentes do nosso povo – ou então não será nada”²⁰. Nesse mesmo sentido, a Administração Pública censurou peças como *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu* – protagonizado pela atriz transexual Renata Carvalho – e *Gritos da Companhia “Dos à Deux”* – que leva aos palcos uma personagem travesti nua em uma de suas cenas.²¹ Estamos, lamentavelmente, diante de governantes que têm profundo descaso com a cultura e promovem verdadeiras iniciativas de sucateamento da educação.

Resgatar tais circunstâncias políticas é fundamental para perceber a realidade do país e, assim, analisar como uma peça tal qual *Tom na Fazenda* reverbera nas pessoas. O presidente foi eleito, ao que tudo indica, por meio de um processo democrático legítimo. Isto significa que um percentual expressivo da população brasileira parece compactuar com seus posicionamentos e parte do seu eleitorado, seguramente, também consome cultura e arte, indo ao teatro e se deparando com peças como as que são objeto deste estudo. O diretor Rodrigo Portella confessou que pouco antes da estreia da peça, ainda durante o período de ensaios, o elenco e corpo técnico do espetáculo estavam preocupados com o fato de o público se identificar com o personagem de Francis, extremamente violento e homofóbico.

Eis um questionamento, de fato, interessante: será que o público brasileiro se compadece de Tom, que sofre agressões físicas e psicológicas ao longo da história? Será que ele se reconhece na homofobia e intolerância de Francis? Poderiam estes dois sentimentos acometerem mutuamente os espectadores? É difícil responder acerca do público brasileiro, tão complexo e diversificado,

19 Roberto Alvim havia ganhado destaque na cena paulistana de teatro ao fundar a companhia Club Noir, ao lado de sua mulher, a atriz Juliana Galdino. O diretor trabalhou com importantes nomes do cenário cultural brasileiro como Caco Ciocler nas peças “45 Minutos” (2011), “A construção” (2012) e “Caesar – Como construir um império” (2015); e Nathália Timberg na encenação de “Tríptico Samuel Beckett” (2014). Com montagens elogiadas pela crítica especializada, ele foi responsável pela direção de “Leite Derramado” (2016), adaptação do livro homônimo de Chico Buarque, lançado em 2009, e vencedor do Prêmio Jabuti; e pela encenação de “Kiev” (2017), escrita pelo dramaturgo uruguaio Sergio Blanco. Ele declarou apoio irrestrito ao então candidato Jair Bolsonaro nas eleições de 2018. Fonte: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/destaque/2019/12/momentos-fundamentais-dos-anos-2010-7-a-ascensao-popular-de-roberto-alvim>

20 Fonte: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.nazismo-no-discurso-de-roberto-alvim-vai-alem-da-citacao-a-goebbels,70003162910,0.htm> Acesso em: 04 de abril de 2020.

21 Para uma análise mais profunda do contexto político que levou à censura de espetáculos como *O evangelho segundo Jesus, Rainha do céu; Gritos; Abraço; Res Pvblica 2023; Caranguejo Overdrive*, além de outros cujas temáticas abordam questões de identidade de gênero, sexualidade, críticas a governos autoritários ou reflexões sobre a conjuntura política atual, sugiro a leitura do artigo *Censura, teatro e golpe: um panorama das Artes Cênicas no Brasil pós-2016* de Albervan Reginaldo Sena, Elaine Pereira Aguiar, Igor Augustho Mattos Kijak e Tamara Batista Borges, disponível em <https://www.sescsp.org.br/files/artigo/96a0f2ee/2352/493c/b22b/8014262b4fb2.pdf>

conquanto, a meu ver, é inequívoco que a maioria do público canadense não se percebe em Francis, outro motivo pelo qual a violência da montagem carioca choca tanto em Montreal.

A arte é política e, muitas vezes, o que se vê nos palcos é parte da realidade social. Assim, é importante que a representatividade homossexual, tão diminuta em âmbito social, comece a se fazer mais presente nas artes. Se o teatro é “incapaz de agir diretamente no processo de transformação social”, mas opera de modo direto sobre os seres humanos, que são agentes participantes da construção da vida social (PEIXOTO, 1983, p. 13), a importância de existirem obras que abordem questões homossexuais e de que tais obras estejam acessíveis à população é indubitável. O fato de uma parcela do público brasileiro talvez se reconhecer no personagem de Francis aponta fragilidades da nossa sociedade? Se sim, tal percepção pode ser o primeiro passo para modificar, pouco a pouco, esta realidade.

Considerando o exposto, este trabalho busca, também, enfatizar a necessidade de mais narrativas de temática homossexual no campo das artes, que possibilitem diálogos em diversos aspectos da sociedade e tragam visibilidade a corpos e histórias comumente colocados à margem de importantes discussões políticas. Justamente por isso surgiu, conforme já especificado, a ideia inicial de traduzir duas das obras do autor canadense cujos protagonistas fossem homossexuais. Ao longo da pesquisa, esta ideia se mostrou bastante ambiciosa para o curto período de duração de um mestrado e foi reduzida à tradução de somente uma peça.

Apesar de uma carreira sólida como dramaturgo no Canadá e um currículo expressivo que inclui dezenas de peças, adaptações cinematográficas, exposições e publicações de seus livros traduzidos para o inglês, espanhol, alemão, italiano e japonês, além de outras línguas, o autor permanece pouco conhecido no cenário teatral brasileiro. Portanto, a tradução, além de proporcionar o contato do público brasileiro com seu trabalho, me possibilita um mergulho profundo na dramaturgia e poética do autor.

Assim, o percurso deste trabalho envolveu uma aproximação direta com Michel Marc Bouchard, a imersão na leitura de suas peças, práticas de tradução e uma tentativa de acompanhar a maior quantidade possível de montagens de suas obras. Além dos espetáculos já citados, durante a pandemia do novo coronavírus, o autor amigavelmente disponibilizou para mim a gravação da montagem luxemburguesa de *Tom auf dem Lande*, dirigida por Max Claessen, bem como da versão grega de *Tom in Greece*, sob direção de Σαραντος Γεωργιος Ζερπουλακος (Sarantos Georgios Zervoulakos). A partir daí, houve o interesse de reunir questões associadas aos campos dramático e estético com aspectos sociológicos e filosóficos que as obras do dramaturgo evocam com o objetivo de melhor compreender o protagonismo homossexual nas peças de Michel Marc Bouchard.

Dentro dessa perspectiva, o próximo capítulo intersecciona questões relacionadas à sexualidade com outros marcadores sociais – como gênero e religião – e determinadas temáticas – sobretudo silenciamento, mentira e morte – igualmente relevantes nas obras de Michel Marc Bouchard nas quais o protagonismo homossexual se desvela. Nesta primeira parte do trabalho, a convergência da pesquisa recai especialmente sobre os textos dramáticos do autor à luz de teorias de Peter Szondi e Patrice Pavis. Aspectos estéticos são discutidos a partir de teóricos como Gilles Deleuze e Félix Guattari; e as discussões sociológicas, antropológicas e filosóficas se pautam principalmente em estudos de Grada Kilomba, Michel Foucault e Simone de Beauvoir.

No segundo capítulo é realizada uma análise da montagem brasileira de *Tom na Fazenda*, no intuito de compreender como os elementos evidenciados na dramaturgia de Bouchard são transpostos do texto à cena. Dentro desta perspectiva, uma das minhas principais referências recai sobre a dissertação de mestrado intitulada “Provisões para uma jornada de criação: por uma contribuição à pedagogia da direção teatral”, de Rodrigo Portella. Neste trabalho, o autor, que também é o diretor da representação brasileira mencionada, expõe escolhas cênicas técnicas e estéticas do processo de criação da peça. Também são analisados aspectos da montagem luxemburguesa de *Tom auf dem Lande* sob encenação de Max Claessen, bem como excertos do espetáculo argentino de *Tom en la granja* com a direção de Aquiles Pelandá; e da versão grega de *Tom in Greece*, sob direção de Sarantos Georgios Zervoulakos. Este debate ainda se estende, pontualmente, à versão cinematográfica de *Tom à la ferme*, dirigida por Xavier Dolan. No capítulo são levantadas importantes questões que norteiam a obra, como a frequente fuga do homossexual do campo à cidade, analisada a partir da perspectiva do filósofo Didier Eribon, além do processo de luto e melancolia, investigado sob a ótica do psicanalista Sigmund Freud, o qual Tom vivencia após a perda do companheiro.

O terceiro capítulo traz uma reflexão acerca das discrepâncias entre o texto original de Michel Marc Bouchard, *Tom à la ferme* (2011) e sua tradução, realizada por Armando Babaioff, e publicada em 2017 pela Editora Cobogó. Paralelamente, discorro sobre as dificuldades da compreensão do *joual* e minha experiência pessoal no processo tradutório da peça *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, do francês quebequense para o português brasileiro.

Por fim, os apêndices são compostos pela transcrição da entrevista inédita que Michel Marc Bouchard me concedeu em março de 2020, em sua residência em Montreal, bem como das traduções da entrevista e da peça supracitada, ambas realizadas por mim. Os anexos, por sua vez, trazem *flyers* e *folders* tanto da adaptação cinematográfica de *Tom na fazenda* quanto das peças de Bouchard que tive o prazer de assistir no Canadá, Suíça e Argentina, respectivamente, ao longo desta pesquisa.

À guisa de conclusão, sobretudo considerando o cenário político em que vivemos, torna-se imperioso reforçar que, bem como o fazer artístico, as decisões que tomamos na condição de corpo pensante e intelectual do país não se eximem de serem atos políticos. Por esse motivo, estudos e pesquisas sobre a intersecção teatro-sexualidade na contemporaneidade contribuem para melhor entendimento dos dispositivos sociais nos quais estamos inseridos e, por conseguinte, para a construção de uma sociedade cada vez mais justa e igualitária, atenta às demandas negligenciadas de classes minoritárias.

1. “ANTES DE APRENDER A AMAR, O HOMOSSEXUAL APRENDE A MENTIR”

*“Si les oppressions sont si terribles,
c’est parce qu’elles empêchent des mouvements,
e non parce qu’elles offensent l’éternel”²²*

Gilles Deleuze

“Nenhum artista consegue escapar da influência do contexto, das ideias de seu tempo”²³. Tarsila do Amaral, pintora elementar do modernismo brasileiro, não poderia estar mais certa ao manifestar tal opinião. Nós, na condição de seres humanos, somos motivados, sugestionados e persuadidos pelas experiências particulares que construímos enquanto sujeitos sociais. Esta construção é singular e única, pois leva em conta as desigualdades existentes entre os indivíduos, isto é, as marcas sociais da diferença. Tais desigualdades e diferenças entre as pessoas não são naturais, elas se sistematizam em âmbito social, a partir de contextos temporais e espaciais específicos (ZAMBONI, 2014). Geralmente mais sensíveis a estas questões, nós, artistas, a partir de nossas vivências, transformamos aflições, benquerenças e formas peculiares de ver o mundo em literatura, dança, música, teatro, arte.

Na condição de artista, Michel Marc Bouchard transformou suas marcas sociais em força poética dentro de suas peças. Assumidamente homossexual, o dramaturgo canadense nascido em 1958, sofreu os reflexos da Revolução Tranquila, no Quebec durante os anos 60, que culminou na seção do poderio que a Igreja Católica mantinha sob a sociedade e contribuiu tanto para a conscientização de pertencimento ao continente americano quanto para a construção de uma identidade propriamente quebequense (BERND, 2012). Por esse motivo, o autor, validando a constatação de Tarsila, traz para suas obras marcas específicas que o atravessa(ra)m e, dentro da contemporaneidade, dividem as pessoas em categorias sociais definidas, como, por exemplo, sexualidade, gênero e religião.

No que tange à sexualidade, é possível perceber que entre suas mais de 25 peças, aproximadamente um terço possui personagens homossexuais. *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista* (1984) é protagonizada pelo casal Luís “Crísipo” Tanguay e Jean “Laio”

22 “Se as opressões são tão terríveis é porque elas impedem movimentos, e não porque elas ofendem o eterno” (Tradução do autor).

23 Citação na exposição “Tarsila Popular” no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, de 05 de abril a 28 de julho de 2019, em São Paulo.

Lapierre, que deseja adotar uma criança. *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* (1987) gira em torno do trágico triângulo amoroso entre Simão Doucet, o conde Vallier de Tilly e Jean Bilodeau. *As musas órfãs* (1989;1995) materializa na capitã das Forças Armadas Canadenses Martine Tanguay sua personagem homossexual; enquanto em *A viagem da coroação* (1995;2000) este papel cabe ao diplomata, veterano da Segunda Guerra Mundial. Casgrain é o personagem homossexual na peça *A divina ilusão* (2015); e Ambroise em *A estrada dos passos perigosos* (1998). Por sua vez, *Cristina, a rainha-menino* (2012;2013) traz, já em seu título, a protagonista adjetivada de um aposto que não homizava sua lesbianidade.

Finalmente, *Tom na fazenda* (2012) e *A noite em que Laurier Gaudreault acordou* (2019) carregam, também em seus títulos, o nome de um dos personagens que compõe o casal homossexual de suas respectivas histórias: nesta Laurier e Julien, naquela Tom e seu finado companheiro. A diferença reside no fato de que enquanto Tom é protagonista, Laurier é praticamente um personagem-espectro ao longo da trama, se corporificando apenas na última cena, sem, contudo, ter a oportunidade de expor sua versão dos fatos. É interessante observar que este tipo de personagem em torno do qual a história se constrói, mas que não tem lugar de fala na trama, também está presente em *Tom na fazenda*, se materializando na figura do finado companheiro de Tom.

Há, adicionalmente, *O sapo* (manuscrito ainda não publicado), primeiro monólogo do autor, que também se desenvolve a partir de um protagonista homossexual. Este elucubra suas ações diante da possibilidade de que uma de suas aventuras homoafetivas tenha sido presenciada por um de seus familiares, ameaçando a estável relação que tem com sua esposa e catalisando conflitos com sua própria identidade.

A análise das obras acima elencadas evidencia questões éticas e vitais que emergem como poética nestes textos em que Bouchard dá voz a personagens homossexuais. Para além de marcadores sociais como sexualidade, gênero e religião, correntemente interseccionados, o autor tem predileção especial por determinados temas, como o silenciamento, a mentira e a morte, os quais pretendo discorrer, pormenorizadamente, ao longo deste capítulo, especialmente nas obras do autor cujos protagonistas são personagens homossexuais.

1.1. SILENCIAMENTO: FRUTO DE OPRESSÃO OU FORMA DE PROTEÇÃO?

Nas obras do autor em que o marcador social da sexualidade se faz presente, o silenciamento subjaz a narrativa. Os personagens homossexuais bouchardianos são constantemente silenciados, seja por sua família, pela sociedade, ou através da religião. Assim, para o autor, homossexualidade e silenciamento estão conectados de maneira simbiótica.

O silenciamento apenas tangencia *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista*. É possível supor que a forma como Crísipo e Laio agem advém das opressões que uma sociedade conservadora impinge ao casal, tanto que eles não encontram espaço para se declarar abertamente homossexuais nem para a própria família. Além disso, no episódio em que Diana, interpretando a mãe de Crísipo, afirma que seu filho deve esquecer Laio e procurar ter uma relação harmoniosa com Alice fica explícita a preferência da figura feminina por relacionamentos heterossexuais.

Em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, o silenciamento se corporaliza de forma mais contundente na personagem de Timóteo. Ao saber que seu filho, Simão, beijou a boca de Bilodeau durante os ensaios da peça montada pelo padre São Michel, ele o castiga com 22 chicotadas, que deixarão as costas do filho marcadas para sempre. Este ato é o que motiva Simão a romper sua relação com o conde Vallier de Tilly e se casar com a donzela Lidiane de Rozier, em uma tentativa frívola de reprimir seu próprio amor pelo rapaz. Simão, no entanto, tem plena consciência da farsa a qual se impôs, e posteriormente confessa a Vallier que se enganou durante o verão inteiro, mas já não pretende mais fazê-lo.

Acerca da peça *A noite em que Laurier Gaudreault acordou*, ainda que ela não tenha um protagonista homossexual, a sexualidade é fator preponderante para o desenrolar dos fatos. Valendo-se de uma mentira que mudará para sempre a vida de Mireille, de Laurier Gaudreault e que afetará sua família até a morte da matriarca dos Larouche, Julien esconde o fato de ter se relacionado com o rapaz tido como o mais belo e cobiçado entre todas as garotas durante sua adolescência, o misterioso Laurier Gaudreault. Ele silencia para si mesmo sua homossexualidade e passa a viver uma vida dupla²⁴, mesmo depois de casado com Chantale, omitindo verdades e escondendo seu relacionamento extraconjugal com outro rapaz sob a desculpa de praticar natação em Chicoutimi, cidade distante cerca de 60 km de Alma (Quebec), onde os fatos da narrativa se sucedem.

²⁴ Como já mencionado, também o protagonista de *O sapo* (ainda não publicado) vive uma vida dupla, entre o papel de marido heterossexual, pai de dois filhos, e a relação extramatrimonial que mantém com um homem mais jovem.

Sem embargo, é em *Tom na Fazenda* que o silenciamento alcança seu ponto mais alto na obra bouchardiana, se tornando quase uma personagem palpável na história. Ele se desdobra em inúmeras vertentes, ora sendo utilizado para encobrir segredos como forma de proteção, ora se fundindo com a mentira e a violência; e, frequentemente, se valendo da opressão para sua personificação. Na trama, Tom, um jovem publicitário se vê diante da obrigação moral de comparecer à fazenda onde seu finado companheiro cresceu, a fim de prestar condolências à família do morto e participar de seu velório, sem sequer imaginar que os parentes do cônjuge jamais haviam ouvido falar dele. Assim que chega, Tom é incapaz de oferecer um abraço de condolências a Ágatha. Ele também não consegue discursar no velório do amado. Estas são, já no início, pistas que o autor oferece para exteriorizar como o personagem vai silenciando interiormente o papel que lhe cabe na condição de cônjuge do defunto em função da insipiência da sogra e da brutalidade do cunhado. Aqui elucubraremos acerca de outros tipos de silenciamento evidenciados ao longo desta narrativa.

1.1.1) O morto sem nome

Logo de início, o silenciamento subjaz ao redor do cadáver, cujo nome é praticamente omitido, em uma narrativa onde todos os outros personagens são dotados de nomes, inclusive o motorista do caminhão-pipa, seu Zé²⁵, que vai à fazenda buscar sua cota de leite diária e é mencionado uma única vez nos diálogos da história. Desde jovem, convivendo com um irmão violento e autoritário, este personagem ausente, se vê obrigado a silenciar e reprimir seus desejos e emoções. Sua materialidade se dá, portanto, ao longo da peça, na forma de um espectro, e quase majoritariamente a partir da opinião de terceiros sobre ele.

bell hooks (1989 *apud* KILOMBA, 2009) diferencia os conceitos de *sujeito* e *objeto*²⁶. Os sujeitos são os que têm o direito de demarcar suas próprias realidades, precisar suas identidades e

25 Seu Zé é o nome utilizado na tradução brasileira realizada por Armando Babaioff. No original, o motorista se chama Jeff.

26 Grada Kilomba (2019, p. 15-16) escreveu seu livro originalmente em inglês e, na tradução para o português, se viu obrigada a redigir uma carta à edição brasileira, discorrendo como a língua portuguesa ainda perpetua heranças coloniais e patriarcais. Os termos *subject* e *object*, em inglês, por exemplo, não têm gênero, mas quando traduzidos ao português são reduzidos ao gênero masculino, revelando uma problemática das relações de poder e violência na nossa língua e a necessidade de encontrar novos termos para tais conceitos. Ela relembra, ainda, que o termo *object* surge do discurso pós-colonial, sendo apropriado nos discursos feministas e *queer* “para expor a objetificação dessas identidades numa relação de poder. Isto é, identidades que são retiradas da sua subjetividade e reduzidas a uma existência de *objeto*, que é descrito e representado pelo dominante.” Assim, reduzir este termo simplesmente ao masculino seria um duplo grau de poder e violência. Por tais razões, a autora opta por escrever estes termos em itálico. Assim, tais termos também são escritos ao longo desta dissertação em itálico.

contar suas histórias. Os *objetos*, por sua vez, são os que têm suas realidades definidas e suas identidades construídas por terceiros; suas histórias são relatadas exclusivamente segundo suas relações com os *sujeitos*.

Dentro desse contexto, o morto deixa de ocupar a posição de *sujeito* e passa a ser *objeto*, um simples *objeto* do discurso. Não lhe é dada a capacidade de narrar sua própria história, e mesmo seu nome lhe é negado (e também ao espectador). Sua identidade se constrói hegemonicamente diante das perspectivas dos que o conhecem e trazem à tona a relação que mantinham com sua personagem.

Assim, silenciado durante toda a narrativa, o amante de Tom morre sem contar para a família, personificada na figura de sua mãe Ágatha, de sua condição homossexual. Talvez se ele tivesse revelado tal segredo, a história seria outra, mas para o personagem é impossível, ainda que ele tente, contar quem realmente é a uma mãe tão religiosa, especialmente com um irmão atroz, agressivo e intolerante. Por isso, ele vai à cidade e não volta a ter qualquer contato com seus parentes. Os sentimentos da personagem ficam explícitos e uma voz é dada a este corpo inexistente apenas quando, próximo do final da peça, a mãe decide ler os três diários que ele deixou na cama dela antes de partir. No primeiro deles lemos:

Não na floresta. Perigoso. – Colete muito claro não. Perigoso. – Uma corrente no pescoço. Não duas. – Não olhar as bundas nos chuveiros. – Falar palavrão. Fumar. Bater. – Alguém que ri de mim. Bater nele. – Cerveja. Não vinho. – Dois segundos nos olhos. Não três. – Encontrar uma namorada. – Caçar. – Comer carne. – Rodoviária de estrada. Armadilha. Garagem do professor de ginástica. Armadilha²⁷ (BOUCHARD, 2011, p. 77).

Os diários evocam o silenciamento ao qual o personagem foi impingido durante sua adolescência. Seus escritos manifestam o terror da opressão e vão ao encontro das afirmações de Welzer-Lang (2001) quando diz que a educação dos jovens rapazes infiltra neles a ideia de que para serem homens (de verdade), eles devem combater atitudes que poderiam fazer com que fossem associados às mulheres. O personagem da obra de Bouchard tem consciência de que não deve usar roupas de cores claras ou tomar vinho porque estas seriam características, na sua concepção (que advém de um construto social), facilmente relacionadas ao feminino. Isto porque na socialização masculina, o feminino se transforma em renúncia e refutação, um inimigo interno a ser combatido sob risco de ser associado a uma mulher e, assim, (mal)tratado como tal. À vista disso, o

27 Tradução do autor. No original: “Pas dans le bois. Dangereux. – Pas de gilet trop pâle. Dangereux. – Une chaîne au cou. Pas deux. – Pas regarder les culs dans les douches. – Sacrer. Fumer. Frapper. – Un qui rit de moi. Le frapper. – Bière. Pas de vin. – Deux secondes dans les yeux. Pas trois. – Trouver une blonde. – Aller à la chasse. – Manger de la viande. – La halte routière. Piège. – Sous-sol du prof de gym. Piège”.

personagem precisa xingar, fumar, bater, arranjar uma namorada; ou seja, agir como acredita que um homem “verdadeiro” age.

Welzer-Lang (2001, p. 463) pontua, ainda, que a aprendizagem, por parte dos garotos, destes gestos que são incorporados, de “movimentos, reações masculinas, todo o capital de atitudes que contribuirão para se tornar um homem”, a partir do que ele chama de “a casa-dos-homens”, se faz por meio do sofrimento. Sofrimentos psíquicos de uma educação baseada no mimetismo. E a imitação dos homens é uma reprodução de violências; inicialmente, uma violência contra si próprio, e, posteriormente, uma violência que se materializa em opressão contra os outros e se perpetua continuamente, reproduzindo a dominação do patriarcado e do viriarcado.

Daniel Welzer-Lang (2001, p. 475-476) defende que o conceito de patriarcado, proposto por Delphy em 1970 é problemático pois sugere simplesmente uma dominação de mulheres e crianças por parte do poder dos pais (os patriarcas), deixando de considerar as “mudanças nas relações sociais de sexo e, em particular, as modificações que se referem às relações de poder”. Isto posto, o autor prefere utilizar o termo viriarcado, apresentado por Nicole-Claude Mathieu em 1985, o qual ela conceitua “como o poder dos homens, sejam eles pais ou não, em que as sociedades sejam patrilineares, patrilocais ou não”.

Assim, se a opressão que o namorado de Tom sofreu na adolescência não se converteu diretamente em uma violência física contra o próprio Tom, ela seguramente se tornou violência psicológica, o marcando pelo resto da vida. Afinal, o fato de, anos depois, ele não mencionar sequer a existência de Tom a alguém de sua família é uma verdadeira agressão contra o companheiro, que se sente humilhado (e silenciado) diante desta constatação. Assim, o silenciamento vivenciado pelo defunto é mimetizado e reproduzido em suas próprias relações. Enquanto na adolescência ele é silenciado; na vida adulta ele (segue silenciado e) também silencia, em função de seus traumas antigos.

Além disso, ele se fecha em uma couraça, incorporando a ideia defendida por Welzer-Lang (2001) de que diante da violência, abuso e sofrimento experimentados há aqueles que constatam que é preciso saber se esconder, pois a defesa pode ser o melhor ataque. Assim, enquanto viveu, o morto foi constantemente coagido pelos ideais de virilidade que seu irmão mais velho e modelo, Francis, tentou perpetrar por meio da homofobia.

1.1.2) A língua estrangeira

bell hooks (1994, p. 167) afirma que

tal qual o desejo, a linguagem rompe, e se recusa a manter-se cercada por fronteiras. Ela fala por si própria, contra nossa vontade, em palavras e pensamentos que se intrometem, inclusive violando os espaços mais íntimos da mente e do corpo²⁸.

É dentro desta perspectiva que o autor constrói a personagem de Sara, que no nono quadro da peça, chega à casa de Ágatha, se passando por Hellen e falando outra língua. Coagida tanto por Francis, quanto por Tom, ela tenta manter sua linguagem aprisionada em fronteiras. Conquanto, ela é traída por sua própria língua materna, verbalizada num ímpeto de impaciência que desmascara seu jogo ficcional.

No papel de Hellen resta evidente um outro aspecto do silenciamento, pois o falso uso da língua estrangeira como suposta língua mãe, isto é, com base no subterfúgio, obsta sua interlocução. Sara surge na peça interpretando uma personagem (Hellen) e falando em inglês. Esta é, na verdade, uma forma de não falar, de não ter a propriedade da alocação nem no idioma materno (no caso da peça, no francês) e nem no inglês, especialmente porque ela também tem dificuldade para se expressar na língua saxã. Como ela mal fala inglês, mas não pode ser compreendida por Ágatha (cujo único idioma que domina é o francês), não há comunicação entre as duas. Este recurso da incomunicabilidade é semelhante ao que acontece em outras peças da contemporaneidade, diferentemente do que ocorria na Antiguidade.

Em sua famosa obra *A Poética*, Aristóteles enunciou as bases ocidentais da poesia dramática. Instituindo as unidades de ação, tempo e lugar, o filósofo grego discorre que o texto teatral deveria distanciar a forma épica, isto é, a estrutura narrativa, da tragédia. Dentro dessa concepção clássica, as ações se dariam de maneira sucessiva e estariam conectadas entre si, constituindo início, meio e fim. Assim, os acontecimentos se sucederiam de maneira conexa, de forma que não seria possível suprimir ou deslocar um deles sem comprometer o sentido da história. Tais ações sucessivas desembocariam no clímax e, suscitando terror e compaixão nos espectadores, levariam à catarse, ou seja, à purificação/purgação dessas emoções. Especificamente acerca da tragédia, como era concebida na Grécia Antiga, o filósofo acrescentava, também, que neste gênero literário as ações se desenvolvem, na medida do possível, no período de uma revolução solar e dentro de um mesmo espaço (ARISTÓTELES, 1993).

²⁸ Tradução do autor. No original: “like desire, language disrupts, refuses to be contained within boundaries. It speaks itself against our will, in words and thoughts that intrude, even violate the most private spaces of mind and body”.

Ao longo da história, as bases aristotélicas se mantiveram bastantes fortes na composição dos textos teatrais. Tanto que o drama da idade moderna, surgido no Renascimento, é absoluto. Isto significa que o drama não conhece nada além de si. É como se o dramaturgo estivesse ausente do drama e ele não fosse escrito, mas sim colocado. “As palavras pronunciadas no drama são todas elas de ci-sões [*Ent-schlüsse*]; são pronunciadas a partir da situação e persistem nela; de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor”. Dessa forma, toda narrativa do drama advém do diálogo que as personagens travam entre si e das ações sucessivas que executam. Portanto, o drama se constitui como um gênero centrado na comunicação interpessoal cognoscível e objetiva dos personagens, que tem um conflito entre si e se valem do discurso para que a ação prossiga. Logo, o drama é dialógico e não há quaisquer intervenções épicas dentro de uma obra dramática pura²⁹ (SZONDI, 2001, p. 30).

Com a ascensão do teatro moderno, no final do século XVIII e início do século XIX, surgiram importantes inovações dramatúrgicas que se distanciam da ideia clássica do drama absoluto até então vigente. É o que o teórico Peter Szondi chama de “crise do drama”. Analisando obras de Ibsen, Tchéckov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, Szondi teoriza que cada um destes autores, à sua maneira, romperam com a estrutura de drama que se estabeleceu no Renascimento (baseada, conforme já mencionado, nos ideais clássicos).

Ao analisar, por exemplo, a obra *As Três Irmãs*, de Tchéckov, o teórico alemão aponta a recusa à ação e ao diálogo, os dois pilares do drama, com personagens solitários e incapazes de se comunicarem. A ação ocorre sem nexos precisos e o diálogo não tem nenhum peso, se transformando em solilóquios essenciais responsáveis pela passagem da conversação ao que ele denomina “lírica da solidão”. Szondi exemplifica sua análise ao falar de Andrei, irmão das três irmãs, que evita a sociedade e cuja solidão o forçou ao silêncio. Andrei se comunica apenas quando sabe que não vai ser compreendido, como no diálogo com Feraponte, funcionário um pouco surdo da administração provincial. É para Feraponte, que não o ouve, que ele abre seus sentimentos e confessa a frustração de não ter se tornado um professor na Universidade de Moscou (SZONDI, 2001).

Na passagem supracitada da obra tcheckoviana, Andrei, em seu diálogo, manifesta que “em Moscou, sentamo-nos em uma imensa sala de restaurante, sem conhecermos ninguém, sem que ninguém nos conheça, e, no entanto, não nos sentimos deslocados. Aqui, conhecemos todo mundo, todo mundo nos conhece e, no entanto, nos sentimos estrangeiros. Estrangeiros e solitários” (TCHECHOV, 1976, p. 56). O lugar do estrangeiro é justamente o da solidão. Aquele que é

29 Neste contexto, é importante relembrar os estudos de Anatol Rosenfeld (1985), no qual o autor afirma não haver pureza de gêneros em sentido absoluto.

estrangeiro é, por definição, estranho a algo, não pertence a determinado lugar, por isso Sara (personificada em Hellen) adentra a casa de Ágatha falando uma língua estrangeira, para que a comunicação não seja possível entre as duas e a mãe não perceba a teia de mentiras na qual foi inserida.

Um outro exemplo de dramaturgia em que a língua é utilizada, mas há dificuldade de compreensão do que se diz é o monólogo curto *Not I* de Samuel Beckett, um dos precursores do que Martin Esslin chamaria de “teatro do absurdo”. Na referida peça, o palco está escuro exceto por uma boca, fracamente iluminada em um rosto nas sombras, que emite um fluxo contínuo de palavras. Ainda que os vocábulos sejam inteligíveis, eles não fazem, a princípio, sentido na ordem em que são enunciados. Ao lado da boca, de pé, está um auditor, cujo sexo é indistinguível, coberto por completo por uma djelabba. Não há, de fato, um personagem arquetípico, portanto, a fala se dissipa em sua própria proferição.

Dentro dessa perspectiva, também Sara (na condição de Hellen) fala como se fosse uma personagem do teatro do absurdo. Bouchard deixa explícito nas rubricas iniciais da peça que o inglês da personagem é aproximativo, com erros de sintaxe, vocabulário e conjugações verbais. No entanto, seu sotaque e a fluidez com a qual se exprime dão a falsa sensação de que ela é verdadeiramente anglófona. Assim, ela tenta se expressar, mas o uso de determinados verbetes e expressões é incoerente, lhe conferindo inclusive um caráter cômico ao longo da cena.

Esta comicidade é ainda mais evidenciada na montagem de Rodrigo Portella devido à escolha de Camila Nhary para interpretar o papel de Sara. Além de ser uma excelente atriz, Camila também possui formação em palhaçaria, sendo inclusive uma das fundadoras do grupo Bando de Palhaços, iniciado em 2010 com sede no Rio de Janeiro³⁰. Assim, sua experiência permite uma interpretação extremamente precisa e bem-feita, que não é caricata e está no limiar entre a seriedade que a personagem exige e o humor que Sara traz à obra de Bouchard.

30 Fonte: <https://www.bandodepalhacos.com/> Acesso em: 11 de maio de 2020.



Figura 1. MESQUITA, Luciana. Camila Nhary, no papel de Sara, e Armando Babaioff, como Tom, na encenação de *Tom na fazenda* (2017) dirigida por Rodrigo Portella. Fotografia tirada em fevereiro de 2018. 250 x 250 pixels.

1.1.3) O poder da bebida

Ainda a respeito de Sara, é interessante observar que ao conhecer Francis, ela manifesta verdadeiro pavor diante da maneira violenta como ele lhe trata e, evidente, do tratamento dispensado à Tom. Adicionalmente, ela ignora as tentativas de galanteio do filho mais velho de Ágatha, demonstrando total aversão a seu comportamento.

No entanto, depois que toda farsa é desmascarada e após ter consumido uma garrafa inteira de conhaque com Francis, ela, completamente bêbada, se torna bem mais suscetível, cedendo às investidas do rapaz. Com Tom preso no porta-malas do carro, Sara e Francis transam durante trinta e sete minutos, sem que ela oponha qualquer resistência.

É cediço que o uso de álcool em excesso compromete o desempenho de funções cognitivas essenciais, propiciando a perda de autonomia e da própria consciência (ALEXANDRE *et al*, 2019). Além disso, o conhaque é sabidamente uma bebida com altíssimo teor alcoólico e sua ingestão pode ter contribuído para que Sara não tivesse chance de exercer seu arbítrio sobre o consentimento da relação sexual, silenciando sua repugnância manifestada anteriormente.

Inclusive, na entrevista que Michel Marc Bouchard me concedeu, ele comenta sobre esta cena, citando também a montagem mexicana de *Tom en la granja*, dirigida por Alejandro León:

MMB: Há algo que aconteceu em Guadalajara. A cena da transa com Sara foi muito interessante. Foi um estupro. Francis estuprou Sara. Não foi uma cena: “uhuu!”. Não. Foi um estupro!

GT: E isso é bastante possível na dramaturgia. Inclusive está escrito, porque quando vemos o quadro [09 da peça], ela diz que tem medo dele, mas depois de ter bebido, eles transam. E a bebida tem este poder... o poder do silenciamento.

MMB: Absolutamente!

GT: Ela não pode exprimir sua vontade...

MMB: De dizer sim ou não.

GT: ... e antes ela podia. Sim, é isso!

MMB: Mas em Guadalajara foi a primeira vez de todas as produções que eu vi que foi verdadeiramente um estupro e Tom interpretava isso quase como se fosse uma cena de amor, mas não era isso que estava acontecendo de fato.

GT: E elas aconteciam ao mesmo tempo?

MMB: Ao mesmo tempo. Era hiperinteressante! Especialmente porque a jovem mulher que interpretava Sara era muito, muito feminista e sua leitura funcionava muito bem (BOUCHARD, 2020).

O excerto acima corrobora que detalhes mínimos na passagem do texto à cena e escolhas específicas da direção e encenação são suficientes para criar camadas novas de linguagem, possibilitando diferentes interpretações da obra e sendo capazes de modificar a dramaturgia. Além da real possibilidade de estupro, este quadro da peça é um dos mais importantes, pois é o estopim que Tom necessita para se defender da violência cometida por Francis e subverter o papel passivo de vítima o qual assume ao longo da narrativa.

1.1.4) A boca dilacerada

Grada Kilomba (2019, p. 36) no primeiro capítulo do seu livro *Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano* discorre sobre o que ela chama de “máscara do silenciamento”. A autora relembra da escrava Anastácia, cuja história oficial permanece desconhecida: enquanto alguns afirmam que ela era angolana e filha de uma família real Kimbundo, tendo sido capturada e levada para a Bahia para ser escravizada por portugueses; outros declaram que ela foi uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido aprisionada por traficantes europeus na época da escravatura; há ainda os que alegam que ela teria nascido já em solo brasileiro. Fato é que Anastácia foi obrigada a utilizar um colar de ferro ao redor do pescoço e uma máscara que lhe impedia de falar. Os motivos para tal castigo têm, igualmente, versões distintas: seu ativismo político em prol da fuga de “*Outras/os*” *negras/os* escravizadas/os³¹, sua resistência às investidas sexuais de um senhor *branco*,

31 Ver nota 26. Grada Kilomba (2019, p. 20) explica que, similarmente, os termos “*Outra/o*” e *negra/o* são escritos em itálico em virtude das problemáticas das relações de poder e violência evidenciadas na língua portuguesa. *Other* é um termo ausente de gênero, neutro em inglês. A tradução em português varia entre dois gêneros, o reduzindo à clássica dicotomia masculino/feminino e impossibilitando sua extensão aos vários gêneros LGBTQIAP+, por isso ela o escreve também entre aspas. *Black*, em inglês, destaca o fato de que o uso deste termo não se refere a uma cor, mas a uma identidade política. Ele passou a ser usado para se distanciar das nomenclaturas coloniais utilizadas até os anos 60. No entanto, em português esta diferenciação parece ainda não ter sido realizada, já que o termo *negra/o*

o ciúme de uma sinhá em virtude de sua beleza, e mesmo sua capacidade de cura e habilidade de realizar milagres. Em função de sua condição, Anastácia acabou morrendo de tétano e sua figura se converteu, no século XX, em “símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica destes povos.”

A partir daí, Kilomba (2019, p. 43) reflete acerca do uso da máscara, na escravidão, com o propósito de silenciar e oprimir *negras/os* escravizadas/os. Proporcionando a fala e a elocução, a boca passou a ser utilizada como órgão de opressão. A máscara que veda a boca da/o *sujeito negro/a* impede de revelar verdades das quais o senhor *branco* quer se eximir, deixar à margem, invisíveis e silenciosas. Trata-se de um processo de repressão que censura as verdades “desagradáveis”. A fala é sempre uma negociação entre o falante e o ouvinte. O ato de ouvir, portanto, autoriza a fala de quem enuncia. Nesta perspectiva, quem é ouvida/o é, também, quem “pertence” e, ao contrário, quem não é ouvido, deixa de pertencer. “A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer”.

É evidente que o uso da máscara como representação do poder durante o processo de escravidão nas Américas não se relaciona diretamente com a história de *Tom na Fazenda*. Mas, ao ler Grada, não consegui deixar de fazer uma associação com as atitudes de Francis frente a Paulo, o namorado de seu irmão na adolescência. Quando este aborda aquele dizendo que tinha um assunto sobre seu irmão para tratar com ele, um assunto delicado, Francis coloca suas mãos na boca do rapaz e a dilacera, despedaçando seu rosto a tal ponto que ele só poderia ser reconstruído cirurgicamente e, mesmo assim, ficaria marcado para sempre.

A escolha de Francis em romper a boca do rapaz não é arbitrária. Ele estraçalha a boca do menino justamente por saber de sua capacidade de enunciar as verdades as quais ele não quer ouvir. Ele sabe que o assunto delicado em questão diz respeito aos poemas e desenhos de homens que seu irmão guarda embaixo da cama. Conquanto, Francis não quer escutar, discutir ou considerar nada disso; ele prefere negar e silenciar os desejos do irmão, enquanto for possível. A homossexualidade do irmão não pode sequer ser cogitada como discurso. Assim, Francis silencia e oprime Paulo por meio desta violência brutal, com tanto êxito, que o rapaz se vê obrigado a mudar de cidade. Este silenciamento, evidentemente, recai também sobre o próprio irmão, que diante de tal selvajaria é incapaz de reagir, conforme é possível perceber a partir de seus diários:

deriva do vocábulo em latim para a cor preta, *niger*, que passou a ser empregado para demarcar as relações de poder entre Europa e África e era aplicado a Africanos com o intuito de classificá-los em posição de subordinação e inferioridade. Assim, ela opta por escrever o termo em itálico para problematizar sua origem colonial. Já o termo “escravizada/o” é utilizado em detrimento de “escrava/o” para destacar que se trata de “um processo político ativo de desumanização”.

Esta noite, no bar, meu irmão que eu amo mais do que tudo rasgou, na minha frente, o rosto de Paulo. Paulo que eu amo mais do que tudo. Paulo que queria falar de nós dois a meu irmão... que eu amava mais do que tudo. (...) Ele despedaçou o belo rosto de Paulo. Eu vi tudo. Eu não levantei meu mindinho. Enquanto eu o via sofrer, o ouvia gritar, eu não o defendi. Eu não fiz nada. Acho que a gente nunca deve dizer a verdade. Nunca³² (BOUCHARD, 2011, p. 77).

A conclusão a qual chega o irmão inominado, diante de tamanha brutalidade, é a de que ele não deveria nunca falar a verdade. Por isso, anos depois, ele parte de sua cidade, sem dizer o porquê a sua mãe, e nunca mais volta, rompendo laços permanentemente, até a sua morte acidental. Sua relação com as pessoas que ele conhece na nova cidade também é afetada pelo seu passado. Ele não fala para Tom de sua família, não menciona que tem um irmão e não conta o episódio com Paulo. Este personagem passou a reter informações em vez de compartilhá-las com as pessoas do seu convívio e aprendeu a viver no silêncio em virtude do trauma que o irmão lhe causou. Se a ferida foi física apenas em Paulo, na vida de ambos ela se converteu em trauma psicológico.

Quando discorre sobre a ferida, no sentido de trauma, Grada Kilomba esclarece que

no racismo o indivíduo é cirurgicamente retirado e violentamente separado de qualquer identidade que ela/ele possa realmente ter. Tal separação é definida como um trauma clássico, uma vez que priva o indivíduo de sua própria conexão com a sociedade inconscientemente pensada como *branca* (KILOMBA, 2019, p. 39).

Tal assertiva vai absolutamente ao encontro do que afirma Joan Scott (2005, p. 24) quando diz que “o indivíduo” a despeito de todas as suas possibilidades de inclusão, tem sido compreendido “em termos singulares e sido representado tipicamente como homem branco. Para qualificar-se como indivíduo, uma pessoa tem de demonstrar alguma semelhança com essa figura singular.”

Dentro desta perspectiva, é cediço que racismo e homofobia tem enormes diferenças, mas há, também, consonâncias. Tanto que, no ordenamento jurídico pátrio, o plenário do Supremo Tribunal Federal (STF) enquadrou os crimes de homofobia e transfobia como crimes de racismo (Lei 7.716/89) a partir de uma interpretação expansiva deste conceito, defendendo a tese de que a definição de racismo extrapola aspectos exclusivamente biológicos ou fenotípicos, abarcando a negação da humanidade e dignidade de grupos vulnerabilizados³³. Nesse contexto, ampliando a interpretação de Grada Kilomba também no que tange à homofobia, é possível alegar que o

32 Tradução do autor. No original: “Ce soir, à la taverne, mon frère que j’aime par-dessus tout a déchiré, devant moi, le visage de Paul. Paul que j’aime par-dessus tout. Paul qui voulait parler de nous deux à mon frère... que j’aimais par-dessus tout. (...) Il a déchiré le beau visage de Paul. J’ai tout vu. J’ai pas levé le petit doigt. Pendant que je le voyais souffrir, que je l’entendais gueuler, je l’ai pas défendu. J’ai rien fait. Je pense qu’il faut jamais dire la vérité. Jamais”.

33 Fonte: <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=414010> Acesso em: 28 de julho de 2019.

indivíduo homossexual é afastado e arrancado de quaisquer identidades que ela ou ele possa, de fato, ter, pois a sociedade é inconscientemente pensada como heterossexual. Assim, a sensação de não pertencimento a um coletivo social cria marcas e feridas psicológicas ao longo de uma vida balizada por experiências cotidianas de homofobia.

Aqui gostaria de fazer um pequeno aparte para dividir uma experiência pessoal. Em uma conversa informal com amigos, afirmei que estava receoso acerca de uma viagem que faria a outro país porque uma amiga me hospedaria em sua residência, mas ela havia se casado há um ano. Meus amigos prontamente manifestaram como eu deveria me comportar diante de seu marido estrangeiro. No entanto, eu não havia falado qualquer coisa sobre a sexualidade de minha amiga, que é lésbica. Eu não enquadraria estes meus amigos como preconceituosos, ao menos no que diz respeito à sexualidade, mas fato é que o imaginário social concebe as relações entre casais como sendo heterossexuais, pois estes são os relacionamentos tidos como “naturais” dentro da sociedade.

Todas essas reflexões estão de acordo com a argumentação de Ernesto Laclau (2000, p. 33), ao nos lembrar que Derrida mostrou que a construção da identidade está sempre baseada na exclusão de algo e no estabelecimento de uma hierarquia violenta entre os dois pólos resultantes, tais como branco/negro (tal qual vimos acima com Kilomba), homem/mulher, etc. A distinção é feita entre o termo que é “marcado” e aquele que não é marcado. A palavra “homem” se diferencia do vocábulo “mulher”, mas também é equivalente a “ser humano”, ainda que homens e mulheres partilhem ambos a condição de seres humanos. No binômio homem/mulher, “o que é peculiar ao segundo termo é que ele é reduzido à função de acidente, em oposição à essencialidade do primeiro”. O mesmo ocorre na relação branco/negro, no qual “branco”, evidentemente, é equivalente a “ser humano”. Ressalto que o mesmo raciocínio é equivalente para o liame heterossexual/homossexual. Assim, “mulher”, “negro” e “homossexual” são marcas sociais de diferenciação, em contraste aos termos “homem”, “branco” e “heterossexual” não marcados.

São estas relações traumáticas que fazem com que o companheiro de Tom se feche para o mundo (onde a heterossexualidade é o natural, “o não marcado”) e seja incapaz de se exprimir abertamente. Censurado durante toda a vida, ele passa a reproduzir este silenciamento mesmo quando, aparentemente, não é mais obrigado a isto, escolhendo que lados de si mostrará para as pessoas com quem se relaciona. É imperioso destacar a destreza poética com a qual Bouchard constrói esta personagem que, mesmo póstuma e ausente, se torna ubíqua na narrativa.

Assim, a personalidade dos dois irmãos da peça é antagonica. Enquanto um não tem nome, não tem fala, e omitia; o outro, impedia que quem estivesse a seu redor falasse por meio de coações tanto físicas quanto psicológicas. Afinal, Francis é um personagem extremamente agressivo, que por meio do uso da força física e da violência, foi, ao longo da vida, capaz de silenciar Paulo, o

irmão, Tom, e ainda tentou intimidar Sara. O primeiro contato de Francis e Tom já é marcado pela imposição do silenciamento, violência, homofobia e opressão. Estrangulando Tom, ele diz:

Se você disser pra minha mãe quem você é, os coiotes vão cuidar de você. Se você abrir essa bocona, pode acreditar, não vão saber mais nada de você. Nada. Se minha mãe te falar de uma garota que se chama Hellen, você responde pra ela que você a conhece. Você diz pra ela que ela só fala inglês, que ela trabalhava com ele. Você diz pra ela que ela é loira, tem vinte anos e que ela fuma muito. Precisa repetir? Loira, vinte anos, fuma muito, não fala francês. Você diz pra ela que ela ama macarrão. Muito. E pra todo o resto, você se contenta em dizer que meu irmão a amava. (*Francis o solta*). Agora você pode respirar. Respira. Respira! Faz anos que eu sei que você ia vir. Eu não te conheço. Eu não sei seu nome, mas eu sabia que você ia vir. No campo, no alto do campo, tem o fosso das vacas. É lá que a gente joga as vacas doentes que morreram. Uma carcaça a mais ou a menos, ninguém vai se dar conta, e presta atenção em mim, ninguém vai querer ir conferir lá dentro. Os coiotes vão limpar tudo. Isso vai fazer com que você faça tudo que eu digo. Nem mais, nem menos. Minha mãe está triste e ela não precisa saber quem era o filho dela de verdade. É duro pra ela. Meu pai morreu trabalhando. Alergia por causa das vacas. E agora é o filho mais novo que morre. É duro pra uma mãe. É duro demais pra uma mãe. Não precisa causar mais dor pra ela. O.K.? Você vai dizer alguma coisa na igreja, alguma coisa bonita. Depois, você vai entrar de volta no seu carro e vai picar a mula daqui. Depois, minha mãe vai esquecer. Depois, ele vai ter morrido pra sempre. Depois, tudo vai ser perfeito. Precisa repetir? (...) E amanhã, não coloca perfume. Homem só coloca perfume pra casamento. Amanhã é um funeral. Precisa repetir?³⁴ (BOUCHARD, 2011, p. 22-23).

A partir do excerto acima fica evidente que, desde o início, a relação que se estabelece entre Francis e Tom é de dominação e coerção. O publicitário passa a ser constantemente humilhado e subjogado pelo pecuarista, que lhe endereça toda sorte de agressões imagináveis. Partindo dos conflitos trazidos à tona, é pertinente evocar as considerações de Michel Foucault sobre o discurso. Hall (2000) assinala que a partir da mudança no trabalho do filósofo francês de um método arqueológico, mais presente em seus estudos iniciais, para um método genealógico, o poder passou a assumir centralidade na análise discursiva.

Para Foucault (1979), discursos não se resumem simplesmente ao que é falado, englobando também ações. Estes discursos são inequivocamente permeados por relações de poder. Construído

34 Tradução do autor. No original: “Si tu dis à ma mère qui t’es, les coyotes vont s’occuper de toi! Si t’ouvres ta grande gueule, compte sur moi, on va rien retrouver de toi. Rien. Si ma mère te parle d’une fille qui s’appelle Ellen, tu lui réponds que tu la connais. Tu lui dis qu’elle parle juste anglais, qu’elle travaillait avec lui. Tu lui dis qu’elle est blonde, qu’elle a vingt ans pis qu’elle fume trop. Besoin de répéter? Blonde, vingt ans, fume trop, parle pas français. Tu lui dis qu’elle aime les pâtes. Beaucoup. Puis pour tout le reste, tu te contentes de dire que mon frère l’aimait. (Francis le libère.) Là, tu peux respirer. Respire. Respire! Ça fait des années que je sais que tu vas venir. Je te connais pas. Je sais pas c’est quoi ton nom, mais je savais que t’allais venir. Dans le champ, en haut du champ, y a la fosse aux vaches. C’est là qu’on jette les vaches malades qui sont mortes. Une carcasse de plus ou de moins, personne va s’en rendre compte, puis fie-toi sur moi, personne va vouloir aller fouiller là-dedans. Les coyotes vont tout nettoyer. Ça fait que tu fais tout ce que je te dis. Pas plus, pas moins. Ma mère est triste puis elle a pas besoin de savoir c’était vraiment qui son garçon. C’est dur pour elle. Mon père est mort à l’ouvrage. Allergies à cause des vaches. Puis là, c’est son plus jeune qui meurt. C’est dur pour une mère. C’est trop pour une mère. Faut pas lui faire plus de peine. O.K.? Tu va dire quelque chose à l’église, quelque chose de beau. Après, tu vas rembarquer dans ton char puis tu vas sacrer ton camps d’ici. Après, ma mère va oublier. Après, il va être mort pour de bon. Après, tout va être parfait. Besoin de répéter? (...) Puis demain, mets pas de parfum. Les hommes qui se mettent du parfum, c’est juste pour les noces. Demain, c’est des funérailles. Besoin de répéter?”.

socialmente, o poder está em toda parte, não se restringindo a uma instituição ou a uma figura específica, como um chefe de Estado, mas estando presente nas relações sociais que se estabelecem, constituindo ações sobre ações.

São inegáveis as relações de poder estabelecidas entre estas personagens de *Tom na Fazenda*. O vínculo existente entre Francis e Tom segue o padrão dual de opressor/oprimido, dominador/dominado, carrasco/cativo. É um liame desarmônico de autoridade e obediência, que se rompe no momento da inversão destes dois pólos, culminando na tragédia e corroborando com a assertiva de Foucault quando diz que

nas relações de poder, a sexualidade não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade: utilizável no maior número de manobras, e podendo servir de ponto de apoio, de articulação às mais variadas estratégias (FOUCAULT, 1988, p. 97).

De fato, na obra, a sexualidade é utilizada como disparador medular das relações de poder que se estabelecem entre as personagens. É de posse da informação da homossexualidade do irmão que Francis promove silenciamentos e fissuras na vida daqueles com quem convive, promovendo mentiras e dando origem a todos os conflitos da peça.

1.2. HOMOSSEXUAIS SÃO MITÔMANOS CORAJOSOS? REFLEXÕES SOBRE A MENTIRA

Ao discorrer sobre a verdade e a mentira, a psicanalista Cibele Barbieri (2019) retoma uma fábula do século XIX, que se intitula *A verdade nua e crua*. Segundo o conto, a Verdade e a Mentira se encontram um dia e, após determinado tempo, chegam a um poço. A Mentira diz à Verdade que a água estava boa e que elas deveriam, juntas, tomar um banho. Inicialmente desconfiada, a Verdade testa a água e, percebendo que estava propícia para o banho, consente com a Mentira. Ambas se despem e começam a se banhar. No entanto, repentinamente, a Mentira sai da água, se veste com as roupas da Verdade e foge. Colérica, a Verdade sai do poço às pressas na tentativa de encontrar a Mentira e recuperar suas roupas. Vendo a verdade nua, o mundo desvia o olhar com fúria e repugnância. Resta à Verdade retornar ao poço e desaparecer para sempre, homiziando sua vergonha naquelas águas. A partir daí, a Mentira corre o mundo, travestida como a Verdade, satisfazendo os desejos da sociedade pois, invariavelmente, o Mundo não nutre qualquer vontade de ver a Verdade nua.

A célebre pintura *A verdade saindo do poço armada do seu chicote para castigar a humanidade* (1896), do artista Jean-Léon Gérôme é frequentemente associada a tal narrativa. A princípio, tal associação me surpreendeu posto que no referido quadro a Verdade detém um chicote, que não é sequer mencionado na passagem acima. No entanto, um final alternativo, prontamente encontrado em *sites* na internet (mas que carece de maiores referências acadêmicas) se ajusta melhor à ilustração feita pelo pintor francês. Neste, a Verdade, voltando ao poço, se recusa a se vestir com as roupas da Mentira e, por não ter do que se envergonhar, sai nua caminhando pelas ruas da cidade. Se Jean-León Gérôme realmente tiver se inspirado em tal conto para retratar seu quadro, especialmente considerando esta segunda versão, talvez o chicote seja, então, a representação do castigo que a humanidade merece por aceitar mais facilmente a Mentira, trajando as roupas da Verdade, do que a Verdade nua e crua.



Figura 2. GÉRÔME, Jean-Léon. *La vérité sortant du puits armée de son martinet pour châtier l'humanité* (A verdade saindo do poço armada do seu chicote para castigar a humanidade). 1896. Óleo sobre tela (91,0 x 72,0 cm). Museu Anne-de-Beaujeu, Moulins, França.

Independente de qual seja o final, está exposta a dificuldade humana de discernir a verdade da mentira e a destreza em transformar mentiras em supostas verdades. Além disso, a parábola leva

a crer que a verdade é, por essência, “inapreensível pela palavra em sua total extensão, justificando dizer que ela só pode ser dita não-toda (...) A verdade se oferece ao olhar não apenas como muitas faces mas, justamente, como “a” face que produz horror” (BARBIERI, 2019, p. 116).

Não saberia dizer se Michel Marc Bouchard tem conhecimento deste apólogo, mas fato é que, em seus textos dramáticos, ele se tornou um especialista na arte de esconder, utilizando os termos de Barbieri, a face horrenda da verdade. A homossexualidade do defunto em *Tom na Fazenda*, por exemplo, não pode ser jamais revelada. Esta verdade é tão trágica que o morto a esconde, Francis a nega e até Ágatha finge não percebê-la, preferindo acreditar em mentiras travestidas de verdade, como quando se deixa levar pela farsa de que o filho tinha uma namorada.

É pertinente dizer que em suas obras Bouchard explora copiosamente as mentiras que se estabelecem nas relações humanas. Ele se debruça nos meandros do subterfúgio para compor as tramas de suas peças e construir, com bastante acurácia, a complexa natureza de suas personagens. Frequentemente, os prefácios de seus textos dramáticos trazem menções explícitas sobre a mentira e a verdade, como ocorre em *Tom na fazenda*, *A noite em que Laurier Gaudreault acordou*, e *A estrada dos passos perigosos*.

Em *Tom na fazenda*, a mentira é força-motriz da ação e estabelece a maioria dos vínculos que conectam as personagens. Michel Marc Bouchard encerra o prefácio de seu livro escrevendo:

Eu também tentei muitos finais felizes, mas as obras reconciliadoras em sua resolução nos desresponsabilizam diante das soluções e dos conflitos. Elas são feitas de morais prontas. (...) Antes de aprender a amar, os homossexuais aprendem a mentir. Nós somos mitômanos corajosos³⁵ (BOUCHARD, 2011, p. 10).

Quando li esta declaração pela primeira vez, a princípio, não sei se concordei com a opinião do autor. Creio que julguei muito severa a afirmação categórica de que antes de amar, homossexuais aprendem a mentir. No entanto, acredito que em um primeiro momento tive o discernimento obliterado pela crueldade desta assertiva, ou talvez estivesse tentando travestir a verdade de mentiras e, como pontuou o autor, buscando apenas uma resolução feliz tal qual ocorre nos contos de fada.

Atualmente, compreendo que no contexto social em que estamos inseridos, marcado por preconceito e intolerância, grupos minoritários se veem obrigados a utilizar de subterfúgios como a omissão e a mentira para se resguardarem de perseguições e humilhações. Carrara e Saggese (2011, p. 212) discorrem que masculinidade e violência se articulam de inúmeras maneiras e afirmam que

35 Tradução do autor. No original: “J’ai aussi tenté plusieurs fins heureuses mais les oeuvres réconciliatrices dans leur résolution nous désresponsabilisent face aux solutions et aux conflits. Elles sont faites de morales à consommer sur place.(...) Avant d’apprendre à aimer, les homosexuels apprennent à mentir. Nous sommes des mythomanes courageux”.

homens que transgridem convenções sociais de gênero e sexualidade estão singularmente mais expostos a episódios de discriminação e violência, pois, especialmente no Brasil, o lugar social da homossexualidade ainda persiste assinalado pela injúria. Sofrer agressões verbais e físicas é quase constitutivo da experiência de ser homossexual, bissexual ou transgênero. Além disso, a violência homofóbica possui características multifacetadas e as agressões físicas ocorrem tanto por desconhecidos quanto por pessoas socialmente próximas, como parentes e amigos. Assim, “ao menos quando se trata de homofobia, a ‘casa’ não parece ser uma proteção tão eficaz contra a violência anônima da ‘rua’”.

Em *Tom na Fazenda*, o defunto teve de lidar com a violência personificada na figura do próprio irmão. A homofobia estava presente no seio de sua família. Para sobreviver neste cenário, ele teve de aprender a mentir e negar sua condição antes de “sair do armário” e se permitir viver um amor. Na verdade, a repressão sofrida por ele foi tão grande que ele nunca assumiu sua homossexualidade, de fato, e passou a viver sempre escondido em seu invólucro.

Não estou pressupondo que o homossexual deva necessariamente assumir sua condição sexual para a sociedade. Em seu texto *O homossexual astucioso (Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações)*, Silviano Santiago (2000) afirma que a militância homossexual tem levantado a importância de o *gay se assumir*; fardo que pessoas heterossexuais não carregam. O autor estabelece uma inflexão com a hegemonia do *outing* estadunidense defendendo que o homossexual tenha astúcia³⁶ para se declarar (ou não) publicamente *gay*. Ele questiona se a subversão do anonimato, com formas mais sutis de militância, não levariam a um diálogo mais aberto entre homossexuais e heterossexuais.

Voltando a *Tom na fazenda*, é perceptível que a mentira vai além e se corporaliza também nas outras personagens. Francis mente para a mãe. Sara mente para Ágatha. E até Ágatha parece mentir para si mesma com relação à sexualidade do filho. Ela escolhe não ler os diários que ele deixou em sua cama, sob o pretexto de que se o filho tinha algum segredo que não era capaz de revelar pessoalmente, ele deveria permanecer incógnito. Sem embargo, é difícil imaginar que a mãe não estivesse a par da sexualidade do rapaz. Ainda assim, a mentira que mais me chama atenção é, indubitavelmente, a que se pessoaliza em Tom.

Ao chegar na fazenda, Tom parece ocupar o papel dissimulador do namorado, omitindo sua própria sexualidade e mentindo acerca de sua natureza. É evidente que o primeiro contato com Francis foi marcado por uma opressão cabal e o rapaz se viu obrigado a representar este

36 Durante a defesa da dissertação, o pesquisador Manoel Silvestre Friques, membro da banca, questionou em que medida a astúcia a qual o autor Silviano Santiago se refere não seria uma tática *gay* entre verdade e mentira, armário e exposição, público e privado, assujeitamento e subjetivação; um entre-lugar no arranjo silenciamento/comunicabilidade que dilata e expande essa fronteira e as relações que a partir dela se estabelecem.

personagem. Mas, após o enterro, ele poderia ter simplesmente ido embora. Todavia, escolheu ficar, e continuar vivendo na rede de mentiras que foi se estabelecendo.

Há situações realmente difíceis de explicar de um ponto de vista psicológico e social. Considerando a característica polissêmica do teatro contemporâneo, a peça traz diversas questões sobre o comportamento das personagens cujas respostas se abrem em um leque infinito de possibilidades. Afinal, por que Tom permanece nesta casa depois do enterro? Uma casa que não é sua, com uma família que não lhe pertence e, ademais, o oprime.

Ainda que, a qualquer momento, Tom possa sair da situação de abuso na qual se encontra, deixar a fazenda e retomar sua vida bem-sucedida na cidade, ele parece enlaçado a uma força desconhecida que o mantém prisioneiro das injúrias de Francis, como se tivesse sido acometido pela síndrome de Estocolmo, que designa o estado psicológico da pessoa que, após passar por um longo período de intimidação, acaba se afeiçoando por seu agressor. Outrossim, em várias passagens do texto, o autor ratifica as semelhanças físicas entre Francis e seu finado irmão. É evidente, então, que Tom enxerga (ou procura encontrar) em Francis (até de forma patológica) seu amor.

Retomando novamente o prefácio de *Tom na Fazenda*, resalto a passagem na qual Bouchard (2011, p. 09) escreve que “um dia, outrora, neste mesmo campo, um jovem destruiu outro jovem que amava outro. Tal qual uma tragédia antiga, este drama vem alcançar, anos mais tarde, o destino inocente de Tom”³⁷.

Aqui recorro a Patrice Pavis (2008), que em seu *Dicionário de teatro* pontua diferenças entre os conceitos de *tragédia* e *trágico*. A *tragédia* seria a representação de uma ação humana ominosa que frequentemente termina em óbito; mas também diz respeito ao gênero literário possuidor de suas próprias diretrizes. Já o *trágico* remete ao princípio antropológico e filosófico que, além de se encontrar em diversas manifestações artísticas, se reverbera essencialmente na existência humana.

Também Peter Szondi (2004) em seu livro *Ensaio sobre o trágico* discorre, como sugere o título, acerca do conceito de trágico, pensado a partir de uma estrutura dialética sob a perspectiva de doze importantes filósofos e poetas alemães nascidos nos séculos XVIII e XIX (com exceção do dinamarquês Søren Kierkegaard). Conforme enuncia Pedro Sússekind no prefácio do livro, Szondi reflete sobre a passagem das poéticas clássicas para as teorias estéticas pós-iluministas, cuja fundamentação filosófica levou ao desenvolvimento da teoria literária concebida na Alemanha do século XX.

37 Tradução do autor. No original: “un jour, jadis, dans cette même campagne, un jeune homme a détruit un autre jeune homme qui en aimait un autre. Telle une tragédie antique, ce drame vient rattraper, des années plus tard, le destin innocent de Tom”.

O livro, portanto, “estabelece os parâmetros de uma teoria literária a partir do contexto de uma filosofia da arte de caráter histórico” (SZONDI, 2004, p. 18). Não caberia aqui explicitar os apontamentos de todos estes pensadores sobre o sentido do trágico, como fizera Szondi, mas é interessante apontar alguns deles.

Schelling, por exemplo, concebe o processo trágico na relação entre identidade de liberdade e necessidade. A essência da tragédia se dá por meio de um verdadeiro conflito entre estes dois pólos, que não finda com o insucesso de um deles, mas com um elo dual antitético de vitória e fracasso, no qual ambos são tanto vencidos quanto vencedores. Solger pensa de maneira similar a Schelling, mas substituindo os conceitos de liberdade e necessidade por ideia e existência. Para ele, no trágico “a ideia se revela como existente por meio do aniquilamento, pois enquanto ela se neutraliza como existência, encontra-se ali como ideia, e as duas são uma única e mesma coisa” (SZONDI, 2004, p. 46).

Hölderlin compreende a tragédia a partir do “sacrifício que o homem oferece à natureza, a fim de levá-la à sua manifestação adequada”. Já Goethe acredita que o trágico se funda em uma oposição irreconciliável. Para o poeta, é precípua que o conflito não ocorra fundamentalmente entre o herói trágico e o mundo exterior ou esteja associado ao divino. A dialética trágica se evidencia no homem, em quem as forças de querer e dever colocam em perigo sua própria existência. Não é trágica a oposição existente entre querer e dever, mas sim a escuridão e ignorância com que, enganado sobre o seu dever, o homem se vê obrigado a querer o que não pode, por direito, querer. Kierkegaard pensa de maneira semelhante a Goethe, considerando o trágico a contradição sofridora (SZONDI, 2004, p. 34).

No contexto da tragédia grega clássica, a tragédia antiga a qual Bouchard faz referência, não existia a ideia de indivíduo. As pessoas não agiam por vontade própria. Toda ação provinha do desejo de deuses e o destino das personagens já estava traçado. Eis a discussão da ambiguidade em *Antígona*, por exemplo. Estaria ela se vingando da morte do irmão por conta própria ou simplesmente seguindo a vontade dos deuses? O conceito de vontade, no entanto, evoluiu drasticamente e nas sociedades contemporâneas ocidentais, se configura como uma das dimensões essenciais da pessoa (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014).

Ao relacionar o “destino inocente de Tom” a uma tragédia clássica, o autor nos aciona diversas questões. Que elementos constituem o trágico em *Tom na Fazenda*? O verdadeiro motivo da tragédia é o acidente de motocicleta que ocasionou a morte precoce do rapaz? Ou seria a condição homossexual do morto e, reflexamente, de Tom? Estariam os homossexuais fadados sempre a um destino trágico? Afinal, dos três personagens gays na peça, o primeiro morre em um acidente, o segundo tem o rosto desfigurado por um ataque homofóbico e o terceiro se torna um

assassino. Até que ponto Tom é, factualmente, dono de seu destino? É axiomático que tais indagações seriam, por si só, suficientes para o desenvolvimento de um estudo separado.

No entanto, me parece evidente afirmar que é a não aceitação, por parte de Francis, da homossexualidade do irmão que desencadeia todas as ações trágicas da peça. De posse da informação de que este gostava de homens, e a partir do desequilíbrio da relação desenvolvida entre Francis e Tom, se inicia o jogo de mentiras e chantagens que culminam na tragédia, endossando a afirmação de Eric Bentley de que “no âmago de qualquer boa tragédia está uma profunda perturbação do equilíbrio humano” (BENTLEY, 1967, p. 273).

Também creio ser possível afirmar que Tom e as outras personagens da peça agem da forma que agem por vontade própria. Apesar de todas as coações, Tom não é forçado a permanecer cativo, matar Francis e, finalmente, mentir para Ágatha dizendo que o filho decidiu ir morar na cidade com Sara. São decisões dele, que partem unicamente de sua vontade. Tom abre mão de uma vida pretérita já construída na cidade para, ao que tudo indica, viver no campo com a ex-sogra às custas da mentira e do assassinio que cometeu. Portanto, quando vê o colega chamando a matriarca da fazenda de “mãe”, é pertinente, a provocação que Sara faz a Tom ao lhe perguntar se as mentiras foram a herança que o companheiro lhe deixou. Aparentemente a resposta é positiva, sobretudo porque, em seu monólogo final, uma das últimas frases de Tom é justamente a afirmação de que não se deve jamais dizer a verdade. Desta forma, tanto Tom quanto seu finado companheiro chegam a tal constatação após os eventos traumáticos que experienciaram.

Em *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista*, a mentira toma forma a partir da representação que é feita de outros personagens. Crísipo nega seu nome, Luís, e passa a viver sob esta alcunha grega. O mesmo acontece com Laio, que na realidade é Jean, mas passou a ser chamado assim, por Crísipo, desde o primeiro encontro dos rapazes. Dentro desta mesma perspectiva, este também pede a Diana que ela interprete uma multiplicidade de figuras femininas, inclusive uma encarregada pelo escritório de adoções para fazer uma enquete sobre o casal, sem saber que, na realidade, Diana é, de veras, a agente de adoção.

Este jogo de interpretações dificulta o discernimento do que é verdade e do que é mentira, mesclando os campos da realidade e da imaginação. Crísipo pede que Diana interprete todas essas personagens como uma metáfora da condição do ser humano que parece viver constantemente uma representação? Ou ele acredita que a felicidade de um casal homossexual só pode ser alcançada a partir da encenação?

No momento em que Diana entrevista o casal, Crísipo dissimula dizendo que já havia se casado, mas que sua mulher o abandonou e partiu com o filho deles. Tentando investigar tal história, que é uma falácia, pois neste ponto da narrativa já sabemos que Crísipo matou sua ex-mulher

enquanto ela estava grávida, ele é taxativo dizendo: “Ela se foi com nosso filho. É tudo!”³⁸. Quando Diana faz outra pergunta constrangedora, desta vez a Laio, sobre Teresa Melançon, sua antiga namorada, este dá respostas entrecortadas e Crísipo logo entrega a Diana um bilhete que ele acabou de escrever sugerindo como o desenrolar da entrevista deve ocorrer. (BOUCHARD, 1984, p. 44)

Perguntados sobre sua infância, Crísipo afirma que ela foi feliz e equilibrada, repleta de alegrias e que ambos receberam uma educação modelo, ao passo que Laio nega todas estas afirmações. É notório que tampouco Crísipo tivera uma infância feliz, ele sofria com a ausência de sua mãe e tinha de conviver com a rispidez de sua madrasta. Em uma tentativa subsequente de reinterpretar a entrevista, Crísipo conspira dizer que ele e Laio são homossexuais perseguidos pela sociedade e que suas mães vão visitá-los constantemente, quando, na verdade, elas desconhecem que eles são um casal, pois Crísipo tem medo que qualquer pessoa saiba disso.

Este jogo de representações e inverdades sequer chega a se consolidar, pois ele é menos articulado que o liame de simulacros em *Tom na Fazenda*. A situação na qual os personagens se encontram parece tão absurda que é angustiante tentar compreender a peça a partir de uma interpretação realista já que ela soaria como uma grande esquizofrenia. O texto se torna mais palatável quando se deixa de lado o inquerimento sobre a motivação para as ações das personagens e a obra, em completo, passa a ser vista como uma alegoria desestabilizante da condição marginalizada do homossexual que, dentro de uma sociedade homofóbica, acaba criando, na sua imaginação, ambientes de proteção, verdadeiras espécies de redoma social.

Sem embargo, a decisão de Diana de permanecer na casa – assim com a de Tom – é, também, a mais difícil de compreender. Por que esta mulher decide se prestar a este papel? Simplesmente para juntar dinheiro e pagar seus estudos de psiquiatria ou por que realmente se apaixonou por Laio? Ela confessa não saber mais onde está a realidade e tem consciência de que deveria sair desta residência, mas sente como se houvesse rochas em seus sapatos. As motivações de Tom e Diana para permanecerem nestes espaços, que originalmente não são os seus, mas pelos quais se sentem atraídos de forma quase magnética são distintas, mas têm em comum o fato de serem absolutamente complexas de deslindar.

Em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* também ocorre um jogo de interpretações, mas ele não se constrói a partir da mentira, como o que se estabelece entre Laio e Crísipo. Trata-se realmente da representação da peça *O martírio de São Sebastião* do italiano Gabriele D'annunzio. Especificamente nesta peça, este recurso metalinguístico do teatro dentro do teatro é uma metáfora de que os personagens estão sedentos por abandonar sua realidade.

38 Tradução do autor. No original: “Elle est partie avec notre enfant. C’est tout!”.

Quanto à metalinguagem no teatro é possível citar a célebre tragédia *Hamlet* [entre 1599 e 1601], de William Shakespeare, na qual o protagonista, diante do assassinato de seu pai, decide reencenar tal episódio com uma trupe artística que chegara a Elsinore para averiguar a reação de seu tio Cláudio, que matou o irmão (rei Hamlet) e desposou a cunhada (Gertrudes). Há indubitável inspiração da obra shakespeariana em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* já que a peça do autor canadense também se constrói a partir de um assassinato.

No prólogo, vemos Simão, condenado injustamente pela morte de seu amor na juventude – o Conde Vallier de Tilly, convocar um grupo de prisioneiros para encenar um espetáculo ao bispo Jean Bilodeau, que ele considera o verdadeiro culpado pelo homicídio. Movido pelo desejo de vingança, Simão monta uma peça de teatro que representa os acontecimentos deste crime, ocorrido 40 anos antes. O objetivo de Simão é, finalmente, arrancar do prelado a confissão das reais circunstâncias do exílio de Vallier. Ocorre que na referida peça o recurso da metalinguagem é trabalhado em diversos níveis. Isto porque o primeiro episódio retoma os acontecimentos na cidade de Roberval com o trio protagonista (Simão, Vallier e Bilodeau) ainda jovem, na condição de estudantes, e justamente ensaiando outra peça (*O martírio de São Sebastião*).

Neste contexto, os personagens da obra de Bouchard evocam, durante os ensaios, a função social do teatro e o rompimento com as convenções da cena. No campo do teatro contemporâneo, o recurso de uma peça dentro de outra peça foi anteriormente explorado por Peter Weiss em *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat – Representados pelo Grupo Teatral do Hospício de Charenton sob a direção do Senhor de Sade*, cuja escrita foi iniciada em 1963 e finalizada em 1964.

Na trama, os pacientes do hospício de Charenton são dirigidos pelo também paciente Marques de Sade para encenar uma peça cujo tema versa sobre a morte de Jean-Paul Marat, líder influente da Revolução Francesa. Elias (2015) pontua que em *Marat Sade* há três níveis de ação imbricados: a encenação do assassinato de Marat por Charlotte Corday; as interrupções dentro da encenação que cortam a narrativa; e as intervenções da peça encenada. Tais interferências causam no leitor dúvidas sobre o que é parte da peça de Weiss, o que é parte da peça encenada pelo Marquês de Sade, o que são delírios dos pacientes do hospício, e o que é, factualmente, realidade.

Em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, o triplo nível de ações (peça do Bouchard, peça encenada ao Monsenhor Bilodeau e peça representada na época do colégio) não gera confusão, diferentemente do que ocorre em seu texto *A contranatureza de Crisipo Tanguay, ecologista* que, como já mencionado, se apoia em diferentes camadas narrativas nas quais ficção e realidade se confundem. Evidente que por se tratar do primeiro trabalho do autor, esta obra de Bouchard (*Crisipo Tanguay*) não possui a complexidade e a densidade poética que Peter Weiss apresenta em *Marat Sade*.

Fato é que na obra *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, a mentira se corporifica mormente nos personagens da condessa Maria Laura de Tilly e na donzela Lidiane de Rozier. A condessa é descrita no prefácio da obra como a incapacidade do próprio Michel Marc Bouchard de se adaptar à realidade.

Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 186), em seu livro *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès*, aponta que os personagens tchekhovianos “possuem um talento particular para se fazer ausentes dos outros e de si mesmos”. O autor exemplifica tal assertiva citando o começo do ato II de *Jardim das Cerejeiras*, em que cada personagem está mergulhado em seus sonhos. Tal descrição poderia facilmente ser aplicada à condessa da obra de Michel Marc Bouchard.

A personagem vive em sua realidade onírica particular. Ela é tida como louca pela maioria dos habitantes de Roberval pois toma sua cabana por um castelo; imagina que todas as terras à vista lhe pertencem; chama o lago Saint-Jean de Mediterrâneo; mantém costumes reais, com uma linguagem sempre pomposa, em uma cidade simples do interior do Canadá; e se comporta como uma figura da realeza quando não dispõe sequer de recursos para se alimentar adequadamente, entre outros delírios. Ela finge, adicionalmente, que tem empregados e serviçais para prestar serviços a si e a seu filho todo o tempo, inclusive conversando com eles como se estivessem presentes. Fato é que a condessa interpreta estas histórias como forma de sobreviver à pobreza e ao abandono que o marido lhe impingiu.

É curioso pontuar que outros personagens da obra Bouchard possuem as características tchekhovianas apontadas por Jean-Pierre Sarrazac. Na entrevista que o autor me concedeu (Apêndices 1 e 2), ao comentar sobre a personagem Chantale de *A noite em que Laurier Gaudreault acordou*, ele afirma que ela é uma personagem tchekhoviana. Ratificando a assertiva supracitada do teórico francês, Chantale, cônjuge de Julien, descobre ao final da trama que seu esposo escondeu dela sua homossexualidade durante todo seu casamento. Ela, no entanto, diz que sempre amou Julien, jamais amará outro homem, que ficará do seu lado e eles atravessarão isso como já fizeram com outros problemas. A partir daí, ela passa a ignorar tal informação, como se não a soubesse. Tanto que sua última fala na peça é acerca dos planos da próxima viagem que fará com seu marido. Julien, tal qual sua esposa Chantale, é um personagem tchekhoviano nesta obra de Bouchard: um personagem de silêncios, que quando explode, fala de tudo, menos de sua condição homossexual.

Retomando o tema da mentira em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* se verifica que Lidiane de Rozier é, indubitavelmente, uma especialista em mentiras. Perspicaz e debochada, ela dá conselhos a Simão de como construir uma boa mentira. Além disso, assim que chega à cidade, a personagem dissimula e conta à condessa que sabe do paradeiro de seu marido, do qual esta não tem notícias já há 5 anos. O momento em que a donzela confessa que mentiu,

contando o que possivelmente é outra mentira, é o estopim que faz com que a condessa perceba que não vale mais a pena viver. Lidiane afirma possuir horror à verdade e se esquivar dos momentos de veracidade, afinal “a fuga também é uma forma de mentira” (BOUCHARD, 1988, p. 51).

O interessante da personalidade de Lidiane é que mesmo fazendo uma análise bastante precisa das pessoas e sabendo que Simão já havia se envolvido com Vallier, ela acaba se apaixonando verdadeiramente pelo rapaz. Este amor fadado ao fracasso, leva a personagem à conclusão de que “o amor é a pior mentira que podemos contar para nós mesmos” (BOUCHARD, 1988, p. 98). Tal afirmação relembra a inferência, já citada anteriormente, a que Tom e seu inominado companheiro chegaram: de que não se deve jamais falar a verdade.

Torna-se imperioso destacar também a mentira ao redor de outros dois personagens: Simão e o jovem Bilodeau. Ambos, em algum momento da trama, legitimam a afirmação de Bouchard de que antes de aprender a amar, homossexuais aprendem a mentir. Quando Simão começa a se aventurar nas sendas do amor, se apaixonando pelo conde Vallier de Tilly, é agredido e repreendido por seu pai de tal forma que o trauma causado faz com que ele decida se casar com Lidiane, negando seus verdadeiros sentimentos.

Bilodeau, por sua vez, é um personagem que, apesar de importante no enredo, tem seus sentimentos menos explorados na trama. Sua sexualidade é revelada apenas no último episódio quando ele, fazendo referência aos santos, pede um beijo a Simão. A negativa de Simão foi o que motivou Bilodeau a salvar apenas seu amado e deixar Vallier morrer no incêndio que se seguiu. Ocorre que o jovem que se tornaria monsenhor fez com que a culpa do óbito do conde recaísse exclusivamente sobre Simão, que passou o resto da vida na clausura. Ao final, expondo seu psicótico sentimento baseado no antagonismo amor/ódio, Bilodeau confessa que amou Simão a ponto de destruir a alma deste; e que não deixou que ele morresse junto com Vallier por querer que ele pensasse nele. O desejo obsessivo foi alcançado já que Simão, ávido por vingança, foi incapaz de esquecer Bilodeau em seus 40 anos de cárcere. Assim, este personagem homossexual na trama de Bouchard, não apenas mente, afetando eternamente o destino do homem que amou, mas também se torna assassino ao fechar a porta do sótão onde ocorre o incêndio, deixando Vallier para trás.

É, no entanto, em *A noite em que Laurier Gaudreault acordou* que a mentira é evocada ao máximo na obra bouchardiana. No enredo, Mireille Larouche é uma célebre tanatopraxista que retorna à sua cidade natal para se ocupar do corpo de sua mãe, falecida recentemente. Desde muito jovem, ela sofria de insônia e durante a madrugada ia na casa de seus vizinhos vê-los dormir. Suas visitas mais recorrentes eram à Laurier Gaudreault, um belo esportista por quem Mireille era apaixonada. O que se sabe é que uma noite, durante uma de suas visitas, Laurier Gaudreault acordou e a violentou. Desde então, a família Larouche é marcada por esta terrível história.

Ocorre que antes de morrer, a mãe de Mireille deixou de herança tudo o que ela tinha – não muito dinheiro e uma pequena casa no campo – a Laurier Gaudrault, o que estarrece todos. No decorrer da peça, descobrimos que Mireille confessa à mãe, antes desta falecer, que jamais houve abuso por parte do rapaz. Na noite em que Laurier Gaudrault acordou alguém assobiou do lado de fora da casa dele, Mireille que o observava dormir, se escondeu; e ela viu um jovem entrar no quarto do desportista e copular com ele: seu irmão, Julien. Ao ver a cena, Mireille gritou, despertando a vizinhança. Foi neste contexto que Julien inventou o estupro da irmã para esconder sua relação homossexual com Laurier Gaudrault.

Mireille, diferentemente dos personagens protagonistas de outras obras de Bouchard, é apática e pouco reage, se mantendo a certa distância da realidade. Talvez tenha inclusive algum grau de autismo. No entanto, ela é a responsável por uma das constatações mais potentes na urdidura: “Em vez de ser pego fazendo sexo com Laurier Gaudrault, meu irmão inventou o estupro de sua irmã. O estupro de uma garotinha de 12 anos era mais aceitável do que a trepada dos dois melhores atletas da cidade”³⁹ (BOUCHARD, 2019, p. 78).

A peça é construída inteiramente sobre essa mentira, que custou muito a Laurier Gaudrault, o qual jamais se defendeu. Inocentado em juízo por falta de provas, ele foi condenado pela cidade, como é esperado nas pequenas localidades do interior. A mãe de Mireille espalhou cartazes por toda a cidade com o rosto de Laurier acompanhado da palavra “pedófilo”. O garoto prodígio acabou se vendo obrigado a abandonar a escola, não pôde mais colocar os pés em um estádio ou campo de *baseball* e, meses depois, foi brutalmente espancando, também aos gritos de pedófilo, pelos antigos companheiros de time. Neste episódio de selvageria, tiveram a ideia de tirar suas roupas e urinar sobre ele.

Tal qual em *Tom na fazenda*, é a negação da homossexualidade (em *Tom*, do irmão falecido; e em *Laurier*, de Julien) a mola propulsora de mentiras que conduzem às ações trágicas do enredo. Entre outras congruências, tanto estéticas quanto dramatúrgicas, estas peças utilizam o subterfúgio como recurso para ocultar a (homo)sexualidade de seus personagens, a vastos custos, em ambos os casos. Cabe esclarecer também que não é propriamente a homossexualidade a causa da tragicidade nestes dois enredos; mas sim a forma como determinados agentes sociais, preconceituosos e conservadores, lidam com esta natureza. Este é o conflito insolúvel que leva a falácias, enredos distorcidos e, derradeiramente, ao uso de violência.

A noite em que Laurier Gaudrault acordou é uma história de mentiras estruturais sobre crimes (o estupro e a pedofilia) que escondem outros (inicialmente a calúnia e, posteriormente, a

39 Tradução do autor. No original: “Plutôt que de se faire prendre à baiser avec Laurier Gaudrault, mon frère a inventé le viol de sa soeur. Le viol d’une p’tite fille de douze ans, c’était plus acceptable que la baise des deux meilleurs sportifs de la place”.

denúncia caluniosa⁴⁰) e nos fazem inquirir até que ponto o ser humano é capaz de negociar o destino de alguém para salvar o seu próprio.

Barbieri (2019, p. 115) aponta que, desde sempre, narrativas são manipuladas segundo nossos interesses, indicando que os discursos podem sofrer alterações, negações e serem desmentidos e que a verdade e a mentira são “variações de narrativas que se evidenciam como discurso político, mesmo que o sujeito em causa não se pretenda ou não se reconheça literalmente político”.

A peça *Assim é, se lhe parece* (1917) de Luigi Pirandello é exemplo prodigioso de tal assertiva. Na trama, os habitantes de uma cidade italiana ficam em polvorosa com a chegada de um novo habitante, o senhor Ponza, e sua sogra, a senhora Flora. Curiosos acerca dos hábitos dos novos vizinhos, os cidadãos promovem uma série de interrogatórios ora do primeiro, ora da segunda.

O senhor Ponza afirma que sua sogra é louca e que ela acredita veementemente que a segunda esposa dele é, na realidade, a filha dela, já falecida. Por sua vez, a senhora Flora defende que ao casar com sua filha, o senhor Ponza foi tomado por um arrebatamento amoroso que quase matou sua mulher. Ela, então, precisou ser internada e, por isso, o senhor Ponza acreditou que estava morta. Quando sua filha voltou à casa, ele não a reconheceu e os amigos e família forjaram um segundo casamento. Assim, de acordo com a senhora Flora, nunca existiu uma segunda esposa, e a mulher do senhor Ponza sempre foi sua filha. O imbróglio se desenvolve a ponto de o prefeito da cidade requerer a presença da Senhora Ponza, a fim de questioná-la quem ela é verdadeiramente. Eis o desfecho da trama:

O PREFEITO: (...) Gostaríamos apenas que nos dissesse...

SRA. PONZA: (*Fala lenta e distinta*) O quê? A verdade? É esta: eu sou, sim, a filha da senhora Frola...

TODOS: (*Suspiros de satisfação*) Ah!

SRA. PONZA: (*Logo depois*) ... E a segunda mulher do senhor Ponza...

TODOS: (*Estupidificados, e desiludidos, humildemente*) Oh! Mas como?

SRA. PONZA: (*Logo depois*) ... sim. E pra mim, nenhuma! Nenhuma!

O PREFEITO: Ah, não, pra si tem que ser uma coisa ou outra, minha senhora!

SRA. PONZA: Não senhor. Pra mim eu sou aquela que me creem. (*Através do véu olha pra todos um instante. Silêncio.*)

LAUDISI: Eis aí, ó senhores, como a verdade fala! (*Dá, em volta, um olhar de galhofeiro desafio.*) Estão contentes? (*Desata a rir*) Ah! Ah! Ah! Ah!

(Cortina) (PIRANDELLO; 1985, p. 57).

40 A **calúnia** está tipificada no artigo 138 do Código Penal e se trata do ato de acusar alguém publicamente de um crime, sabendo que o acusado não o cometeu. A pena é de detenção, de 6 meses a 2 anos, e multa. A **denúncia caluniosa** (art. 339 do CP) é mais grave e ocorre quando a calúnia se transforma em uma denúncia falsa. Ao acionar o aparelho judiciário imputando a alguém crime de que se sabe inocente, são gerados custos desnecessários ao Estado em função da instauração de inquérito policial e abertura de procedimentos investigatórios. A pena é de reclusão, de 2 a 8 anos, e multa (BRASIL, 1940, grifos do autor).

Não é casualidade o fato da última fala da peça ser do irônico Lamberto Laudisi, que defende a teoria de que a verdade não existe. De fato, Pirandello brinca com as nuances entre verdade e mentira, o contraste entre real e imaginário e a ideia de que histórias tem diversos caminhos, a depender da verdade em que se quer acreditar. Nesta obra específica de Pirandello parece evidente a concepção de que a verdade é, de fato, inapreensível, como supracitado por Barbieri.

Ao entrevistar Michel Marc Bouchard, tive a oportunidade de saber se a verdade de seus personagens realmente existe ou se ele trabalha suas obras a partir de um jogo de máscaras sobre máscaras, como fez Pirandello em *Assim é, se lhe parece*. Ele afirma que dentro de suas tramas a mentira existe para trazer a verdade à tona. Um exemplo é a personagem de Sara, em *Tom na fazenda*, que apesar de chegar ao campo envolta em uma cadeia de mentiras, é quem traz à luz toda a verdade. Acerca da importância deste tema em sua dramaturgia, o autor acrescenta:

Eu acho que há algo de excitante em se trabalhar com a mentira na cena porque ela nos confronta automaticamente com a verdade. E a verdade, ela se trabalha, ela se esconde. Sem a mentira, nós não podemos viver. É impossível! É impossível ser franco todo tempo. Chamamos isso quase que de uma doença se alguém é constantemente franco, é um ser insociável. A sociedade funciona a partir da mentira, funciona a partir de meias verdades e meias mentiras. E para mim é como se fosse um elemento essencial da vida. (...) O que eu também acho formidável no teatro é que há uma cumplicidade entre o público e os personagens sobre a mentira porque frequentemente o público conhece a verdade, mas espera que esta verdade seja revelada, o que faz com que as pessoas estejam em uma atividade de procurar a verdade e não de procurar a mentira. Provavelmente também vem do fato que eu fui um grande mitômano, eu sofri de mitomania e os outros sofreram da minha mitomania bastante na adolescência. Mas eu acho que na condição de homossexual, (...) eu falo dos anos 70, nós quase criamos um personagem porque o que éramos era praticamente impossível de exprimir. O que faz com que mesmo nas nossas aproximações amorosas de alguém, quando amávamos alguém, nós nos transformávamos em todo tipo de personagens, exceto um personagem do apaixonado. Então nós éramos o melhor amigo, o confidente... Eu me lembro, eu estava apaixonado por um rapaz que gostava bastante de lutar. E eu nunca apanhei tanto na vida. Dentro de momentos muito muito sensuais, mas jamais ele pôde imaginar que eu estivesse apaixonado por ele (BOUCHARD, 2020).

Mentir é constitutivo da natureza humana, tal qual pontua Bouchard. Como pode ser depreendido ao longo desta discussão, não são apenas as personagens homossexuais de suas peças que mentem, mas diversas outras, independente da sexualidade. Entretanto, associar a mentira à condição homossexual, como o autor faz tanto no prefácio de *Tom na fazenda* quanto no excerto acima traz outras intersecções e imbricações ao tema.

Partindo das constatações do autor não é difícil, para quem é homossexual, recordar situações experienciadas na infância e adolescência nas quais somos confrontados com nossa condição, por vezes até desconhecida inteiramente por nós mesmos durante este período da puberdade, e nos vemos obrigados a mentir e negar nossa sexualidade.

Assim, frequentemente, antes de conhecermos o amor, acabamos por nos deparar com a mentira. E, como assevera Bouchard, travestimos de amizade o interesse amoroso no colega de classe, no vizinho, no melhor amigo. A própria percepção da sexualidade constantemente é negada, como ocorre com Julien em *A noite em que Laurier Gaudrault acordou*, e enfrentamos um período de não aceitação própria, no qual nos confortamos com ideias como a de que tudo não passa de uma fase, ou que os desejos por rapazes findarão tão logo arranjarremos uma namorada.

Bouchard (2011), em seu prefácio de *Tom na fazenda*, escreve que por muito tempo procurou um título adequado à peça. *A fabricação de sinônimos* e *A beleza da mentira* são exemplos aventados que ratificam explicitamente a importância fundamental da mentira para a história. Tom, inclusive, em uma passagem do terceiro quadro da peça diz a Ágatha e Francis que, na agência onde trabalha o intitulam de “senhor sinônimos”. Ele segue explicando que persegue os equivalentes de forma obsessiva. Algo que é parecido com o que ele busca, mas que não é exatamente o que ele procura. Tal excerto é um resumo do que Tom projeta em Francis. Obstinadamente, ele idealiza no algoz traços do falecido amante, ao ponto de perder sua própria identidade de cidadão urbano bem-sucedido para supostamente construir o resto de sua vida em cima de uma mentira. O título escolhido, *Tom na Fazenda*, é, nas palavras do autor, inofensivo e possui toques bucólicos, mas também é enganoso. Defrauda tanto quanto todos os personagens na trama e, ao menos para a maioria dos leitores/espectadores, surpreende quando o outrora abnóxio Tom decide se vingar de Francis, lhe tirando a própria vida. A morte e as escolhas por trás deste ato são justamente o que discorremos a seguir.

1.3. MORTE E ASSASSINATO: A LINHA TÊNUE ENTRE ESTAR À MARGEM E TORNAR-SE UM MARGINAL

Seja em companhia dos pássaros de Edílio Peña, do caixeiro viajante de Arthur Miller, ou do párvulo Tintagiles de Maurice Maeterlinck, a morte sempre figurou como tema na dramaturgia. *Édipo Rei* [430? a.C.], talvez a mais egrégia das tragédias gregas e uma das mais antigas que se tem conhecimento, escrita por Sófocles, por exemplo, principia com o retorno de Creonte a Tebas logo após consulta ao Oráculo de Delfos, onde lhe é revelado o desejo de vingança dos deuses pela morte prematura do outrora rei da pólis, Laio. Édipo, atual rei da cidade-estado, se compromete a vingar tal homicídio sem saber que é, ele mesmo, o assassino que procura e que, além de patricida,

desposou e gerou herdeiros com a própria mãe, Jocasta, que acaba se matando diante de tão desditosa revelação.

A presença da morte nas obras clássicas não é insólita, a julgar pela ascensão do gênero literário da tragédia na Grécia Antiga. Conquanto, o que eu gostaria de salientar não é simplesmente a morte *per se* – a qual Deleuze (2000 *apud* MACHADO, 2005) indica ter havido ruptura de sua concepção clássica a partir das ideias de Bichat – já que a ortotanásia é elemento constitutivo do fluxo da vida; mas sim a possível relação, do ponto de vista dramaturgico, entre o óbito, especialmente aquele advindo de causas não naturais, e a homossexualidade nas obras de Michel Marc Bouchard.

Neste sentido, a tragédia sofocliana não é propriamente útil para tal debate, mas sim outra que também envolve a dinastia dos Labdácidas. *Crísipo* [V– a.C.], escrita pelo tragediógrafo Eurípedes, narra o episódio em que Laio, apaixonado por Crísipo, captura e viola o jovem. Acredita-se que a família de Laio tenha sido, então, amaldiçoada em função deste hediondo ato contra o filho do rei de Pisa. Não caberia discutir aqui se a punição conferida a Laio, pelos deuses, foi fruto da relação pederasta com Crísipo ou se decorreu simplesmente do emprego de violência e do sequestro do rapaz; nem tampouco se o posterior suicídio deste se deveu à vergonha de uma relação contrária aos costumes, como o “Escólio de Pisandro”, comentário ao verso 1760 da peça *As Fenícias* [V– a.C.], também de Eurípedes, parece sugerir (SOUZA JUNIOR, 2016).

Fato é que Bouchard se inspira na referida história grega⁴¹ para construir os personagens de sua primeira peça publicada pela editora LÉMEAC. *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista* apresenta apenas três personagens, que se desdobram em diversas outras. Isto porque além do casal Laio e Crísipo, Diana Trottier, uma agente de adoção, encarna múltiplas representações femininas – Maria, a governanta; uma religiosa; a mãe e uma antiga namorada de Laio (Madade Lapiere e Teresa, nesta ordem); a esposa falecida, a madrasta e a mãe de Crísipo (Alice, Madame Tanguay e Laurence, respectivamente); e uma falsa agente de adoção (Ártemis) – materializando, como remarca Yves Dubé (1984), em seu prefácio da obra, as famílias e a sociedade que influenciam, do mundo exterior, este casal.

Este recurso da função metalinguística, de utilizar a representação dentro de uma peça, relembra o que Luigi Pirandello faz de modo primoroso em *Seis personagens à procura de um autor* (1921). Na trama, um diretor é interrompido durante os ensaios de uma peça por seis personagens (o Pai, a Mãe, a Enteada, o Filho, o Rapazinho e a Menina), que estão à procura de um

41 É interessante mencionar que, em 2015, estreou na paisagem carioca o espetáculo *Laio e Crísipo*, escrito por Pedro Kosovski e dirigido por Marco André Nunes. As ações da peça focam no triângulo amoroso formado entre Laio (Erom Cordeiro), Crísipo (Ravel Andrade) e Jocasta (Carolina Ferman) e trazem à tona o processo histórico de apagamento da relação homossexual que se estabeleceu entre os dois homens gregos. Tal como em *Tom na fazenda*, quem assina a cenografia da obra é Aurora dos Campos (FRIQUES, 2018).

autor, desejosos por contarem seu drama. Ao longo do texto, Pirandello nos brinda com discussões sobre o fazer teatral, abordando seus aspectos técnicos, filosóficos e psicológicos. Depois de convencerem o diretor a contar suas histórias, os personagens criticam suas escolhas cênicas, bem como as representações deles por parte dos atores da companhia. Não poderia ser diferente, pois quem estaria mais apto para representar uma personagem além dela própria?

A diferença é que em *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista* o recurso da metalinguagem dificulta o próprio entendimento da trama, que parece desconexa diante de tantas interpretações distintas encarnadas por Diana, e, conseqüentemente, por vezes, é complexo separar o campo da representação daquele da realidade. Assim, muitas das motivações para as ações dos personagens permanecem em um limbo desconhecido, o que diminui a força poética da obra.

A peça, que não é dividida em atos ou quadros, não tarda em evocar a morte em sua urdidura. Pouco depois do início, Laio confessa a Diana que, certa feita, enquanto caçava com seu pai, este tentou “pegá-lo” e conseguiu. O episódio pode não deixar explícito que o pai de Laio violentou o filho, mas dá fortes indícios de que sim, já que, depois deste dia, Laio passou a odiar o pai, desejando que tivesse conseguido matá-lo – o que não foi possível porque sua mãe o colocou em um reformatório – e comemorando sua morte, quando ela ocorreu por causas naturais. A reação de Diana diante do relato, que ela chama de “lembranças macabras”⁴² também atesta que Laio foi estuprado pelo pai (BOUCHARD, 1984, p. 23).

A morte é retomada em outra passagem, quando Diana afirma saber que Crísipo assassinou sua mulher, mas foi inocentado sob a defesa de alienação mental. É mencionado que os jornais da época veicularam que Alice surpreendeu o marido maquiado e usando um vestido vermelho e que, diante disto, ele teve tanta vergonha da situação que decidiu matá-la e mudar seu nome para Crísipo.

Mais à frente no texto, quando a lenda grega de Crísipo e Laio é retomada, diferentemente da tese veiculada no “Escólio de Pisandro” supracitado, é dito que Crísipo se suicidou não por vergonha pelo estupro que sofrera, mas sim porque era incapaz de escolher entre o amor de Laio e o de sua mãe, já que ele amava um homem e sua mãe desaprovava tal relação. A homossexualidade seria, então, a verdadeira causa da autoquíria do Crísipo grego. Por sua vez, no Crísipo bouchardiano, a interligação entre morte e homossexualidade se dá em algumas passagens, das quais pretendo destacar duas.

A primeira delas é quando Laio confia a Diana que é com Crísipo que ele quer viver e ela lhe contravém dizendo: “Viver? Como você pode falar em viver quando vocês encenam a **morte?** (...) eu me pergunto quantas mulheres ainda vai ser preciso que ele assassine antes de

42 Tradução do autor. No original: “...souvenirs macabres”.

deixar... de deixar se libertar a que existe dentro dele”⁴³ (BOUCHARD, 1984, p. 65). “Viver a morte” é a metáfora que Diana utiliza para a negação da realidade a qual o casal Laio e Crísipo vivenciam. Os delírios de Crísipo e assassino cometido por ele não conseguem ser digeridos por Diana.

A segunda é, propriamente, a última fala da peça, quando Crísipo direciona uma faca contra si mesmo, e Diana interpela proferindo: “Luís Tanguay! O senhor tem a escolha! O senhor tem a escolha de interpretar a lenda de Crísipo até o fim ou de começar a sua vida. O senhor tem a escolha!”⁴⁴ (BOUCHARD, 1984, p. 71). “Interpretar a lenda de Crísipo até o fim” seria propriamente enfiar a faca no peito e dar cabo da própria vida, como Laio (Jean) temia que ele um dia fizesse sem sequer se dar conta, no seu afã de viver fingindo ser o príncipe grego. A peça se encerra deixando em aberto a escolha de Crísipo sobre sua morte (e, por conseguinte, sobre sua vida).

A escolha da morte, para Crísipo, é fruto da condição homossexual com a qual o personagem não consegue lidar. A versão da lenda grega que a peça traz é a de um Crísipo euripídiano que se suicidou porque não era feliz enquanto homossexual. Quando o Crísipo bouchardiano aventa a possibilidade do autoextermínio, isto se deve ao fato de ele também não encontrar eutímia no plano terreno. Resta saber se o personagem vislumbra na morte a única alternativa de ser álcree e livre para expressar sua contranatureza ou se a vida é tão cruel para ele, o confrontando cotidianamente com uma sociedade que não aceita sua sexualidade, que o suicídio é a maneira que ele encontrará de aliviar finalmente suas dores e frustrações.

Na obra *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, morte e homossexualidade se inter-relacionam em três momentos. O primeiro deles ocorre quando o conde Vallier de Tilly enterra sua mãe viva, a pedido dela. O segundo diz respeito ao pacto que este realiza com Simão no último episódio do texto, quando reinterpretando falas de *O martírio de São Sebastião*⁴⁵, decidem eternizar seu amor o levando da vida à morte e incendeiam o sótão do colégio onde estão, em uma tentativa frustrada de suicídio coletivo. O terceiro é justamente o motivo pelo qual tal esforço não foi exitoso, como se depreende na confissão final de Bilodeau acerca de seus atos:

43 Tradução e grifo do autor. No original: “Vivre? Comment peux-tu parler de vivre quand vous jouez la mort? (...) j’me demande combien de femmes y va falloir encore qu’y’assassine avant de laisser... de laisser s’émanciper celle qu’y’a en lui!”.

44 Tradução do autor. No original: “Louis Tanguay! Vous avez l’choix! Vous avez l’choix de jouer la légende de Chrysippos jusqu’au bout ou de commencer vot’vie. Vous avez le choix!”

45 Em *O Martírio de São Sebastião* (1911), de Gabriele D’annunzio, São Sebastião pede para morrer, dizendo que reviverá. Ele afirma que é preciso matar seu amor para que ele renasça sete vezes mais ardente e, assim, o santo pede que Sanaé, seu amor, lhe mate.

Eu não entendia a força que existia entre vocês. Essa força que fez vocês superarem o chicote, a negação de um pai, as humilhações públicas, a **morte** de uma mãe, o abandono de uma vida melhor em outro lugar, de uma riqueza em outro lugar... Essa força que levava vocês até a **morte**. Eu achei que pudesse ter essa força fugindo com vocês, mas... você me recusou até o último segundo e escolheu a Borboleta. (*Ele sobe no palco.*) Eu consegui abrir a porta do sótão. Tudo estava em chamas. Vallier e você, vocês estavam entrelaçados, agonizantes. Eu me aproximei de você... eu te separei dos braços do Vallier e eu te arrastei para longe do fogo. Eu voltei para buscar o Vallier, mas, estando bem perto dele... os « jamais » que você tinha pronunciado se repetiam com violência. « Jamais, Bilodeau! Jamais! Jamais! » Eu dei meia-volta... E eu o deixei lá... Eu fechei a porta de novo. Era Sodoma que queimava e eu era Deus que punia vocês deixando você viver, e deixando Vallier morrer⁴⁶ (BOUCHARD, 1988, p. 110).

O assassinato que Vallier comete ocorreu, de fato, apenas porque sua mãe não suportava mais viver na miséria e abandono em que se encontrava. Vallier não se tornaria um homicida caso sua mãe não tivesse lhe suplicado isto. O pacto dos rapazes, entretanto, evoca que um amor homossexual não possuía lugar no plano terreno em uma cidade do interior do Canadá no início do século passado. Na entrevista que me concedeu, Bouchard afirma que, historicamente, há casais de homossexuais que fizeram promessas de suicídio e que, no momento em que escolheu *O martírio de São Sebastião*, sabia que seguiria sua história até o fim, levando o casal principal a um destino trágico. O autor acrescenta, ainda, que a ideia dos personagens se imolarem é uma referência à famigerada obra de William Shakespeare, *Romeu e Julieta* [1591 a 1595].

A admirada obra shakespeariana narra o amor proibido entre apaixonados de duas famílias rivais, Romeu Montecchio e Julieta Capuleto. Para fugir de um casamento prometido, Julieta toma um líquido que lhe deixará em estado adormecido tempo suficiente para que sua família acredite que está morta. Seu plano era se reencontrar com Romeu, que estava exilado, tão logo acordasse. Ocorre que, por uma série de contratempos, Romeu não toma conhecimento da trama de sua amada e, ao se deparar com Julieta na cripta em que foi deixada, acredita que realmente faleceu. Ele, então, decide se envenenar. Logo Julieta acorda, e percebendo que Romeu se matou, crava o punhal dele no próprio peito, se suicidando também. Apesar da referência de Bouchard à obra do autor inglês, em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* apenas o conde Vallier morre ao final, enquanto Simão permanece vivo na prisão.

Conquanto, ao deixar Vallier para trás e ainda fechar a porta do sótão que incendeia, Jean Bilodeau comete um assassinato em nome de seu ciúme doentio, mas em particular em função do

46 Tradução e grifos do autor. No original: “Je ne comprenais pas la force qu’il y avait entre vous. Cette force qui vous avait fait surmonter le fouet, le reniement d’un père, les humiliations publiques, la mort d’une mère, l’abandon d’une vie meilleure ailleurs, d’une richesse ailleurs... Cette force qui vous menait jusqu’à la mort. Je croyais pouvoir posséder cette force en fuyant avec vous mais... tu m’as refusé jusqu’à la dernière seconde pour le Feluette. (*Il monte sur la scène.*) J’ai réussi à ouvrir la porte du grenier. Tout était en flamme. Vallier et toi, vous étiez enlacés, agonisants. Je me suis approché de toi... Je t’ai séparé des bras de Vallier et je t’ai traîné à l’abri du feu. Je suis retourné pour chercher Vallier mais, tout près de lui... les « jamais » que tu avais prononcé se répétèrent avec violence. « Jamais, Bilodeau! Jamais! Jamais! » J’ai fait demi-tour... Je l’ai laissé là... J’ai refermé la porte. C’était Sodome qui brûlait et j’étais Dieu qui vous punissait en te laissant vivre, en laissant mourrir Vallier”.

sentimento de rejeição que lhe acometeu. Seu ego ferido, tal qual o de Tom, o leva a aniquilar a vida do próprio colega de classe. Bilodeau é um personagem que esconde sua homossexualidade na religião, e estando à margem da sociedade, acaba se tornando um marginal quando opta por consumir ato tão cruel.

Evidentemente, as motivações das ocisões de Bilodeau e Tom não são as mesmas, ainda que haja congruências. O envolvimento entre Tom e Francis é muito mais abstruso que o de Vallier e Bilodeau. O assassinato de Francis é acme da relação dicotômica de afeto e aversão estabelecida entre as personagens e também passa por uma espécie libertação de Tom. Na realidade, neste quadro final da peça Tom parece realmente fora de si, como se assumisse outra natureza, pois suas ações sobressaltam devido às características, até então, inócuas do personagem.

Acerca da correlação entre morte e sexualidade, George Bataille⁴⁷ (1985 *apud* MBEMBE, 2018, p. 14) estabelece que “a sexualidade está completamente associada à violência e à dissolução dos limites de si e do corpo por meio de impulsos orgíacos e experimentais.” A verdade é que nas relações sociais comumente há interseccionalidade entre o prazer e o perigo e, conforme apregoa Díaz-Benítez (2015, p. 69 e p. 78) no binômio dominador/escravo “a violência é um tensor libidinal”. Ocorre que a humilhação, em sua máxima eficácia, gera o que a autora chamará de “fissura”, isto é, “aquele instante e espaço que nas práticas de humilhação se transpassa do consentimento ao abuso”. Ela defende que nas relações sociais imbricadas pelos afetos, as fissuras existirão quando se acredita que dor e sofrimento são características inerentes ao amor. As fissuras seriam, então, um movimento que foge dos limites do que é considerado aceitável.

A partir desta perspectiva, é pertinente verificar que as humilhações que Francis impinge a Tom vão lhe causando fissuras. A relação é contraditória, de hostilidade, mas também de afeto, afinal, em determinada noite, eles chegam a dividir uma cama para dormir, e, curiosamente, quando Tom ameaça violentamente jogar Sara na vala das vacas, Francis reage dizendo que o ama. Tom consente com as fissuras e violências desta relação até o limite, que irrompe quando Francis o deixa preso no porta-malas do carro enquanto faz sexo com Sara. Tal humilhação é o ápice no qual todas as fissuras se fragmentam e desembocam na tragédia. A radicalização da ação, o clímax dos eventos, se dá ao final da peça quando Tom, com seu ego despedaçado, se imbuí de uma emoção (seria ela enlouquecimento ou coragem?) e mata Francis, despedaçando-lhe a boca (como este um dia fizera com a paixão adolescente de seu irmão) em uma reviravolta dramática impressionante.

Cabe aqui retomar as palavras de Goldman (2016, p. 9 e p. 12) quando afirma que “o conceito deleuzeguattariano de devir é sem dúvida um dos mais belos da história do pensamento

⁴⁷ Cabe ressaltar que, para Bataille, apesar de a morte destruir o que é para ser, apagar o que deveria (por suposição) continuar sendo e reduzir a nada o indivíduo, ela não se limita ao simples aniquilamento do ser. Ao contrário, é essencialmente autoconsciência (MBEMBE, 2018).

ocidental e também, talvez, por isso mesmo, um dos que mais se prestam a “mal-entendidos”. O autor explica que a definição apresentada pelos filósofos franceses não diz respeito à comparação, imitação, reconhecimento ou a transformações substanciais, mas sim que os devires são um misto de velocidades e afetos. Que o devir é o movimento a partir do qual saímos da nossa condição devido à relação com uma outra condição; é o que nos extirpa não somente de nós mesmos, mas de “toda identidade substancial possível.”

Assim, a sensação momentânea da qual Tom é acometido ao final da trama, se assemelha mais precisamente ao que Deleuze e Guatarri (1997, p. 13) chamam de devir-animal no volume 4, do livro *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Segundo os autores, devires-animais não são ilusões ou quimeras, eles são absolutamente reais. O devir não produz outra coisa além dele mesmo. Não se trata de uma evolução, por dependência ou filiação. Ele é da ordem das alianças, do mutualismo. Tom subverte sua posição e se torna para Francis, “aquilo que um lobo é para um cordeiro”. Sem se converter efetivamente em lobo, pois, como resta evidente, o devir-animal não se refere a transmutar em um animal ou imitá-lo, Tom encontra dentro de si, por meio do afeto, o lobo que sempre esteve adormecido. Inclusive, associação similar é feita na própria obra quando este, pouco antes de dilacerar a boca daquele, é aludido a um coioote e afirma: “Um coelho. Francis é um coelho”⁴⁸ (BOUCHARD, 2011, p. 79). O coioote (o lobo) está para o cordeiro (o coelho), assim como Tom está para Francis.

Os pensadores franceses defendem que num devir-animal se lida sempre com uma matilha. Ele se constitui em si mesmo, é a força que faz o homem sublevar e vacilar o eu. No caso de Tom, é a “efetuação de uma potência de matilha”, a inversão de um pólo no qual ele se vê sempre como dominado e hostilizado, que por meio da violência lhe arranca da humanidade e o faz cometer este ato trágico (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 15 e p. 17).

Finalmente, ao refletir sobre a ação última de Tom, não pude deixar de rememorar XXIX, que compõe a antologia de cinquenta poemas intitulada *Da morte – odes mínimas*, de Hilda Hilst:

“Te sei. Em vida
 Provei teu gosto.
 Perda, partidas
 Memória, pó
 Com a boca viva provei
 Teu gosto, teu sumo grosso.
 Em vida, morte, te sei.” (HILST, Hilda, 2003, p. 57)

Tal qual ocorre em outros textos da referida obra, e considerando que a palavra “morte”, isolada por vírgulas no último verso, possui função sintática de vocativo, o eu lírico parece

48 Tradução do autor. No original: “Un lièvre. Francis est un lièvre”.

estabelecer um diálogo com a própria morte. Sob este ponto de vista, a antítese vida/morte é trabalhada reforçando o fato de que, em vida, o eu lírico foi capaz de degustar a morte por meio das perdas às quais fora submetido.

No entanto, a análise de uma obra literária não se encerra em uma única interpretação e, ao supor que no último verso do poema há uma zeugma – em vida, (em) morte, te sei – a ideia de uma conversa diretamente com a morte se esvai. A partir desta perspectiva, que me agrada particularmente, a interlocução ocorreria, então, entre o eu lírico e uma segunda pessoa. São justamente as palavras que Tom poderia dizer a Francis. Ele o conheceu em vida, em função de sua perda; provou seu gosto, tanto em deleite quanto em agrura; e consumou seu conhecimento sobre Francis por meio da morte. Tom é, possivelmente, a pessoa que melhor entende Francis e o único que sabe verdadeiramente sua história, em especial seu fim.

Assim, *Tom na fazenda*, além de começar com a morte, igualmente se conclui com ela. É curioso mencionar que *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* também principia com a morte de um personagem cujo nome não é citado. É possível, no entanto, supor que o sobrenome da defunta também é Larouche porque ela é a matriarca da família e todos seus filhos (Mireille, Éliot, Julien e Denis) possuem esta cognominação. Ademais, *Tom na Fazenda* e *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* guardam ainda mais semelhanças dos pontos de vista estrutural e narrativo. Em ambas as peças a morte requer a presença dos protagonistas em cidades no interior do Canadá, fazendo com que ambos deixem de lado suas vidas para comparecerem aos enterros. Os textos também iniciam e findam com monólogos potentes de seus protagonistas.

A principal associação entre morte e (homo)sexualidade, no entanto, em *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* fica a cargo da conturbada relação entre o irmão da protagonista e o personagem-título da trama. Quando Laurier Gaudrault é brutalmente agredido por seus antigos colegas de time pelo crime que não cometeu, calúnia inventada por Julien para esconder a homossexualidade dos dois, este é incentivado a urinar sobre aquele. No momento do ato, Julien se arma com um taco de hóquei e o investe contra Laurier, sendo interrompido pelo irmão Denis, que evita um assassinato. Depois que o rapaz é deixado nu e ensanguentado, quando todos vão embora, Julien se ocupa de Laurier, o pega em seus braços e o beija. Ele beija o garoto que, há cinco minutos, seria capaz de matar.

As ações tão antagônicas revelam o profundo estado de ebulição da personagem. Julien, com apenas 15 anos, no ápice de sua puberdade, ainda não consegue aceitar e compreender bem sua homossexualidade, a ponto de cogitar liquidar aquele por quem foi apaixonado, simplesmente para esconder a verdade sobre sua natureza. Na prática, ele jamais conseguirá lidar com o fato de gostar

de homens e optará por assumir uma vida dupla, na qual vai constituir uma família heterossexual, com esposa e filhos, mas continuará tendo, às escondidas, parceiros sexuais masculinos.

Diante dos exemplos citados, que interseccionam morte e homossexualidade em algumas das obras de Bouchard, é possível depreender que os personagens homossexuais de seus textos são assassinos em potencial. Tom mata Francis em *Tom na Fazenda*, Vallier assassina a mãe (ainda que a pedido desta) em *As Borboletas ou o ensaio de um drama romântico* e realiza um pacto de suicídio com Simão. Bilodeau é o responsável pela morte de Vallier. Crísipo comete um crime de feminicídio contra a esposa em *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista*. E Julien cogita matar Laurier em *A noite em que Laurier Gaudrault acordou*.

Interpelando o autor acerca dessas constatações, ele apregoa que as mortes são diferentes e cada personagem tem uma motivação específica. Acrescenta, ainda, que o óbito é simbólico, pois “matamos uma realidade que não queremos enxergar”(BOUCHARD, 2020). Tal assertiva escancara as dificuldades que os homossexuais têm ao lidarem com uma sociedade constantemente intolerante e hostil, que não reconhece a condição de pessoas marginalizadas. George Bataille (2004), por sua vez, pontua que o Marquês de Sade concebe o movimento do amor como um movimento de morte e o assassinato, o zênite da excitação erótica. É evidente que cada personagem tem suas idiossincrasias, mas alguns se enquadrariam na definição do aristocrata francês, em especial Tom (que fabrica a morte a partir do amor) e o casal Simão/Vallier (que opta pelo suicídio para imortalizarem sua relação).

1.4. “O GAROTO-VIÚVA” E “A RAINHA-MENINO”: DISCUSSÕES DE GÊNERO

Joan Scott (1988. p. 75 e p. 86) revela que, atualmente, o termo gênero é utilizado como forma de designar as relações sociais entre os sexos. Rejeitando explicações biológicas para os inúmeros exemplos de subordinação feminina, o termo “gênero” se apresenta útil no sentido de assinalar “a criação inteiramente social de ideias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres.” Trata-se, portanto, de uma “categoria social imposta sobre um corpo sexuado” e de “uma forma primária de dar significado às relações de poder”.

É indiscutível que *Cristina, a rainha-menino* (2013) se caracteriza como a peça de Michel Marc Bouchard que melhor aborda as discussões de gênero. A personagem-título, baseada na Rainha da Suécia no século XVII, é descrita pelo autor como uma feminista à frente de seu tempo, mais masculina que seus próprios homens de guerra, mais política que seus diplomatas e mais

erudita que seus mestres. O aposto rainha-menino escolhido por Bouchard para esta polêmica figura não esconde a homossexualidade da protagonista, nem nega as referências históricas de que Cristina efetivamente fugia dos padrões sociais esperados para uma mulher à época, como, a título de exemplo, o matrimônio.

Seguindo tais indicações da História, em sua trama, Bouchard concebe uma Cristina abertamente apaixonada por sua primeira-dama de companhia, a condessa Ebba Sparre, e pressionada pelo reino a gerar um herdeiro, sendo obrigada a escolher entre o dever de sua função e seus próprios desejos. Evocar questões de gênero, parafraseando Scott é, reflexamente, discorrer sobre poder.

Isto posto, resta evidente que o argumento da peça se coaduna com a teoria do filósofo francês Michel Foucault (1988) de que o Estado exerce poder sobre os corpos, especialmente sobre o feminino. Privado de poder na ordem da sexualidade, o corpo da mulher deixa de pertencer a ela e passa a ser da sociedade, possuindo objetivos claros, como é o caso da procriação. Assim, Cristina se vê obrigada a fazer uma escolha tentando, no entanto, não abdicar de sua liberdade e livre arbítrio.

A monarca é retratada pelo canadense de forma bastante masculina desde seu nascimento. Seu primeiro grito foi tão grave e seu corpo era tão coberto de pelos que todos acreditavam se tratar de um menino. Sua própria mãe, a Rainha Maria Leonor de Brandemburgo, não cansava de atestar como sua filha era feia. E quando seu pai, o rei Gustavo II, ansioso por gerar um herdeiro para o trono, descobre que nascera, na verdade, uma filha, ele decide educá-la tal qual um príncipe.

A antropóloga Adriana Piscitelli (2009) alega que desde bebês passamos por um processo de socialização, que é diverso entre meninos e meninas. Enquanto rapazes jogam futebol, brincam de carrinho, e são estimulados a serem fortes e competitivos; moças se divertem com brinquedos que remetem ao lar (bonecas, casinhas) e são ensinadas a serem comportadas e doces. Subvertendo esta lógica, Cristina foi criada com treinamentos voltados às artes da luta e da guerra.

Mesmo cortejada por diversos membros da realeza, ela cresceu rebatendo a ideia do casamento e tendo aversão a características associadas ao feminino, tais quais delicadeza, instabilidade emocional e sentimentalismo. Por este motivo, ao perceber que estava apaixonada pela condessa Sparre, ela convida o filósofo francês René Descartes para lhe explicar os enredamentos do amor. Incapaz de cumprir com suas obrigações na corte, ela decide abdicar da coroa e designa seu primo Carlos X Gustavo o herdeiro do trono, decidindo se exilar em Roma, onde se converte ao catolicismo e é proclamada pelo papa rainha virgem.

A emblemática figura de Cristina foi tão vanguardista em seus pensamentos e ações que, três séculos depois, os estudos feministas convergiam com seus questionamentos. Simone de

Beauvoir, em seu célebre livro *O segundo sexo* (1949), discorre acerca dos aspectos sociais que colocam a mulher em uma posição de inferioridade. A autora afirma que retirar as mulheres deste lugar que lhes foi imposto só é exequível mediante o enfrentamento de elementos que impedem que elas sejam autônomas na sociedade, entre os quais uma educação que prepara meninas para satisfazer os desejos dos rapazes, para o matrimônio e para a maternidade; além da permissibilidade de maior liberdade sexual aos homens que às mulheres; e da falta de espaço e baixas remunerações no mercado de trabalho (PISCITELLI, 2009).

Simone de Beauvoir assevera que

ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (BEAUVOIR, 1967, p. 9).

Questionar o caráter supostamente natural da subordinação das mulheres é necessário. Ao percebermos que as diferenças entre homens e mulheres não são naturais, inatas, fixas; mas sim que são especialmente construídas em âmbito social, chegamos à conclusão de que a maneira como o feminino é concebido na sociedade pode ser remodelado. Alterando a forma como as mulheres são vistas, é possível, também, modificar o espaço social por elas ocupado (PISCITELLI, 2009).

Anos depois, Judith Butler (2003, p. 10), no prefácio de seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* complementa dizendo que “a heterossexualidade compulsória e o falocentrismo são compreendidos como regimes de poder/discurso”. Cristina, na condição de mulher e lésbica, intersecciona as marcas sociais de gênero e sexualidade.

Interseccionalidade é um conceito inicialmente cunhado pela jurista Kimberlé Crenshaw em 1989, que aponta a interdependência das relações de poder de raça, gênero e classe. Tal proposta visa considerar as múltiplas fontes identitárias dos sujeitos sociais (HIRATA, 2014). Este panorama integrado, conforme aponta Sirma Bilge (2009, p. 71), recusa o encarceramento e a hierarquização dos grandes eixos das disparidades sociais (as categorias de sexo/gênero, classe, raça, etnicidade, idade, deficiência e orientação sexual). O prisma da intersecção extrapola o mero reconhecimento da multiplicidade de sistemas de opressão operando sobre estas categorias delimitadas e pressupõe sua interação tanto na concepção quanto na proliferação de desigualdades sociais. Ela propõe apreender “a realidade social de mulheres e homens, bem como as dinâmicas sociais, culturais, econômicas e políticas a elas associadas como sendo *múltiplas* e determinadas *simultaneamente* e de forma *interativa* por diversos *eixos de organização social* significativos”.

A socióloga Avtar Brah (2006, p. 351) concorda ao declarar que “estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como «variáveis independentes» porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra – é constituída pela outra e é constitutiva dela.” Assim, Helene Hirata (2014) conclui que a intersecção concebida por Crenshaw mobilizando gênero, raça e classe, se ampliou abarcando outras relações sociais, tais quais sexualidade, religião, etc. Ela aponta os estudos da socióloga Isabelle Clair como exemplo da sexualidade na ótica interseccional dos debates de gênero. Esta intersecção gênero-sexualidade pode ser apreendida no diálogo entre a rainha Cristina e um de seus pretendentes, o conde Johan Oxenstierna:

JOHAN. (...) Vá em frente! Deixe de ser um cérebro e se torne animal.

CRISTINA. E em que momento eu devo ficar de quatro e começar a gemer?

JOHAN, *sério*. Agora!

CRISTINA. A cada um de meus gritos, eu perderei um direito?

JOHAN. Uma ou duas províncias!

CRISTINA. E ao preço de meu hímen, vamos adornar seu sexo com os anéis da minha coroa?

JOHAN. A ideia me agrada!

CRISTINA. Eu serei a metade, a porção, a sombra, a coisa?

JOHAN. A metade, mas em tudo isso.

CRISTINA. Eu serei feliz graças à sua permissão?

JOHAN. Se, e somente se, eu a conceder a você.

CRISTINA. Johan, você não me ama!

JOHAN. Quem te fala de amor? Você precisa de um rei! Um rei para lhe mostrar como liderar seu povo como se deve. (*Tempo.*) Ele não quer que nós o mudemos, o povo! Esqueça suas escolas, seus livros e seus estudiosos. Não se guia os bois citando Sófocles! Precisa-se de armas, não de cérebros. (...) Faça de mim seu rei! Para o resto, para «as coisas da carne», eu pensarei em outra pessoa!

CRISTINA. Um puro divertimento!

JOHAN. Pare com suas bravatas! A corte e o grande conselho não têm mais paciência. O Estado precisa de um sucessor!

CRISTINA. Eu não estou disposta.

JOHAN. Eu não quero acreditar na perversão de que os rumores te acusam!

CRISTINA. Os rumores são um promotor bastante fraco.

JOHAN. Dizem que o diabo se transformou em formas sedutoras para te tentar.

CRISTINA. E você, hoje à noite, é Deus quem te veste?

JOHAN. Eu não quero acreditar no seu desvio!

CRISTINA. Em quê?

Ebba entra, com um vestido preto e austero. Ela segura nas mãos o vestido azul e as luvas.

EBBA. Majestade!

JOHAN, *a designando*. Eu não quero acreditar nisto! (*Tempo.*) Uma mulher não pode prescindir do desejo de um homem para satisfazer outra mulher. E aquelas que se prestam a isso, só o fazem conosco, e isso, para nosso bom prazer⁴⁹ (BOUCHARD, 2013, p. 56-58).

49 Tradução do autor. No original:

“JOHAN. (...) Vas-y! Cesse d’être cerveau et deviens bête.

CHRISTINE. Et à quel moment dois-je me mettre à quatre pattes et commencer à gémir?

JOHAN, *sérieux*. Maintenant!

CHRISTINE. À chacun de mes cris, je perdrai un droit?

JOHAN. Une ou deux provinces!

CHRISTINE. Et au prix de mon hymen, on enjolivera ton sexe des anneaux de ma couronne?

JOHAN. La formule me plaît!

CHRISTINE. Je serai la moitié, la portion, l’ombre, la chose?

JOHAN. La moitié, mais en tout cela.

O excerto acima revela que, mesmo na condição de rainha, Cristina não foge às implicações que ser mulher e lésbica carregam, especialmente na Europa do século XVII. O início da conversa, ainda que pontuado por ironia e sarcasmo, escancaram a perda de direitos que o matrimônio lhe traria. Ao lado de um rei, Cristina seria relegada à figura de mera coisa.

Johan também opina em seu discurso que a rainha precisa ter na coroa alguém que lhe ensine a guiar seu povo como se deve, sugerindo que este conhecimento gerencial é inerente aos homens e validando as atestações de Welzer-Lang (2001) e Kergoat (2010) quando nos relembram que na sociedade há uma divisão simbólica que atribui aos homens e ao masculino as funções mais elevadas, enquanto às mulheres e ao feminino restam as atividades menos valorizadas. Tal divisão baseada no gênero se mantém em função da violência e dominação do masculino, dando privilégios a este às custas do feminino.

Por fim, o conde anuncia o papel da mulher de satisfazer os desejos do homem e, diretamente, associa os desejos homossexuais da monarca ao pecado. Isto valida as constatações de Simone de Beauvoir (1967, p. 146 e 161) quando diz que “a mulher é um existente a quem se pede que se faça objeto” e que “como «perversão erótica», a homossexualidade feminina (...) suscita desprezo ou escândalo”.

Outras peças de Bouchard, protagonizadas por personagens masculinos, e que trazem à baila a discussão da sexualidade frequentemente se interseccionam, também, com questões de gênero, corroborando os apontamentos de Piscitelli (2009) de que a discriminação de gênero atinge não somente mulheres, mas homossexuais e outros grupos marginalizados (tais como travestis e transexuais), que são expostos à violência, agredidos e mesmo assassinados.

CHRISTINE. Je serai heureuse grâce à tá permission?

JOHAN. Si, et seulement si je te l'accorde.

CHRISTINE. Johan, tu ne m'aimes pas!

JOHAN. Qui te parle d'amour? Tu as besoin d'un roi! Un roi pour te montrer comment guider ton peuple comme il se doit. (*Temps.*) Il ne veut pas qu'on le change, le peuple! Oublie tes écoles, tes livres et tes savants. On ne guide pas les boeufs em citant Sophocle! On a besoin de bras, pas de cerveaux. (...) Fais de moi ton roi! Pour le reste, pour « les choses de la chair », je penserai à quelqu'un d'autre!

CHRISTINE. Un pur divertissement!

JOHAN. Cesse tes bravades! La cour et le grand conseil n'ont plus de patience. L'État a besoin d'un successeur!

CHRISTINE. Je ne suis pas disposée.

JOHAN. Je ne veux pas croire à la perversion dont la rumeur t'accuse!

CHRISTINE. La rumeur est un bien faible procureur.

JOHAN. On dit que le diable a pris des formes séduisantes pour te perdre.

CHRISTINE. Et toi, ce soir, c'est Dieu qui t'habille?

JOHAN. Je ne veux pas croire à tá deviance!

CHRISTINE. À quoi?

Ebba entre, vêtue d'une robe noire et austère. Elle tient la robe bleue et les gants.

EBBA. Majesté!

JOHAN, *la désignant*. Je ne veux pas croire à ceci! (*Temps.*) Une femme ne peut se passer du désir d'un homme pour en satisfaire une autre. Et celles qui s'y prêtent ne le font qu'avec nous, et ce, por notre bon plaisir”.

Entre os casais homossexuais protagonistas das obras do autor quebequense é possível verificar que existe uma padronagem de um personagem arquetipicamente mais masculino, enquanto o outro é mais feminino. Isso se coaduna com a afirmação de Welzer-Lang (2001, p. 465), quando diz que “as relações entre homens são estruturadas na imagem hierarquizada das relações homens/mulheres”.

O personagem que intitula *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista* ocasionalmente se trata no feminino, pede que sua mãe o maquie para ser “bela” como ela, foi surpreendido por Alice usando um vestido vermelho, e deseja que seu filho seja bonito (enquanto Laio almeja que o menino seja forte). Mas, talvez, o que coloque maior evidência no fato de Bouchard ter concebido Crísipo parecido com uma mulher seja a relação que o personagem estabelece com o filho que pretende adotar.

Crísipo diz que, na realidade, gostaria de dar à luz a seu filho, o que biologicamente (e cientificamente, nos dias de hoje) só é possível para uma mulher. Ele diz que depois do pedido de adoção, se considera verdadeiramente grávido e, ao final da trama, quando percebe que suas chances de adotar o filho não são boas (segundo o relatório de Diana), afirma que está sofrendo um aborto. Laio, ao contrário, certamente é mais masculino que Crísipo. Ainda que não haja referências diretas na obra sobre sua virilidade, ela pode ser inferida a partir da paixão que Diana nutre pelo rapaz e pelo fato de ele trabalhar em uma oficina.

Não é possível esquecer ainda que Crísipo comete um feminicídio contra sua mulher, Alice, que está grávida; ilustrando na ficção as lamentáveis estatísticas da realidade, nas quais a maioria dos assassinatos femininos é perpetrada por parceiros com os quais as mulheres se relacionam diretamente (MENEGHEL; PORTELLA, 2017). Cabe ressaltar que em momento algum pretendo reduzir a força poética de discursos literários e artísticos às esferas antropológica e política, mas busco também uma leitura social da arte, sem que esta se submeta àquela ou vice-versa, parafraseando Denilson Lopes (2001).

Ao discorrer sobre feminismo, Bairros (1995) pontua que, constantemente, a construção social do gênero está imbricada de estereótipos cunhados a partir da opressão patriarcal. Assim, na prática, é aceita a existência de uma natureza masculina e uma feminina, como se as divergências entre homens e mulheres adviessem da natureza. Quando Bouchard utiliza o termo *contranatureza* para se referir a Crísipo em seu título, e concebe um personagem masculino com características que são associadas a um construto social feminino, ele brinca com este conceito de que há, supostamente, uma natureza para cada gênero. A *contranatureza* de Crísipo é o caráter feminino de sua personalidade, que tanto a sociedade quanto o próprio personagem não aceitam.

Em *As Borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, o conde Vallier de Tilly é reconhecido por sua demasiada sensibilidade, refinamento e educação, motivo pelo qual é apelidado de “borboleta” por Bilodeau. O rapaz de 18 anos é inepto em conter suas lágrimas e, por isso, é frequentemente repreendido tanto por sua mãe quanto por Simão. Este, inclusive, afirma que tal característica faz com que ele pareça uma garota. Simão, de maneira oposta, tem dificuldade de expressar seus sentimentos e de confessar seu amor por Vallier. Ele é bem mais masculino que o parceiro e acaba atraindo o interesse da donzela Lidiane de Rozier.

Tom na fazenda apresenta um protagonista sofisticado, doce e delicado. Um assistente artístico de uma agência de publicidades, amante de perfumes e viagens. Pouco se sabe, no entanto, sobre as características de seu falecido companheiro. Mas as frequentes comparações entre ele e o irmão, Francis, e o fato de que também se relacionava com mulheres (negando sua própria sexualidade, nas palavras de Sara) nos levam a crer que o morto é mais masculino que Tom.

Além disso, ainda que o autor não nos permita conhecer todos os meandros da relação afetiva que se estabelece entre Tom e Francis, me parece evidente que aquele desenvolveu uma espécie de ligação amorosa por este. Então, é profícuo refletir sobre o caráter dual destas duas personagens. E em oposição ao finado irmão, Francis é um personagem cujas características são bastantes exploradas na obra. Na condição de pecuarista, ele é o completo oposto de Tom. Violento, xucro e ameaçador, ele reforça os estereótipos de um homem do interior.

Dado o exposto, não é por acaso que Tom se intitula o “garoto-viúva” e que Cristina é a “rainha-menino”. Aquele se torna viúvo muito novo e esta, soberana ainda criança devido à morte de seu pai. Os adjetivos “viúva” e “menino” pontuam como os personagens protagonistas de suas obras fogem aos padrões de gênero impostos socialmente. Ao passo que Tom é um homem refinado e afável, Cristina se tornou uma mulher severa e ríspida. Contrariamente, o interesse amoroso da alteza, a condessa Ebba, esbanja feminilidade e elegância, reforçando mais uma vez o caráter dual masculino/feminino dos casais homossexuais nas obras do autor.

A exceção a esta regra se dá em *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* já que tanto Julien quanto Laurier são ambos jovens esportistas e a síncrese feminilidade/masculinidade não é explorada no texto. Não obstante, cabe mencionar que nenhum dos dois personagens é, de fato, protagonista da obra. Ainda que seu romance seja o catalisador de todas as ações da peça, a verdade só é revelada por meio de Mireille Larouche.

Em uma das passagens da trama, a protagonista Mireille é inquirida por seu irmão Denis, se ela tem uma vida de verdade, se ela se casou e teve filhos. As perguntas denotam, tal qual aponta Luiza Bairros (1995) que a maternidade é considerada a experiência central na identidade das mulheres. Ao final da trama, no derradeiro monólogo de Mireille, descobrimos que o pai da

protagonista atropelou propositalmente o cachorrinho de Laurier Gaudrault, e este, ao ver o animal, cai de joelhos sobre o asfalto, em lágrimas. O pai do rapaz, percebendo o filho, o trata de maneira fria, dizendo que ele deve se levantar novamente e agir como um homem, ratificando a tese já apresentada da “casa-dos-homens” de Welzer-Lang (2001). Tal fala também reforça a ideia culturalmente construída de que homens e mulheres desempenham determinados papéis sexuais na sociedade, como aponta Piscitelli (2009).

Ao questionar Bouchard sobre suas escolhas, o autor afirmou que, apesar de ser uma percepção evidente, não havia parado para refletir sob este espectro. Ele acredita que um casal com energias idênticas (homem-homem / mulher-mulher) não funciona bem. Tal opinião me parece limitada considerando a extensa complexidade psicológica das relações humanas.

Sem embargo, Bouchard defende que há uma transferência de vulnerabilidade entre alguns dos elos de suas peças. Ele exemplifica que na relação de Vallier e Simão, o primeiro é inicialmente frágil, e o segundo poderoso; mas tal papel se inverte quando Simão confia ao conde seu amor. Situação similar ocorre entre Tom e Francis, onde também há esta transposição. O caráter solitário do agricultor faz com que expresse pouco os sentimentos e sua vulnerabilidade vai sendo cada vez mais percebida ao longo da obra: primeiro quando confessa a Tom que dilacerou o rosto do namorado do irmão na adolescência; em seguida ao pedir a Tom para não ir embora da fazenda; e, inexoravelmente, ao final da trama.

Portanto, em suas obras, ao representar seus personagens homossexuais, Michel Marc Bouchard perde a oportunidade de se aprofundar ainda mais nas complexas relações de identidade existentes dentro do universo LGBTQIAP⁵⁰, restringindo seus casais homossexuais a figuras, por vezes caricatas, que não se desprendem de uma oposição binária fixa e opressora baseada em padrões de masculinidade e femininidade, advindos de uma sociedade que se presume heterossexual em sua maioria. À exceção de *Cristina, a rainha-menino*, cuja inspiração decorre de uma personalidade histórica, o autor canadense também não insufla grandes discussões de gênero em seus textos. É certo que o gênero está presente na dramaturgia do autor, como era de se esperar, visto que o teatro é parte da sociedade de seu tempo. Todavia, os personagens mais ilustram a

50 O acrônimo “LGBTQIAP” procura incluir pessoas de diversas orientações sexuais e identidade de gênero: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais ou transgêneros, *queers*, intersexos, assexuais, pansexuais e polissexuais. O símbolo de + na sigla busca englobar as diferentes possibilidades de orientação sexual e/ou identidade de gênero. Ao longo da história, a sigla foi se alterando passando de GLS no final dos anos 80 e início dos anos 90 para GLTB e LGTB, entre outras variantes. A princípio, pensei em não utilizar tal sigla já que os modos de expressão de identidades sexuais e de gênero vão sendo modificados ao longo do tempo. No entanto, conforme ressalta João Silvério Trevisan (2018, p. 14), é fundamental que as gerações posteriores sejam capazes de identificar como as gerações anteriores se expressavam em função das idiossincrasias de seu tempo, posto que “esta imprecisão conceitual faz parte da história das sexualidades não heteronormativas no Brasil”. Além disso, o termo é frequentemente utilizado entre teóricos e estudiosos do assunto, a exemplo de Manoel Silvestre Friques (2018, p. 44).

restrita divisão em papéis antitéticos de masculino e feminino do que, factualmente, promovem novas reflexões ou debates profundos sobre o tema.

Isto é justamente o que o dramaturgo franco-romeno Matéi Visniec faz com primor, por exemplo, na Cena 13 de sua peça intitulada *Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das cercas e muros*, conforme pode ser observado no excerto a seguir:

A CANTORA com véu.

A CANTORA: Boa noite. Me chamo Anahita. Sou cantora e vim até aqui porque quero cantar uma música para vocês.

Mas, primeiro, gostaria de explicar por que eu uso o *hijab*. É porque sou tóxica. As formas do meu corpo poderiam perturbar a paz social. É por isso que fico toda coberta... A protuberância dos meus seios não pode ficar visível. Meus braços não podem ficar à mostra. Meus cabelos não podem ser vistos, nem meu pescoço, nem meus tornozelos... Tudo isso poderia perturbar o olhar dos homens. E os homens, como se sabe, são sensíveis e frágeis... Um antebraço descoberto pode causar um estrago terrível na cabeça de um homem. Isso poderia perturbá-lo por dias e dias, e até sua vida toda. Um par de tornozelos que ousam se mostrar em sandálias muito leves podem provocar uma tempestade... Agredido, atordoado, intoxicado por uma imagem dessas, o homem pode perder a tranquilidade, o equilíbrio interior, a capacidade de concentração... Imaginem, vários milhares de tornozelos femininos, insolentes e irresponsáveis, irrompendo no espaço público! Isso poderia provocar um verdadeiro terremoto social. Os tornozelos são umas malditas fontes de fantasias eróticas... Como, aliás, os pescoços e os cabelos, os peitos muito proeminentes e as nádegas com o contorno visível sob *hijabs* muito justos... Não fica bem... Não fica bem porque a vida pública, assim, se tornaria um inferno. A cabeça dos homens ficaria cheia de fantasmas, o que pode despertar desejos impossíveis de serem satisfeitos. E obrigatoriamente toda essa mecânica provoca uma frustração profunda que envenena a vida da família, a vida profissional, a harmonia social e, finalmente, a paz cívica...

Sim. É por isso que no meu país, nós, mulheres, usamos os *hijabs* e só saímos inteiramente cobertas... Não queremos provocar tsunamis emocionais, não queremos desequilibrar a sociedade, provocar o caos...

Vocês devem saber, provavelmente, o que quer dizer “efeito borboleta”... É que, às vezes, o bater de asas de uma borboleta lá na China provoca um furacão no Oceano Índico... E nós, mulheres, infelizmente, somos feitas assim... O diabo deve ter se metido nisso...

Nossos seios, peitos, tornozelos, as formas de nossa bunda e da barriga, nossa cintura fina e até a finura de nossas mãos e lábios, até nossos cílios, e sobrancelhas, assim como nossa língua, tudo isso é como o bater de asas da borboleta...

E pode provocar tempestades, furacões e maremotos...

E sabem o que acontece então? As casas implodem ou são levadas pelas ondas, cidades, aldeias inteiras são devastadas, a civilização desmorona, a ordem desaparece e é a barbárie que se instala em seu lugar...

Os homens, com sua vasta cabeleira, pescoço forte, ombros largos, peito peludo ou braços musculosos à mostra nunca provocaram nada. Está provado. É mais do que certo. Nunca, no registro da história da humanidade, nenhum tornozelo de homem, nenhuma barba viril e nenhum peito desnudado provocou o “efeito borboleta”. É por isso que os homens podem sair vestidos como quiserem, só de camisa, com o torso nu, ou de calças apertadas... Com eles, não há asas de borboleta batendo, nada de catástrofes sociais, nada de consciências contaminadas por fantasias....

Pronto, agora está bem claro porque eu uso *hijab*. É para não causar desastres interiores e exteriores, para eu não ser um dia a origem da extinção da civilização e do fim da história. É por isso, aliás, que no meu país, nós, mulheres, também não temos direito de cantar em público. Os homens, sim, a voz dos homens não é nociva, tóxica e perigosa. Mas a voz das mulheres é como nossos seios, pescoço, cabelos, umbigo, sorriso, é lânguida, provocante e prejudicial.

Portanto, não tenho direito de cantar em público, mas, mesmo assim, vou cantar uma canção... É uma canção sobre a miséria afetiva, sentimental e sexual na qual vive boa parte da humanidade. Dura só um minuto.

(Ela tira uma ampulheta e a segura numa das mãos. Cala-se por um minuto, com a boca apertada, olhando fixamente nos olhos dos espectadores. A areia escoada dentro da ampulheta. Leva um minuto. Escoada a areia, A CANTORA inclina, agradece aos espectadores como se a canção tivesse terminado naquele instante)

Obrigada (VISNIEC, 2017, p. 85-87).

Visniec utiliza os recursos da ironia e do sarcasmo para desvelar o que Joan Scott (1988, p. 72) chama de “organização social da relação entre os sexos”. A partir da narrativa de uma mulher oprimida que se vê obrigada a cobrir seu próprio corpo a fim de não “perturbar a paz social”, “desequilibrar a sociedade” e “provocar o caos” se tornam evidentes as desigualdades de poder existentes entre masculino e feminino. Enquanto a mulher precisa se esconder sob o *hijab*, aos homens quaisquer vestimentas são permitidas. Conforme nos relembra, ainda, Scott (1988, p. 88), “o gênero (...) parece ter sido uma forma persistente e recorrente de possibilitar a significação do poder no ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas”. A autora completa afirmando que o poder dominante masculino subjugou as mulheres, interditando sua participação na vida política, decidindo pela ilegalidade do aborto, impossibilitando o trabalho assalariado de mães e, como já discutido, impondo normas indumentárias às mulheres.

Assim, tanto pela assertiva de Scott quanto pela cena de Visniec é perceptível que aspectos religiosos também se interseccionam à discussão de gênero. No trecho apresentado, a mulher é indiretamente associada ao pecado, inclusive com escarnekedora alusão a uma possível interferência do diabo na criação do corpo feminino, similarmente ao que ocorre no diálogo anteriormente citado entre Johan e Cristina, onde o conde afirma que o diabo se converteu em formas sedutoras (em alusão à Ebba Sparre) para perturbá-la. A intersecção entre religião e sexualidade na obra do dramaturgo canadense é justamente o mote que abordaremos a seguir.

1.5. SODOMA E GOMORRA OU CRISTO RESSUSCITADO? ASPECTOS RELIGIOSOS E SEUS IMPACTOS NA SUBJETIVIDADE DO PERSONAGEM HOMOSSEXUAL BOUCHARDIANO

Em seu texto *Para acabar com o juízo de Deus*⁵¹, Antonin Artaud (1974) percebe em Deus um animalúnculo que corrói mortalmente o homem. A religião, por meio de um organismo, isto é, um conjunto ordenado de dogmas e princípios, incute nos homens automatismos que os privam de

⁵¹ No original: “*Pour en finir avec le jugement de Dieu*”.

suas próprias liberdades. Quando o homem conseguir se libertar desta ordem e for capaz de criar o que Artaud chama de corpo sem órgãos, ele estará livre.

O hermético conceito de corpo sem órgãos é melhor destrinchado no volume 3 do livro *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, dos estudiosos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980, p. 12, 15 e 28): “O corpo sem órgãos é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações”; “é o campo da imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo”; “é desejo, é ele e por ele que se deseja.”

Todos possuem seu corpo sem órgãos pronto para, dentro da esfera social, estabelecer relações tanto de violência e rivalidade quanto de aliança e cumplicidade. Ao tentar liberar o corpo sem órgãos com um gesto demasiado violento, o suicídio ou a catástrofe ocorrerão (DELEUZE; GUATTARI, 1980).

Em *Tom na fazenda*, o desejo de Tom, inicialmente por seu ex-companheiro falecido e que posteriormente é projetado em Francis, vai emancipar o corpo sem órgãos daquele. No entanto, é necessário saber separar o corpo sem órgãos do que Deleuze e Guattari (1980, p. 29) chamam “de seus duplos: corpos vítreos vazios, corpos cancerosos, totalitários e fascistas”. Tom definitivamente assume perante Francis a figura do masoquista, pois ele criou “para si um corpo sem órgãos em tais condições que este (...) só pode ser povoado por intensidades de dor, ondas doloríferas” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 12). Os filósofos ainda acrescentam que

A psicanálise mostrou que o desejo não se submetia à procriação nem mesmo à genitalidade. (...) Mas ela conserva o essencial, encontrando inclusive novos meios para inscrever no desejo a lei negativa da falta, a regra exterior do prazer, o ideal transcendente do fantasma. Por exemplo, a interpretação do masoquismo: quando não é invocada a ridícula pulsão de morte, pretende-se que o masoquista, como todo mundo, busca o prazer, mas só pode aceder a ele por intermédio das dores e das humilhações fantasmáticas que teriam como função apaziguar ou conjurar uma angústia profunda. Isto não é exato; o sofrimento do masoquista é o preço que ele deve pagar, não para atingir o prazer, mas para desligar o pseudoliame do desejo com o prazer como medida extrínseca. O prazer não é de forma alguma o que só poderia ser atingido pelo desvio do sofrimento, mas o que deve ser postergado ao máximo, porque seu advento interrompe o processo contínuo do desejo positivo. Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa. Em suma, o masoquista serve-se do sofrimento como de um meio para constituir um corpo sem órgãos e depreender um plano de consistência do desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 16)

Ao deslocar suas máquinas desejantes, Tom se abre a novas conexões e agenciamentos. Ocorre que, matando Francis, triunfa não o corpo sem órgãos, mas seu duplo canceroso ou esvaziado. A personagem de Tom não se deixa abalar pelo juízo de Deus. A organização

hierarquizada das instituições religiosas não exerce sobre Tom qualquer influência, tanto que ele não vacila no momento de cometer um assassinato, contrariando um dos mandamentos mais básicos do catolicismo.

O mesmo, no entanto, não pode ser dito acerca de todos personagens que compõem a trama de *Tom na Fazenda*. Tal qual ocorre em outras obras de Bouchard, a religião tem relevância assegurada nas ações dos personagens, especialmente nas de Francis e Ágatha. Esta é descrita logo na apresentação dos personagens como sendo cristã e o velório do filho, organizado por ela, tem grande importância na urdidura. Na ocasião do enterro, ao voltar do funeral, Ágatha narra a Tom a passagem da ressurreição de Cristo.

Mais episódios religiosos são lembrados pela mãe ao longo da obra. Em uma cena na cozinha, Ágatha segura as mãos de Tom e toca seus ferimentos nos pulsos, na barriga e as marcas em seu pescoço, recitando versículos do capítulo 20 do Evangelho de João, mais especificamente os trechos da incredulidade do apóstolo Tomé após o ressuscitamento de Jesus. Cabe ressaltar que Francis, apesar de rude, mantém uma relação de respeito com a mãe e com a instituição da igreja, e lhe responde “Amém, mamãe. Amém”⁵² após estes relatos (BOUCHARD, 2011, p. 29 e 41).

Inclusive, as últimas falas de Ágatha na peça, em referência ao Evangelho de Lucas 24: 13-35 do Novo Testamento da Bíblia (1969), relatam o episódio dos discípulos de Emaús, que ao encontrar Jesus, não o reconhecem. Ágatha compara Cristo a Tom. Os evangelistas não reconheceram o filho de Deus, assim como ela não percebeu que Tom era o amor de seu filho. Assim, Ágatha se vale de esquemas de representação religiosos para construir sua experiência social intersubjetiva.

Já Francis acompanha a mãe de maneira coadjuvante. As derradeiras frases relevantes do agricultor são uma crítica à relação que o irmão mantinha com Tom. Eles podiam se depravar na cidade o quanto quisessem, mas na fazenda, o pouco que resta à sua família, se manteria puro. Pode-se inferir, portanto, que a religião lhe é útil como instrumento de repressão, servindo à mentira e acomodação de relações familiares não pautadas na autenticidade.

Em *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista*, quando Diana interpreta a religiosa, ela diz a Laio que ele não deve se deitar com um homem como se faz com uma mulher, em alusão aos preceitos morais do catolicismo e, mais precisamente, a Levítico 18:22, livro do Antigo Testamento da Bíblia (1969). Assim, a repressão que o casal sofre na condição de homossexuais está pautada, também, em preceitos religiosos.

Todavia, é na obra *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* que a correlação religião/homossexualidade se dá de forma mais profunda, precipuamente porque a história se

52 Tradução do autor. No original: “Amen, m’man. Amen”.

desenvolve utilizando membros da igreja católica. O primeiro episódio da peça ocorre em 1912, na sala de ensaio do colégio São Sebastião de Roberval, com os alunos interpretando *O martírio de São Sebastião*, sob direção do padre São Michel. O clérigo, conhecido por seus espetáculos com tendência erótico-eclesiástica nos quais jovens seminus se lisonjeiam e acariciam em cena, acaba sendo enviado para aposentadoria na casa Mãe de Quebec depois que uma dezena de pais reclama de seus projetos artísticos.

Antes de seu afastamento, Bilodeau diz ao padre que sua mãe acredita que ele tem uma doença (a qual é abertamente associada à peste) e que adolescentes como Vallier e Simão estão sendo contaminados. É inequívoco, na urdidura, que tal moléstia é a suposta homossexualidade do padre. Seja por influência da mãe ou da igreja, Bilodeau tem verdadeira obsessão pela religião; tanto que seguirá neste caminho, frequentará o seminário de Chicoutimi e, anos depois, se tornará um monsenhor. Muitas vezes, quando fala, o personagem utiliza metáforas associadas ao sagrado. A título de exemplo, ele compara as carícias dos rapazes no sótão do colégio ao episódio bíblico de Sodoma e Gomorra, acrescentando que Roberval se converterá na nova Sodoma. Em Gênesis 18: e 19: é contada a história destas duas cidades bíblicas que foram destruídas por Deus com uma chuva de enxofre e fogo em virtude de seus habitantes pecaminosos (BÍBLIA, 1969).

Na realidade, Jean Bilodeau encobre sua paixão por Simão através da religião. Ele insiste em dizer que este é um santo, pois apenas uma santidade poderia ter tamanha beleza. Bilodeau fala que os franceses (o conde Vallier e sua mãe) tentam corromper a alma de Simão desde que chegaram à cidade, mas que ele o ajudará a se manter puro. É perceptível que os traços religiosos da personagem se convertem em compulsão quando, ao final, no momento em que deixa Vallier morrer no incêndio que incinera o sótão do colégio, ele diz (novamente) que era Sodoma queimando e se compara a Deus, punindo o casal, por deixar um viver enquanto o outro morre.

A alegação de Bilodeau atesta tanto o caráter psicótico da personagem, que se tornará um religioso amargo e moralista, quanto reforça a crença tradicional cristã da exegese bíblica de que a relação homossexual é pecaminosa, e portanto, seus praticantes serão condenados. O castigo do casal gay na trama é o aniquilamento para um e o aprisionamento para o outro, um destino muito pior que a shakespeariana morte de ambos.

Os aspectos religiosos evocados em *Cristina, a rainha-menino* se referem principalmente à conversão da monarca do protestantismo luterano ao catolicismo. Por sua vez, *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* apenas tangencia a religião quando Julien, Chantale e Denis fazem o sinal da cruz ao se aproximarem do corpo da defunta; e quando, depois de Mireille recitar um trecho do poema *Os mortos* do autor quebequense Octave Crémazie, Chantale sugere que eles também façam uma oração, o que é sumariamente ignorado pelos demais personagens.

É sabido que a Revolução Tranquila ocorrida nos anos 60, em Quebec, modificou profundamente os vínculos entre a sociedade da província e a religião, levando ao arrefecimento do poderio da instituição cristã na vida das famílias (BERND, 2012). Surge, nas palavras de Epinette (1998) um nacionalismo quebequense, que rompe com o controle onipresente da Igreja Católica, antes responsável pela organização de instituições da vida social, tais como hospitais, asilos, orfanatos e escolas. Inquirindo Michel Marc Bouchard acerca desta relação entre o Quebec e a igreja e como ela influenciou suas obras, ele afirma:

Eu me tornei um jovem adulto ao final da Revolução Tranquila. (...) A igreja estava por todos os lados, entende? Nos serviços sociais, na cultura, inclusive na organização da família (...) O padre dizia: “Você não teve filho este ano. Isso não está bem!” Ele ia dizer às mulheres: “Vocês devem! O dever de vocês é ter filhos”. E o cura fazia sua visita nas casas para dizer às mulheres: “Há um problema. Há dois anos você não engravidou.” (...) A igreja se ocupava dos órfãos, há a educação, os hospitais. Exemplo: o Primeiro ministro, no primeiro dia do ano, a primeira coisa que ele fazia era ir beijar o anel do (...) arcebispo. (...) Houve esta espécie de revolução feita fora da igreja. Fora, pelo menos no início nos serviços de educação social, e depois disso era realmente uma crise maior de fé e de espiritualidade. Mas (...) o que eu conheci era uma igreja que tentava se pacificar (...) Eu conheci todas as cerimônias, *Corpus Christi*, as noites pascais, as longas missas de Natal. Eu fiz minha primeira comunhão. Eu fui crismado (...) Então tudo isso (...) mostra bastante o espetáculo e a codificação. Isso se comunicava enormemente comigo (...) Era verdadeiramente a primeira vez que eu tinha acesso a um mundo exótico. O evangelho e as epístolas nos falavam da Galileia, da Judeia, de Belém, do Líbano, nos falavam de nomes que não tinham nada a ver com Louise, Monique... E, para mim, era como uma espécie de mundo fantástico e eu tentava compreender. Além disso, é muito impressionante quando todo mundo, a Assembleia de uma igreja escuta quase religiosamente. (...) E depois disso, seguindo eu fiz o seminário, melhor dizendo, eu fiz quatro anos de seminário. (...) Então o que restava desse cenário em branco me fascinava enormemente. E a igreja é um teatro: há as coxias, o padre está escondido, ele chega para a missa, ele parte de novo, percebe? Há um figurino, há acessórios, há o cálice, há o cibório, há o ostensório, há um cenário, há um Cristo sangrando, um homem... O primeiro homem mais despido que eu vi na vida foi mesmo o Cristo na cruz. (...) Então isso faz com que tudo isso seja mais, eu diria, o vocabulário... Não o vocabulário... Toda a semiologia, eu diria, da igreja que se comunicou muito comigo (BOUCHARD, 2020).

A fala do dramaturgo expressa, logo de início, a intersecção entre gênero e religião, na qual no Quebec dos anos 60 era esperado que as mulheres cumprissem sua função primeva de procriação. Ainda que, ao longo do tempo, a instituição da igreja tenha perdido parte do seu poder, ela jamais deixou de influenciar a sociedade e, por conseguinte, a obra de Michel. Percebe-se que seus textos mais antigos, *A contranatureza de Crísipo Tanguay, ecologista* e *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, ambos da década de 80, trazem associações explícitas entre a homossexualidade e o pecado por parte de alguns personagens. Os aspectos religiosos evocados, com referências bíblicas precisas, encontram sua gênese nos quatro anos de seminário do autor, que seguramente se inspirou dessas vivências na escrita de seus textos dramáticos.

É inegável que *As borboletas* explora a religião também de forma subvertida, com um padre, ao que tudo indica, homossexual e com o ensaio de *O martírio de São Sebastião*, de Gabriele

D'Annunzio, que é uma peça que “mescla a prática religiosa e o prazer erótico” e “fez emergir uma devoção assumidamente homoerótica ao oficial de Diocleciano”. Além disso, as diversas vezes em que São Sebastião foi representado na iconografia cristã despido e coberto de forte apelo sensual o consagraram como ícone homossexual. A história de traição por sua amada, o que leva à sua morte, também desperta a ambiguidade de seu sofrimento, associado ao desgosto da traição e à redenção, “elementos que o aproximam do imaginário homoerótico e sua melancolia intrínseca” (SANTOS, 2016, p. 7, 10 e 11) Assim, não é ao acaso que Bouchard vai se utilizar desta peça para construir a trama romântica de Simão e Vallier. Logo, o olhar religioso na peça está, por certo, bastante presente, mas muito mais a partir de um viés profano do que efetivamente dogmático.

Tom na fazenda associa, de forma bem indireta, homossexualidade e religião. É possível inferir que as atitudes de Francis perante Tom possam ter motivações religiosas, conquanto elas não são explícitas. E tanto *Cristina, a rainha-menino* como *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* não interseccionam sexualidade e religião. Vale ressaltar que estas três peças foram escritas praticamente 30 anos após as duas outras analisadas, portanto, após décadas de embates sobre sexualidade e gênero, se espera que esta associação expressa da homossexualidade ao pecado tenha perdido força em sua obra, como também se almeja que ocorra na sociedade.

Hanna Arendt (2001, p. 181) afirma que “ainda que a origem histórica da arte tivesse caráter exclusivamente religioso ou mitológico, o fato é que a arte sobreviveu magnificamente à sua separação da religião, da magia e do mito”. Pela poética associação que Bouchard, no trecho supratranscrito de sua entrevista, estabelece entre teatro e igreja, isto é, entre arte e religião; é possível inferir que o canadense não concordaria tão prontamente com a assertiva da filósofa alemã.

2. TOM TUPINIQUIM? A ENCENAÇÃO BRASILEIRA DE *TOM NA FAZENDA*

*“En el fondo era un juego de ambos,
mítico y perverso, pero por lo mismo reconfortante:
uno de los tantos placeres peligrosos del amor domesticado”⁵³*

Gabriel García Márquez

Umberto Eco (1993, p. 39) afirma que “o texto é uma máquina preguiçosa que exige do leitor um árduo trabalho cooperativo para preencher espaços de «não-dito» ou de «já dito», espaços que, por assim dizer, ficaram em branco”. Ao analisar tal frase do linguista italiano, Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 4) destaca que os textos teatrais possuem ainda mais lacunas que outros por implicarem em um conjunto de signos não verbais com os quais os signos verbais se concatenarão no momento da representação. Cabe ressaltar que o objetivo da montagem não é o de completar os vazios da obra literária, pois ela “pode revelar-se tão «preguiçosa» quanto um texto, apresentando outros vazios”.

Ryngaert (1996) pontua, ainda, que texto e representação estão imbricados de maneiras complexas que a dramaturgia procura investigar. A passagem do texto à cena e a consequente recepção da obra por parte do público possibilitam um leque incontável de encenações para um mesmo material escrito, a depender das escolhas cênicas realizadas. Neste contexto, o papel do diretor e sua percepção acerca do texto dramaturgic é determinante para o espetáculo a ser montado.

Durante muito tempo, o teatro foi textocêntrico, com o texto determinando as regras para a representação. Com o advento da figura do diretor, o texto passou a perder sua centralidade. Na condição de artista criador, o diretor, com sua linguagem própria e estética particular, no cenário do século XX, é considerado o maior responsável pela unidade do espetáculo, e pelo devido concatenamento e ritmo das cenas (BORNHEIM, 1983).

É evidente que as poéticas do espetáculo não são determinadas apenas por texto e diretor. A bem da verdade, todos os elementos que compõem a cena, isto é, texto, encenação, sonoplastia, iluminação, indumentária, cenário, objetos cênicos, atuação, são potências criadoras da montagem e, portanto, coautores de um novo texto que rompe as barreiras do texto dramaturgic: o texto cênico. É o que o teórico e dramaturgo francês Bernard Dort (2013) denomina de representação

⁵³ “No fundo era um jogo de ambos, mítico e perverso, mas por isso mesmo reconfortante: um dos muitos prazeres perigosos do amor doméstico.” (O amor nos tempos do cólera – Tradução de Antonio Callado)

emancipada, na qual há o reconhecimento do fazer teatral enquanto polifonia significativa e aberta ao espectador.

Sob este ponto de vista, toda direção é, inevitavelmente, uma interpretação (BORNHEIM, 1983) que comporá a dramaturgia. A noção de dramaturgia envolve dois sentidos. Um primeiro, original e clássico, associado à composição de peças de teatro, ou seja, ao *Dramatiker* (o autor dramático). E um segundo, designando as decisões estéticas e ideológicas tomadas pela equipe de realização do espetáculo. O corpo que compõe esta equipe atua na função de *Dramaturg* (o “dramaturgo” ou dramaturgista, que não é o autor primevo da obra, mas atua diretamente sobre ela, modificando-a). No entanto, este papel frequentemente subsiste, na prática, diluído entre atores, encenador e outros integrantes da equipe cênica (DANAN, 2010; PAVIS, 2008).

De todo modo, o que constitui a dramaturgia de um espetáculo são os signos que cada elemento que compõe a cena trazem para a representação. Encenar é converter em signos e atuar é, por conseguinte, deslocar tais signos (DORT, 2013). O objetivo deste capítulo é, precisamente, discorrer acerca das escolhas cênicas que Rodrigo Portella realiza em sua montagem de *Tom na Fazenda*, que levam esta a ser considerada, pelo autor, brutal e uma das melhores, senão a mais poderosa.⁵⁴

2.1. CLIVAGEM DA FUGA E A POTÊNCIA DO VAZIO

Didier Eribon (2008, p. 33) afirma que um dos princípios que estruturam as subjetividades de gays e lésbicas compreende a busca de alternativas para escapar da injúria e violência, o que frequentemente passa pela dissimulação da própria identidade ou pelo êxodo para localidades mais complacentes. Neste sentido, as metrópoles se apresentam, portanto, como refúgios aos homossexuais que querem se evadir dos ambientes, não raro, hostis do interior. Há, portanto, no imaginário gay um “outro lugar”, que oportunizaria a realização de aspirações que parecem inexequíveis no seu lugar de origem.

A debandada do finado de Tom à cidade encontra eco nas alegações de Eribon. No entanto, outros exemplos podem ser citados. Um deles é a graciosa peça *Agreste (Malva-Rosa)*, de Newton Moreno (2004a, p. 98). Na trama, um casal, no Nordeste do país, decide fugir para longe a fim de viver seu amor. Neste caso, em vez de partirem para a cidade grande, eles adentram mais ainda na aridez do sertão brasileiro, onde resolvem se instalar e vivem por vinte e dois anos, até a morte de

54 Fonte: <http://usine-c.com/tom-na-fazenda/> Acesso em: 13 de abril de 2021.

Etevaldo. Na ocasião do enterro do homem, a vizinhança descobre que ele é, na verdade, uma mulher. Também a viúva, que confessa jamais ter visto seu marido nu, se surpreende com tal revelação. A seguir, o padre e o delegado vão de encontro a ela e, cada um a seu turno, critica de maneira veemente a relação das duas mulheres. Após a saída deles, os vizinhos tornam a velar o casebre com impropérios e maldições, o cercam e acabam por atear fogo no local, com ambas dentro – a morta e a viva. O que eles não sabiam é que, no íntimo, a mulher agradecia a benção de morrer ao lado de quem sempre amou.

O enredo homoerótico, o qual descortina a ignorância que, muitas vezes, mulheres do interior possuem do próprio corpo e da sexualidade, evidencia o tratamento agressivo destinado àqueles que vivem à margem do que é considerado aceitável (MORENO, 2004b; TOSCANO, 2004). Esse tratamento costuma ser ainda mais violento nas cidades distantes dos grandes centros urbanos. A viúva acaba hostilizada pelos moradores da região e por quem deveria ampará-la: as autoridades religiosa e policial do lugar. O padre a acusa de herege e o delegado a compara às prostitutas, diz que ela será presa e que, “na cadeia, (...) vai conhecer macho para nunca mais se confundir” (MORENO, 2004a, p. 103). O autor, logo no início do texto, já dá indícios de que “tinha alguma coisa no amor deles que não devia acontecer. Mas aconteceu” (MORENO, 2004a, p. 97). A reação da população ao relacionamento lésbico, o ato de incendiar o pardieiro em uma vã tentativa de apagar as memórias do casal, remete aos atos hediondos do final da Idade Média e início da Idade Moderna quando mulheres eram queimadas vivas na condição de bruxas pela Inquisição.

É interessante mencionar, ainda, que os últimos versos do apêndice da peça – “Cruel a natureza é. Dá o sol na desmedida. Dá um corpo na desmedida. Dá o amor na desmedida” (MORENO, 2004a, p. 104) – são carregados de profunda densidade poética que proporciona ao leitor/espectador atento uma reflexão acerca da representatividade LGBTQIAP+. Enquanto “o sol na desmedida” faz referência à seca que configura o Nordeste como a região mais árida do país, e “o amor na desmedida” alude à união interdita do casal protagonista; “o corpo na desmedida” denota que Etevaldo, que nasceu biologicamente mulher, não se sentia confortável com o seu gênero de nascimento. É crível que Etevaldo pudesse se identificar como um homem transexual, já que tanto a população quanto sua própria esposa acreditavam que ele era um homem cis. Dessa forma, o texto de Newton Moreno surpreende ao iniciar descrevendo o amor de um casal supostamente heterossexual, o qual descobrimos se tratar de uma união lésbica; e, ao fim, possivelmente de uma relação transfetiva. Independente da identidade de gênero das personagens, fato é que o relacionamento rompe com os padrões de gênero ditos normativos e, por isso, é duramente rechaçado.

Outro exemplo de violência LGBTfóbica em uma cidade interiorana se observa no filme *Veneza* (2019), dirigido e roteirizado por Miguel Falabella. A película é baseada na obra-prima *Venezia*, do autor argentino Jorge Accame (1998). Na peça original, que se passa em San Salvador de Jujuy, há seis personagens: a Gringa, Don Giacomo, Rita, Martha, Graciela e Chato. Gringa é uma velha cega, dona de um prostíbulo no qual trabalham as mulheres supracitadas, que sonha em viajar a Veneza para reencontrar seu grande amor, Don Giacomo. Na juventude, ela roubou as economias do rapaz e foi com esta quantia que construiu seu próprio bordel. Agora, no fim da vida, busca a redenção por meio de um pedido de perdão. Compadecidos da história da Gringa, e sabendo que seria impossível arranjar dinheiro para cruzar o Atlântico, os outros personagens decidem forjar uma viagem fictícia à Itália. Anciã e privada da visão, Gringa não se dá conta da farsa. Eles fazem as malas, pegam um táxi, e usam uma escadinha e cadeiras para fingirem que estão em um avião. Chato se passa por piloto e dá os avisos antes do voo, enquanto Rita se encarrega do serviço de bordo. Há, inclusive, ventiladores para os efeitos sonoros do motor e das turbulências; e um farol, utilizado para que Gringa sinta calor e ache que está se aproximando do sol. Quando inventam que chegaram, Chato dá novamente os avisos de bordo, desta vez se valendo de um italiano parco. Depois que saem do avião simulado, pegam um barco para desbravar a cidade. Chato, agora, finge ser o gondoleiro e o Lago de Popeye se transforma nos canais da bela cidade italiana. Dentro do barco, a velha pede detalhes do local e as meninas usam um guia turístico para descrever o cenário. Surgem as esculturas de Michelangelo, a Torre de Pisa, o Vaticano e até o Papa no que deveria ser simplesmente Veneza. Quando a descrição atinge o ápice do onírico, Don Giacomo realmente se materializa, deixando todos boquiabertos. Ele dança com a Gringa, a perdoa e vai embora. Aliviada e exausta da aventura, ela agradece a todos e fecha os olhos para sempre. Começa a nevar e eles decidem que é hora de voltar para preparar o velório da Gringa, mas agora se dão conta de que San Salvador de Jujuy já está muito longe.

O enredo fabular e hipnótico termina assim, com um final que remete ligeiramente à peça *A Cerimônia do Adeus* (1987), de Mauro Rasi⁵⁵. Conforme observado, na síntese apresentada, não

55 *A Cerimônia do Adeus* é o primeiro texto de um conjunto de peças memoriais do dramaturgo paulista Mauro Rasi. Na história, Juliano, alter ego do próprio autor, convive com a mãe, Aspázia, em uma cidade do interior. No seu quarto, onde fica por horas absorto em livros, há uma porta de vidro que se abre para um pequeno terraço. Esta porta é, na realidade, a passagem para seu mundo interior e a varanda pode se transformar tanto em Veneza ao entardecer quanto em Paris. É neste refúgio que ele conversa com Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, que se materializam como personagens na cena. A mãe, preocupada com as ideias do filho que sonha em se tornar um escritor, queima os livros nos quais o rapaz se inspira e até seus manuscritos de teatro. Eles mantêm uma relação conturbada, permeada por xingamentos e agressões ao longo de toda a história. Ao final, Juliano sai de casa e volta, anos depois, em uma breve visita aos pais. Após entrar no quarto, ele abre a porta do terraço e percebe que não há nada. Aquele mundo já não lhe pertence mais. Quando o filho, que se tornou um homem de sucesso, se despede, Aspázia abre a porta da varanda. Paris, então, se concretiza diante de seus olhos. A mãe caminha até a varanda e abre os braços para a neve (RASI, 2013). A conclusão fabular sugere poeticamente que a Aspázia se rendeu aos encantos da literatura que tanto criticou e que, por meio dela, novos mundos se abriram. Toledo (2008) explica, ainda, que ao enxergar tal horizonte na varanda, a mãe mostra, enfim, disposição para compreender o universo do

há nenhuma menção a personagens homossexuais na peça de Jorge Accame. Uma das maiores convergências entre *Tom na fazenda*, *Agreste (Malva-rosa)* e *Veneza* reside no fato de tais peças abordarem o universo de personagens marginalizados na sociedade. Enquanto as duas primeiras são protagonizadas por quem rompe com a heteronormatividade, a última gira em torno de um grupo de prostitutas.

No entanto, em função das diferenças de linguagem entre cinema e teatro, a adaptação fílmica realizada por Miguel Falabella possibilita a inserção de um espectro maior de personagens⁵⁶. Há outras prostitutas no bordel (que se localiza em uma cidade não mencionada do interior do país) e suas histórias são exploradas mais profundamente. A título de exemplo, a Graciela de Jorge Accame (a jovem recém-chegada à casa da Gringa e que, por conseguinte, é desejada por todos os frequentadores do lugar) vira Madalena na interpretação de Carol Castro. Um de seus clientes mais assíduos é o estudante Júlio, vivido com maestria por Caio Manhente. Logo descobrimos que nos encontros de Júlio com Madalena, o rapaz se traveste de mulher. Ele lhe confia o desejo de se mudar para São Paulo, onde pretende realizar um implante de silicone. Verdadeiramente apaixonados, Madalena o convence a roubar as economias do pai para financiar a fuga dos dois à capital. É ela quem lhe empresta uma peruca, em troca do livro que será utilizado para reunir as informações sobre Veneza no plano para ludibriar Gringa, brilhantemente representada pela atriz espanhola Carmem Maura, estrela dos filmes do diretor Pedro Almodóvar⁵⁷. Eles combinam de escapar no mesmo dia que a velha será enganada.

Na ocasião, Júlio encontra o dinheiro do pai guardado ao lado de um revólver. Antes de sair de casa, ele coloca um vestido, saltos altos, batom e a peruca. Enquanto se olha no espelho, a cena abruptamente mostra seu rosto sendo empurrado contra o vidro, que quebra com violência. O vermelho do sangue escorrendo começa a dar o tom da passagem. Seu pai o surpreendeu antes de

filho e aceitá-lo como ele é. Trata-se da abertura de um canal de comunicação entre os dois personagens, o que indica a reconciliação de ambos e o amor que um sempre nutriu pelo outro. A peça estreou em setembro de 1987 com Yara Amaral (Aspázia), Nathalia Timberg (Simone de Beauvoir), Monah Delacy (Brunilde), Marcos Frola (Juliano) e Sergio Britto (Jean-Paul Sartre) no elenco, no Teatro dos Quatro, na Gávea (RJ).

56 É interessante destacar que a empreitada de fazer com que Gringa acredite na viagem à Itália ganha ares ainda mais teatrais nas telonas, a partir da introdução de um circo na história. Depois de assistirem uma apresentação circense que conta com dramatizações de teatro, Tonho (o Chato de Accame, interpretado por Eduardo Moscovis) tem a ideia de pedir aos integrantes do picadeiro que os ajudem. A presença do teatro e do circo no cinema traz poesia à quimera e alicerce maior importância ao poder da imaginação.

57 Identifiquei diversos paralelismos entre a obra de Michel Marc Bouchard e uma película do diretor espanhol. Trata-se do filme *A má educação* (2004), cuja trama é, desde o princípio, rodeada de mentiras e foca em personagens com sexualidade dissidente. O personagem de Juan (Gael García Bernal) que agora se identifica pelo nome de Ángel, se passa pelo seu irmão Ignacio (Francisco Boira), o qual fora colega de classe e primeiro amor de Enrique (Fele Martínez), hoje um prestigiado diretor de cinema. Este aceita realizar um filme no qual Juan dará vida à travesti Zahara e chantageará o padre que lhe abusou sexualmente na infância. As camadas de metalinguagem (cinema dentro do cinema no filme de Almodóvar e teatro dentro do teatro em *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*), a relação com a religião, a ambivalência verdade/mentira, a obsessão do padre inicialmente por Ignacio e depois por Juan no filme ibérico (assim como a de Tom, inicialmente pelo seu finado companheiro e depois por Francis, em *Tom na fazenda*) são pontos de congruência no repertório de Bouchard e Almodóvar.

sua saída e um confronto bárbaro se inicia entre os dois. Quando o filho consegue revidar um soco no rosto do pai, o espectador acredita, por algum momento, que ele escapará. Mas o progenitor, muito mais forte, consegue pegar a arma e a cena se dissipa. Tiros são ouvidos. A ação é interrompida e, em seguida, da perspectiva do fundo de um lago, vemos o corpo de Júlio, que foi jogado, caindo e se aproximando da câmera. A peruca boia e se desprende de seu coro cabeludo, metaforizando que o sonho do rapaz de se tornar uma mulher jamais se realizará. O pai intolerante ainda pega a peruca e a devolve à Madalena, que esperava Júlio de malas prontas no portão da casa da Gringa, e logo compreende que perdera seu amor para sempre. A agressividade do episódio contrasta com a mensagem do filme, que apresenta a utopia como uma alternativa para encarar a dura realidade, mas não deixa de representar, na ficção, o destino de parte significativa das travestis e transexuais do país⁵⁸. É quase como se o direito de sonhar fosse chancelado a todos, mas não àqueles que põem à prova os padrões de gênero.

Ao discorrer sobre o personagem homossexual no cinema brasileiro, Antonio Moreno (2004, p. 18) pontua que há “uma listagem grande de filmes brasileiros onde o gay aparece sempre trafegando num espaço social marginal ou no submundo da prostituição”. Analisando a produção brasileira entre 1923 e 1996, após se debruçar sobre 127 filmes, o autor percebe que frequentemente as personagens gays, lésbicas e travestis são reduzidas a meras coadjuvantes, que raramente tem lugar de fala para expressar seus desejos e/ou crises existenciais. Na produção de longas-metragens entre 1996 e 2013 esta tônica persiste, conquanto há um maior número de obras protagonizadas por personagens gays que se distanciam das imagens caricatas e formas estereotipadas observadas nas décadas anteriores. São personagens que refletem a sua condição e buscam compreender a lógica de seus impulsos e atitudes diante da doxa heteronormativa, como ocorre nos filmes *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz e *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda.

Retomando a questão das divergências entre uma adaptação cinematográfica e a obra na qual se baseou, também cabe ressaltar que o diretor Xavier Dolan realizou profundas alterações em comparação à peça teatral original. O filme *Tom à la ferme* (2013), tal qual o de Miguel Falabella, faz uso de um número maior de personagens: o padre que discursa no velório do morto, ampliando a dimensão dos aspectos religiosos que a peça traz; a médica que atende Tom depois de uma das

58 No período de um mês, quatro mulheres trans foram assassinadas apenas em Pernambuco: em 18 de junho de 2021, Kalyndra Selva, de 26 anos, foi encontrada morta na casa em que residia na zona sul de Recife; na madrugada de 23 para 24 de junho, Roberta Silva, de 32 anos, foi queimada viva por um adolescente no Cais de Santa Rita (ela faleceu no dia 09 de junho, já com 33 anos, em função da gravidade das lesões, pois teve 40% do corpo queimado); no dia 05 de junho, o corpo de Crismilly Pérola, de 37 anos, foi encontrado com um tiro na região da Várzea; e no dia 07 de junho, Fabiana da Silva Lucas, de 30 anos, foi morta a facadas no Agreste pernambucano. Fonte: <https://radiojornal.ne10.uol.com.br/noticia/2021/07/09/sobe-para-quatro-o-numero-de-mulheres-trans-assassinadas-em-pernambuco-em-menos-de-um-mes-veja-o-que-crimes-tem-em-comum-212782> Acesso em: 10 de junho de 2021.

inúmeras agressões que ele sofre por parte de Francis; mas especialmente o dono de um bar da região e Paulo⁵⁹, o namorado adolescente de Guillaume (o defunto ganha este nome na película).

No longa-metragem, na cena em que Francis e Sara fazem sexo, Tom não é preso no portamalas do carro. Em vez disso, Francis o obriga a dar uma volta na cidade e ele acaba em um bar. O dono do estabelecimento, então, conta a Tom que, há nove anos, Francis dilacerou o rosto de um jovem que dançava com Guillaume naquele mesmo local. Ele diz ainda que os boatos são de que, atualmente, o rapaz vive em um vilarejo a oeste da cidade, e que reconhecê-lo não é difícil, em função de sua cicatriz. Cabe ressaltar que na peça original é Francis quem confessa seu crime a Tom; o que instila uma nebulosa relação de confiança, com camadas mais profundas, entre estes dois personagens.

A história que Tom apreende do dono do bar é o estopim para que ele concretize sua fuga da fazenda. Na verdade, na obra cinematográfica, o personagem-título já havia dado alguns indícios de que seu intuito era partir dali. Ele ameaça ir embora imediatamente após o enterro, mas retorna ao perceber que esqueceu suas bagagens. Além disso, em dado momento da história, Francis retira as rodas do carro de Tom, o impossibilitando de voltar a Montreal. O fato de Tom ter destruído seu celular em um acesso de fúria por não saber lidar com o luto; e de Francis obrigá-lo a fazer uso de cocaína também denotam que, no filme, Tom se encontra em uma situação de incomunicabilidade e sujeição que beiram ao cárcere privado. A sonoplastia do premiado compositor libanês Gabriel Yared, o encadeamento das cenas, a presença de cores majoritariamente frias na cenografia, a escolha por gravar em dias nublados, e a fotografia de André Turpin tornam o filme sombrio do início ao fim. Trata-se de um suspense, um verdadeiro *thriller psicológico*⁶⁰, que abusa dos *close-ups* para aproximar o espectador dos personagens.

Para além de Sara chegar à casa dos Longchamp falando francês (e não um inglês aproximativo), e de a forte cena em que Ágatha lê os diários de Guillaume na presença de Francis ter sido suprimida, a diferença mais gritante do filme com relação à peça reside no desfecho final. Após descobrir que Francis dilacerou a boca de Paulo, Tom decide fugir da fazenda. Ele arruma sua mala às pressas e vai embora a pé, seguindo a estrada e levando consigo uma pá para se defender. Depois de um tempo, em função da dificuldade de carregar seus pertences, ele decide abandoná-los

59 Paulo é citado na obra de Bouchard; conquanto, no filme de Dolan ele se materializa como um dos personagens.

60 Há, inclusive, um momento em que Tom (Xavier Dolan) está tomando banho e Francis (Pierre Yves-Cardinal) invade o banheiro, o que remete à clássica cena de *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. No filme de Dolan, quando Francis abre a cortina, alguns *frames* mostram rapidamente seu rosto deformado, sem olhos e boca, fazendo alusão a uma figura grotesca. Além de uma metáfora dos atos monstruosos que o pecuarista é capaz de cometer, a escolha em exibi-lo sem o sentido da visão e sem a cavidade bucal apontam que a personagem tem comprometida a percepção do mundo que o rodeia, sendo incapaz de enxergar as coisas como realmente são, em função de sua homofobia; e que guarda em seu imo segredos que o impedem de expressar abertamente seus sentimentos.

no milharal e seguir apenas com a roupa do corpo, os diários e algumas fotografias de Guillaume (pegos antes dele partir), e a pá (na peça, o objeto utilizado para liquidar o cunhado).

Horas depois, Francis o encontra na estrada. Reconhecendo o veículo do rapaz, Tom imediatamente se embrenha na floresta. No afã da perseguição, o primeiro sequer fecha as portas do próprio carro, e adentra na mata em busca do outro. A cena soturna, belamente filmada, leva a crer que Tom atacará Francis. Mas ele simplesmente escapa, roubando o carro do homem e o deixando para trás. Questionei Michel Marc Bouchard especificamente sobre a predileção por modificar tão brutalmente o final da trama:

Xavier também faz parte desta cultura que faz com que não matemos (...) É estranho porque o Xavier introduziu toda a música de um *thriller*, a música *hitchcockiana*, o lado bastante sombrio, o (...) suspense e terminamos quase que em um drama romântico (...) e isso nós discutimos, mas há muito tempo eu aprendi que o editorial, o final de um filme pertence ao diretor e não necessariamente à obra original. Então, ele queria como exemplo mais um indivíduo perdido que não enxerga mais as coisas da mesma maneira. Claro que tudo foi colocado no lugar para a cena do assassinato porque eles têm a cena de fora, ela é magnificamente filmada. Além disso, enquanto ele não sabe onde está Francis, Francis o procura, então ele precisava se defender, mas Tom, no filme de Xavier, não se defende (BOUCHARD, 2020).

Pode-se inferir que o autor canadense não foi partidário da mudança realizada pelo diretor. De fato, o assassinato de Francis por parte de Tom e a escolha deste em mentir à Ágatha dizendo que Francis foi embora para a cidade ficar com Sara são elementos que elevam a dimensão poética da obra e suscitam uma gama de reflexões acerca tanto da conturbada relação entre estas duas personagens (Tom e Francis) quanto das complexas motivações para as ações do personagem-título.

Neste sentido, acredito que o filme não faz jus à potência da obra teatral. Não obstante, um ponto positivo da película jaz no fato de que, depois da fuga, Tom para em uma cidade próxima a fim de abastecer o automóvel. No posto de gasolina, ele encontra Paulo trabalhando, e o reconhece por causa da cicatriz, que corta seu rosto da orelha à garganta. Ambos não chegam a trocar nenhuma palavra, eles sequer se olham nos olhos, ainda assim, a corporificação deste personagem⁶¹ faz com que Tom se enxergue no rapaz, tendo a sensação de que foi deste trágico destino que conseguiu, a tempo, escapar. Por fim, o filme finda de modo desinteressante, com Tom de regresso à Montreal.

Assim, o que a peça *Agreste*, o filme *Veneza* e *Tom na fazenda* trazem são exemplos de personagens homossexuais do interior que se defrontam com cáusticas formas de violência. Justamente porque nas cidades pequenas, diferentemente dos grandes centros urbanos onde certo anonimato é viável, as pessoas costumam ser conhecidas e reconhecidas por todos e, portanto, precisam esconder aquilo que as afasta da norma (ERIBON, 2008). Resta a elas, portanto, a fuga

⁶¹ Na cena do velório, Francis também impede a entrada de alguém no enterro do irmão. Ao longo da narrativa, percebemos que se trata de Paulo.

para as metrópoles na busca de uma nova sociabilidade e pertencimento. Tal postulado é validado por uma das últimas frases de Francis na peça, quando se refere aos gays, dizendo “que eles se corrompam na cidade o quanto quiserem, mas aqui, o pouco que nos resta, vamos deixar limpo”⁶² (BOUCHARD, 2013, p 78). O personagem associa homossexualidade à perversão, sujeira e, analisando o contexto de sua fala com profundidade, implicitamente ao pecado.

Torna-se evidente que a fuga para a cidade não se trata apenas de um percurso geográfico, mas sim de um corte biográfico dos indivíduos. “É também a possibilidade de redefinir a própria subjetividade, de reinventar a identidade pessoal” (ERIBON, 2008, p. 37). Como é possível depreender do discurso de Francis, não é ao acaso que o irmão foge, em vida, para a cidade, cortando vínculos permanentes com sua família. Não há sequer quaisquer visitas ou telefonemas de sua parte. Seu passado foi deixado para trás, no campo. A migração é, portanto, uma espécie de morte subjetiva da personagem homossexual, que busca abandonar o que viveu naquele ambiente permeado pela injúria. É para este local – que desvelará o pretérito de seu amado – que Tom volve, realizando um trajeto antinatural e inverso àquele que seu par executou anos antes. Esta atmosfera de fuga e violência para a qual Tom retorna se amplifica na montagem de Rodrigo Portella devido às escolhas técnicas e cenográficas implementadas.

Na montagem tupiniquim, o diretor opta por um cenário praticamente vazio, com poucos elementos cênicos, para representar o local onde essa história ganha vida. No tocante ao processo de construção da peça, ele esclarece:

Quando começamos os ensaios de *Tom na Fazenda*, nós usávamos a cozinha da casa onde ensaiávamos como cenário para algumas cenas, assim também fizemos com a área externa da casa. Quando o elenco já tinha muito domínio daquele espaço e conseguia se articular nele como se faz no ordinário da vida, eu acordei com eles que, a partir daquele momento, nós ensaiaríamos num espaço totalmente vazio, sem qualquer mobília, nem assentos. Foi um período difícil do trabalho. Problematizar o espaço e a relação do elenco com ele foi delicado porque eles não sabiam o que fazer, de imediato, numa sala totalmente vazia. Eu dizia: “Não façam nada, apenas escutem e respondam”. Isso foi sensacional. Eu vi nitidamente os corpos ganhando vida naquele vazio e se sustentando em gestos precisos (...) não ter uma mesa, cadeira ou banco, fez com que elenco e público não relaxassem. Algo que foi possível a partir da criação de um problema bem específico para potencializar a instabilidade das relações que enxerguei no texto (PORTELLA, 2020, p. 81).

Tal qual mencionado, a preferência pela supressão de objetos que representassem a casa colocava tanto os atores quanto o público que assistia ao espetáculo em uma posição de inquietude diante de um palco tão nu. Para além do título da obra, o espectador que chega ao teatro sem conhecer o argumento e se depara com a cenografia tem poucas indicações de que se trata de uma

62 Tradução do autor. No original: “Qu’ils se débauchent em ville autant qu’ils veulent mais ici, pour le petit peu qu’il nous reste, on va garder ça propre.”

fazenda. No posfácio da edição brasileira de *Tom na fazenda*, Rodrigo Portella (2017) informa que ao ler o texto pela primeira vez já imaginou uma peça sem cenário, móveis ou quaisquer apoios físicos. Ele complementa afirmando:

Há algo desconfortável nisso que, por si só, já me parecia potencializar as relações propostas por Bouchard: uma fazenda de certa forma inóspita, difícil de se posicionar dentro dela, de encontrar conforto. Num lugar sem assentos não se pode relaxar. Uma vez num palco vazio, começamos a construir um repertório gestual para cada personagem com base no estudo que fazíamos da peça. Começamos a criar algo para além do gesto ordinário e cotidiano previsto pela coerência do texto, que pudesse abrir os sentidos, subjetivar a comunicação com os espectadores⁶³. Desse processo, cada ator foi construindo um repertório gestual flexível e diverso capaz de ser absorvido pelas ações dos personagens ao longo de toda a peça. Isso funcionou como uma espécie de “gesto-bordão” que, de alguma forma, caracterizava cada personagem (PORTELLA, 2017, p. 91-92).

Se a predileção pelo palco vazio potencializou as inúmeras maneiras que os atores têm para explorar sua corporeidade, também contribuiu para o estabelecimento de um clima de suspensão que inicia logo no princípio da peça e vai ganhando força em seu decorrer. A cada nova agressão que Tom sofre, o espectador se sente mais aflito. É como se, na centralidade da cena, os socos e pontapés que o rapaz leva fossem amplificados no contraste com o espaço desocupado. Em um ambiente sem móveis não há onde se esconder, bem como é impossível utilizar objetos para tentar se defender. O lugar de onde o namorado de Tom fugiu é representado cenograficamente por meio de um vazio que não apresenta formas reais de proteção.

A cenografia das montagens argentina e grega de *Tom na fazenda* são diametralmente opostas à da brasileira. Em *Tom in Greece*⁶⁴ (2019), o diretor Sarantos Georgios Zervoulakos opta por um espaço cênico delimitado por um quadrilátero, marcado por fitas no chão, que é muito mais preenchido. No centro dele foi colocada uma picape velha, na cor branca, que permanece em cima de uma sutil plataforma giratória, possibilitando que os atores (e – na cena específica em que Francis ameaça jogar Tom na vala das vacas – que o próprio diretor, na condição de assistente de palco) rotacionem o automóvel durante as transições de cena.

63 Rodrigo Portella (2020) aponta sua inclinação pelo uso da grafia “expectador” em detrimento de “espectador” quando se refere ao público de teatro. O autor justifica que ambas as palavras têm sua gênese no latim, no entanto, enquanto o espectador designa aquele que contempla, testemunha ou observa passivamente um evento, não se deixando afetar por ele; o expectador, em contrapartida, faz alusão a um sujeito ativo, desejante, em verdadeiro estado de expectativa, capaz de interferir na obra a qual presencia. O diretor roga para que nós, artistas de teatro, transformemos os espectadores (com “s”) que vão nos assistir em expectadores (com “x”) e, assim, possamos ter aliados interessantes que compartilhem suas experiências e intercâmbios com as obras artísticas.

64 *Tom in Greece* estreou em 07 de dezembro de 2019 no teatro Onassis Stegi, em Atenas, Grécia. O elenco era composto por Antonis Primikyris (Tom), Renia Louizidou (Ágatha), Lefteris Polychronis (Francis) e Eva Maria Sommersberg (Sara). Fonte: <https://www.onassis.org/whats-on/tom-in-greece-tom-%C3%A0-la-ferme> Acesso em: 02 de outubro de 2021.



Figura 3. GERASIMOU, Pinelopi. Antonis Primikyris (Tom) à esquerda, Renia Louizidou (Ágatha) encostada à porta do carro, Lefteris Polychronis (Francis)⁶⁵ e Eva Maria Sommersberg (Sara) à direita, na encenação de *Tom in Greece* (2019) dirigida por Sarantos Georgios Zervoulakos. Fotografia tirada na estreia, em 12 de dezembro de 2019. 2.560 x 1.706 pixels.

Na versão grega, a mais liberta do texto canadense, Sara ganha bastante espaço, participando do jogo cênico desde o início e assumindo centralidade nas passagens de cena, quando coloca e retira objetos (uma mala, uma cadeira, uma coroa de flores, etc.) do quadrado demarcado como palco ou quando traz adereços para os outros personagens (como as asas de anjo pretas que Tom traça ao final da peça, no momento da morte de Francis). Falando em um microfone e usando um vestido brilhante nas cores do arco-íris, é ela quem inicia a peça, fazendo as vezes de uma aeromoça e desejando ao público um agradável voo em três idiomas: inglês, francês e grego⁶⁶. Por vezes, a personagem também parece assumir as funções de uma apresentadora. Além disso, logo depois que Francis pede a Tom para permanecer na fazenda, ela entoia uma melodia triste, em francês. A sonoplastia, aliás, é excessivamente presente na encenação. Durante quase toda a peça, é possível ouvir algo, seja *disco music*, cujas batidas remetem a uma pista de dança (o teatro conta,

65 Cabe ressaltar que a interpretação de Lefteris Polychronis no papel de Francis é extremamente apropriada. O ator possui o *physique du rôle* apropriado para desempenhar o pecuarista e seu olhar é surpreendentemente ameaçador.

66 No quadro 09 da peça, a Sara grega não fala inglês. Ela mescla suas frases em três línguas: francês, alemão e grego.

inclusive, com um globo de luz), sejam sons característicos de uma fazenda (como barulhos de grilo e outros animais).



Figura 4. GERASIMOU, Pinelopi. Antonis Primikyris (Tom) à esquerda, Eva Maria Sommersberg (Sara) à frente, Renia Louizidou (Ágatha) e Lefteris Polychronis (Francis) na penumbra fora do quadrado cênico, na encenação de *Tom in Greece* (2019) dirigida por Sarantos Georgios Zervoulakos. Fotografia tirada na estreia, em 12 de dezembro de 2019. 1.500 x 1.000 pixels.

Por sua vez, a encenação argentina *Tom en la granja* (2019), dirigida e idealizada por Aquiles Pelanda, prioriza ocupar o palco com uma enorme construção de madeira, que também rotaciona ao longo da peça. Representando três espaços da trama (a cozinha da casa, o quarto, e o estábulo da fazenda), o cenógrafo Danilo Molinos confecciona uma estrutura cujas bases, bem como os objetos a ela acoplados (a cama e a mesa), possuem pequenas rodas, possibilitando sua movimentação. O desenho abaixo ilustra o projeto elaborado:

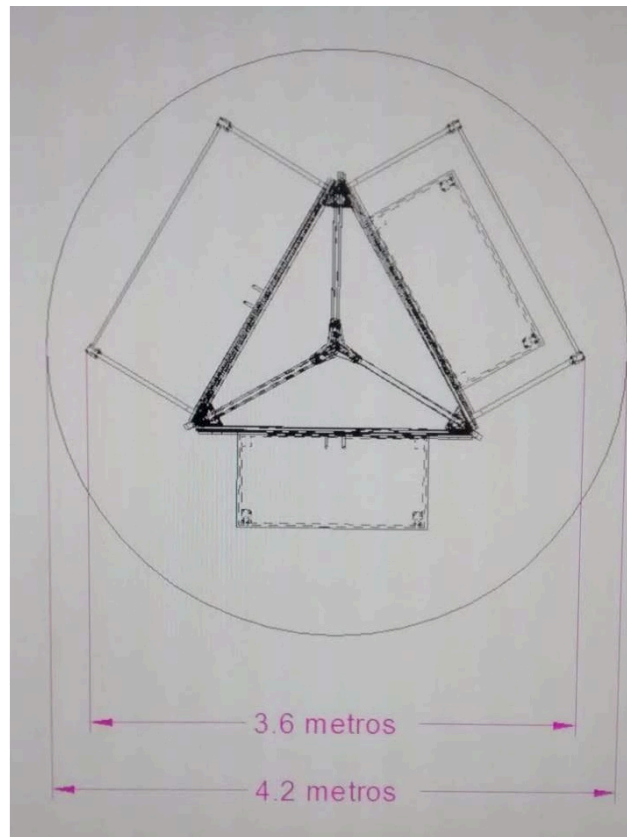


Figura 5. MOLINOS, Danilo. Projeto gráfico elaborado pelo cenógrafo Danilo Molinos para a encenação de *Tom en la granja* (2019) dirigida por Aquiles Pelanda. A figura mostra o funcionamento da estrutura de madeira construída, bem como a metragem entre os vértices mais distantes quando o objeto é rotacionado. 717 x 952 pixels.

Na cena em que Francis está na iminência de atirar Tom à vala das vacas, as partes da estrutura em madeira que representam o estábulo são abertas, exibindo uma divisão interna da construção onde o ator Aquiles Pelanda, que representa o publicitário, é suspenso pelos pés. A figura abaixo ilustra a cenografia da peça argentina em diferentes momentos:



Figura 6. FRILOCCHI, Antonio. Fotografias de quatro momentos da encenação de *Tom en la granja* (2019) dirigida por Aquiles Pelanda. Na primeira vemos o ator Aquiles Pelanda (Tom) sendo pendurado de cabeça para baixo por Leandro Iossa (Francis), que segura uma pá, no momento em que este finge que despejará aquele junto às carcaças bovinas. Na segunda Lucía Dominiissini (Ágatha) tenta apaziguar uma briga entre Tom e Francis. A terceira expõe a cena na qual Sara (Paula Luraschi) transa com Francis. E, por fim, a quarta é um registro do autor Michel Marc Bouchard junto do elenco rosarino⁶⁷ da peça no último dia de apresentação da temporada, em 31 de agosto de 2019, no Teatro *La Sonrisa de Beckett*. Todas as fotos acima foram tiradas neste dia.

Conforme se visualiza acima, o primeiro quadro da fotografia mostra a cavidade interior quando as portas que representam o curral são abertas. No último quadro, atrás das pessoas, vemos essas mesmas portas fechadas, com a cama à esquerda e uma parte da mesa à direita. Em ambas distinguimos as rodas que, tal qual informado anteriormente, viabilizam a movimentação da estrutura. Comparando as figuras 5 e 6, não é difícil perceber como o projeto idealizado se concretizou no palco. Para compor a cozinha da casa foi utilizado um painel branco de fundo, que não ajuda na composição da cena, além de duas cadeiras, tigelas, talheres e algumas peças de roupa. O quarto dos rapazes, por sua vez, é representado basicamente pela cama amarela coberta por uma colcha.

Acredito que o palco vazio da peça brasileira funciona melhor à *Tom na fazenda* do que os palcos mais ocupados de *Tom in Greece* e *Tom en la granja*. Os primeiros esboços da cenógrafa Aurora dos Campos, apresentados abaixo, trazem poucos elementos cênicos: 12 sacos de areia, 6

⁶⁷ O elenco da peça se conheceu no curso de teatro ministrado pelo diretor Oscar Medina, baseado no método das ações físicas de Constantin Stanislavski. A atriz Lucía Dominiissini me informou que o teatro em Rosario frequentemente está voltado ao teatro do absurdo e à estética do grotesco. *Tom en la granja*, ao contrário, busca pautar sua produção em um teatro mais realista. Dentro deste contexto, as interpretações das duas mulheres, Lucía Dominiissini e Paula Luraschi, são as mais potentes. Elas estão muito bem-adaptadas a seus papéis. É interessante que a construção da personagem de Ágatha, no Brasil, é a de uma mulher forte, mas, ao mesmo tempo, muito amável. Neste ponto, a Ágatha afetuosa de Kelzy Ecard contrasta com a Ágatha rígida que Lucía Dominiissini traz à cena. Ambas, no entanto, são muito bem-sucedidas na composição de suas personagens.

metros de sarrafo, uma lona gigante e o esquema de roldanas que é utilizado quando Tom é pendurado na cena da vala:

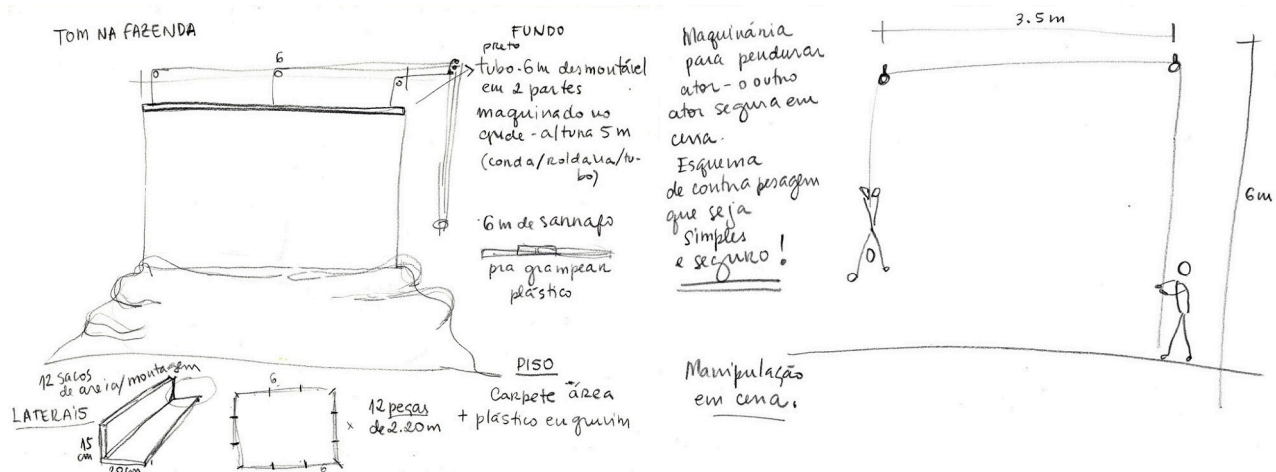


Figura 7. CAMPOS, Aurora dos. Projeto gráfico elaborado pela cenógrafa Aurora dos Campos para a encenação de *Tom na fazenda* (2017) dirigida por Rodrigo Portella. A figura mostra os objetos cênicos utilizados, bem como o funcionamento do esquema de roldanas para que Tom seja erguido em cena. Imagens extraídas do site <https://www.auroradoscampos.com/> em 17 de outubro de 2021.

Ao discorrer acerca da direção de Portella, Michel Marc Bouchard (2020) atesta que o bonito em sua encenação é o fato de estarmos diante de uma grande evocação. A iluminação, a sonoplastia e os materiais utilizados fazem com que tenhamos uma fazenda na imaginação, com que construamos idealmente a cozinha, o quarto, o estábulo. Diferentemente da produção extremamente laboriosa de Aquiles Pelanda, há menos elementos cênicos⁶⁸ que representam os espaços, mas, ainda assim, eles se constroem mais fortemente.

De fato, é muito bela especificamente uma cena do espetáculo quando Tom conversa com Sara próximo ao final da peça, dizendo que lá as coisas são diferentes, que elas são reais. Que é possível ouvir os cachorros latindo, o sermão do padre, testemunhar o sangue do bezerro que nasce. Conquanto, o espectador não vê cão, pároco ou novilho, apenas o contraste do palco vazio, com barro por todo lado, e os atores performando diante de si. É a criatividade do público que ajuda a construir a cena onde, paradoxalmente, não há tanta verdade, mas uma edificação de mentiras.

Um palco ainda mais nu é utilizado pelo diretor na peça *Antes da Chuva* (2013), montada pela Cia. Cortejo. Na trama, os atores Bruna Portella e Luan Vieira dão vida à Ana e Aramis e nos apresentam uma história de amor, que, entre idas e vindas, se estende por mais de duas décadas. O

⁶⁸ A predileção de Rodrigo Portella por um palco quase vazio não é, em absoluto, o que torna sua obra potente, mas sim a forma como ele utilizou o espaço cênico em favor tanto do vazio que os personagens carregam quanto de suas próprias concepções estéticas. Um tablado ocupado por diversos objetos e/ou elementos cênicos poderia evocar a mesma sensação de falta e de desconforto na plateia que o palco portelliano, caso esta proposta fosse bem trabalhada.

texto, escrito por Portella a partir do romance *Amor nos tempos do cólera* (1985) de Gabriel García Márquez, é narrado no futuro do pretérito, o tempo verbal que indica as ações que poderiam ter acontecido, mas não se concretizaram, dando ao espectador a impressão de que estamos diante de uma fábula possível, mas não vivida. Rodrigo Portella (2020) explica que a opção por trabalhar com o prosaísmo completamente limpo foi uma tentativa de radicalizar a cena, pautada nas teorias de Denis Guénoun (2004) que declara que a relação teatral se constrói do imaginário que ator e espectador criam da personagem.

Para Guénoun (2004, p. 102), a existência do teatro é imaterial, pois ele está dentro da cabeça. Materialmente, há atores no palco, figurinos, movimentos, palavras. No entanto, o teatro se forma mentalmente na imaginação dos espectadores “pelo suposto encontro de suas fantasias”. Trata-se, ao final, de “um *teatro interior*”. Diversamente do que ocorre no cinema, que confere ao imaginário maior concretude por meio das imagens. Não são mais imagens metafóricas, mas sim objetivas. Sobre as diferenças entre essas duas plataformas artísticas, Peter Brook, em seu livro *O espaço vazio*⁶⁹, complementa dizendo que

O cinema passa para uma tela imagens do passado. Como isto é o que a mente faz para si mesma durante toda a vida, o cinema parece intimamente real. Claro, não é nada do tipo – é uma extensão satisfatória e agradável da irrealidade da percepção quotidiana. O teatro, por outro lado, sempre se afirma no presente. Isto é o que pode torná-lo mais real que o fluxo normal de consciência. Isto também é o que pode torná-lo tão perturbador (BROOK, 1968, p. 121-122).⁷⁰

Ainda dentro desta discussão, Jorge Accame (2000 *apud* ARIENTI, 2004) destaca que a condição do teatro é precária não apenas por sua natureza fugaz, mas também porque explora a insuficiência, a necessidade, a falta, ainda que frequentemente esta escassez esteja revestida de abundância. Neste sentido, ele não pode competir com o cinema. O teatro deve se hospedar no artesanal e no precário, pois é onde encontra sua força.

Presumo que as palavras do dramaturgo argentino vão ao encontro da concepção que Rodrigo Portella tem acerca do fazer teatral. Em *Tom na fazenda*, ele explora a precariedade do palco, apostando especialmente na boa performance dos atores, com interpretações bastantes realistas, que se aproximam do cinema. Para mim, sua direção possui o que Béatrice Picon-Vallin (2011) concebe como *cinificação interna* do teatro.

69 No original “*The Empty Space*”.

70 Tradução do autor. No original: “The cinema flashes on to a screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. Of course, it is nothing of the sort—it is a satisfying and enjoyable extension of the unreality of everyday perception. The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present. This is what can make it more real than the normal stream of consciousness. This also is what can make it so disturbing.”

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro (2011) aponta que teatro e cinema, rivais em sua origem, vêm com o passar dos anos sendo objeto de estudo tanto de diretores teatrais quanto de cineastas que, para além de explorar discrepâncias, buscam identificar similaridades entre estas duas formas de arte. A autora cita Bergman, Visconti, Buñuel, Peter Brook, Bol Wilson e Jacques Lassale entre os artistas que pesquisam o conceito de “teatralidade cinematográfica”, aplicado tanto ao teatro quanto à sétima arte.

Quanto a Rodrigo Portella, existe um vocabulário cinematográfico no enquadramento de seus espetáculos. Ele cria *closes* a partir dos jogos cênicos com os atores, das técnicas de luz, da decupagem de cenas, das rupturas, cortes e transições entre os quadros. Seu teatro é incansavelmente pensado, formatado, e milimetricamente organizado em torno de um conjunto de marcas que não podem estar fora do lugar e devem harmonizar com o ritmo das ações. Nada é por acaso. E, assim, há pouco espaço para improvisos.

2.2. “O BARRO COMO COMPLEXO PRIMITIVO”

A montagem luxemburguesa *Tom auf dem Lande*⁷¹ (2017), com direção de Max Claessen, apresentada no *Théâtre des Capucins*, na Cidade de Luxemburgo, também se vale da potência que um palco vazio possui quando bem utilizado. Mirjam Benkner, a cenógrafa, converte o tablado em uma espécie de trapézio isósceles⁷² aberto. É como se o público ocupasse o local da base maior desta figura geométrica e, assim, observasse as ações que se passam dentro de uma caixa cênica. A disposição das paredes laterais (dos lados oblíquos do trapézio), afunilando em direção ao fundo do palco (a base menor do trapézio), oposto ao espectador, criam neste a sensação imagética de estar realmente preso dentro da cena. Enquanto as paredes laterais, o piso e o teto são brancos, o fundo do palco é preto, com a presença de poucos objetos que representam uma cozinha: uma mesa com um micro-ondas repousando sobre ela, duas cadeiras e um abajur, que por vezes é acendido. O contraste dos móveis e fundo escuros com o restante da cena clara geram a ilusão de que os móveis estão em 2D, eles perdem sua tridimensionalidade, é quase como se estivessem colados à parede e

71 A montagem que conta com Christiane Motter (Ágatha), Gintare Parulyte (Sara), Konstantin Rommelfangen (Tom) e Pitt Simon (Francis) estreou em novembro de 2017. Fonte: <https://theatres.lu/ARCHIVES/SAISON+2017-2018/Th%C3%A9%C3%A2tre+Th%C3%A9%C3%A2tre+musical/43+TOM+AUF+DEM+LANDE.html> Acesso em: 26 de setembro de 2021.

72 Na geometria euclidiana, o trapézio isósceles é aquele em que os lados não paralelos (também chamados de oblíquos) são congruentes, tornando suas diagonais também congruentes, isto é, com a mesma medida. Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/matematica/quadrilateros-e-trapezio.htm> Acesso em: 27 de setembro de 2021.

fossem completamente planos. Além disso, é acentuada a sensação de estarmos diante de um portal ou passarela que vai se estreitando e, assim, criando no público certo sentimento de claustrofobia.

A belíssima iluminação do espetáculo também possibilita um instigante jogo de sombras e perspectivas. A luz é dinâmica e à medida que os atores se movimentam no palco, suas sombras se projetam nas paredes (ora maiores, ora menores; às vezes bem definidas, outras opacas) formando linhas espectrais que acompanham ininterruptamente os atores e parecem simbolizar os fantasmas que os personagens trazem dentro de si. Este recurso eficientemente explora as ambivalências e contradições já presentes no texto, e as antíteses algoz/vítima, bom/mau, campo/cidade, fraco/forte se somam esteticamente a branco/preto, claro/escuro, fosco/fúlgido, iluminado/sombrio. A figura a seguir mostra a iluminação cênica em diferentes momentos da obra:



Figura 8. Frames de quatro momentos da apresentação de *Tom auf dem Lande* (2017) dirigida por Max Claessen. Os episódios retratados, de cima para baixo e da esquerda para a direita, correspondem respectivamente aos minutos 01'34", 05'39", 40'22" e 56'19" da montagem. No primeiro e no segundo, vemos os atores Konstantin Rommelfangen (Tom) à frente e Christiane Motter (Ágatha) ao fundo, logo que Tom chega à casa. No terceiro se junta ao fundo da cena o ator Pitt Simon (Francis). Ele conversa com a mãe depois de ter amarrado Tom (que permanece caído na boca de cena, ainda com as cordas nos pulsos) e arrastado o rapaz pelo milho. O quarto momento retrata uma conversa entre Tom sentado e Francis de pé (com Ágatha deitada de forma quase imperceptível na lateral esquerda da cena) na qual este pede ameaçadoramente que aquele continue na fazenda.

Conforme se observa acima, há passagens nas quais a iluminação é mais aberta e em outras mais fechada. Aliado a este jogo de luz e sombras, a disposição dos atores na cena, em diversos momentos, se dá de maneira que eles parecem representar linhas opostas de força ou vetores. Por

vezes, eles se movimentam como blocos, que ou estão muito próximos ou bastantes distantes, colocando em evidência os vazios do espaço cênico.

Na figura abaixo, por exemplo, é possível observar Sara (Gintare Parulyte) encostada à lateral esquerda do palco enquanto tenta convencer Tom (Konstantin Rommelfangen), recostado à lateral direita, a deixar a fazenda. Na cena, ela confessa que o namorado do rapaz lhe traía tanto com homens quanto com mulheres e pontua a estranheza de Tom ter chamado Ágatha (Christiane Motter) de mãe. A atriz que representa Ágatha permanece imóvel durante toda a passagem, sentada ao fundo do palco. O posicionamento dos atores acentua como os personagens parecem distantes, voltados a seus próprios intentos: Sara procura resgatar Tom dali o mais brevemente possível; ele parece não se importar com qualquer coisa alheia à sua nova vida na fazenda; e Ágatha começa a refletir que há inúmeros pontos destoantes nessa história que lhe foi apresentada. Existe um mundo entre os personagens e o vazio do espaço cênico amplifica a incomunicabilidade e solidão deles.

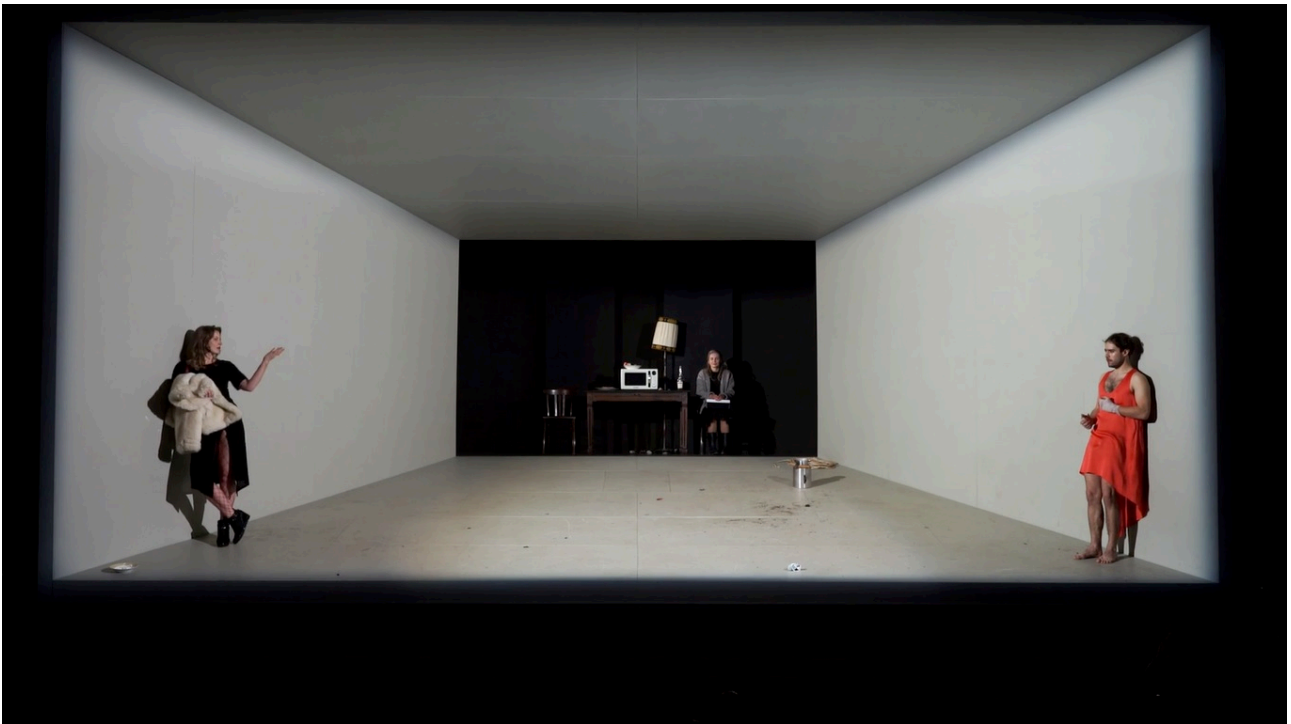


Figura 9. *Frame* de 1h29'50" da apresentação de *Tom auf dem Lande* (2017) dirigida por Max Claessen. A atriz Gintare Parulyte (Sara), à esquerda, conversa com Konstantin Rommelfangen (Tom), à direita; enquanto Christiane Motter (Ágatha) permanece no fundo da cena.

Os momentos de violência nos quais Francis oprime Tom também se amplificam a partir da triangulação entre cena trapezoidal, posição dos atores no palco e iluminação cênica. Ao observar o quarto *frame* da figura 8, onde Tom está sentado e Francis de pé, e analisar as sombras dos corpos dos atores que se projetam nas paredes laterais, o pedido incisivo deste para que aquele continue na fazenda parece muito mais ameaçador. O publicitário é colocado em uma situação ainda

maior de encurralamento diante do pecuarista. O mesmo ocorre quando Francis ameaça jogar Tom na vala das vacas, como exposto na figura abaixo:



Figura 10. *Frame* de 1h11'04" da apresentação de *Tom auf dem Lande* (2017) dirigida por Max Claessen. O ator Konstantin Rommelfangen (Tom) no centro da cena sendo puxado por uma corda pelo ator Pitt Simon (Francis), ao fundo da cena.

Na ocasião, Tom aparenta ser triplamente subjugado por Francis já que os vultos nas paredes expressam de modo vigoroso a agonia e o desespero de quem está amarrado e em perigo. O rapaz, em uma tentativa inútil de se desvencilhar das agressões, corre para frente e para trás no palco, em linha reta, enquanto escuta os latidos dos cachorros-do-mato cada vez mais audíveis, aumentando a tensão no público. Nada adianta, Tom está sozinho sendo dominado por seu carrasco. É como se o vazio da montagem de Luxemburgo se tornasse ainda mais claustrofóbico, já que os atores parecem encurralados na cena.

Diferentemente de Max Claessen, que se vale do contraste branco/preto em sua obra, Rodrigo Portella (2020) explora o palco a partir de outro elemento: o barro. O diretor explica que se estivesse simplesmente a serviço das tensões do texto do autor canadense, possivelmente teria proposto uma cenografia que representasse a materialidade da fazenda de modo mais fidedigno. No entanto, ele buscou potencializar, de maneira estética, as tensões narrativas já existentes, criando outras (tensões) cenicamente. Ele propõe ressignificar a lama como água, leite, sangue, e os demais líquidos que são citados na história. Assim, ela está por todo lado, o que coloca os atores em um ambiente escorregadio, instável e desafiador.



Figura 11. PEIXOTO, Roberto. Gustavo Vaz (à esquerda) e Armando Babaioff (à direita) na encenação de *Tom na fazenda* (2017) dirigida por Rodrigo Portella em um dos momentos em que o barro é ressignificado como sangue. Fotografia tirada em 26 de agosto de 2018. 1.200 x 800 pixels.

No que tange à concepção cenográfica da obra, assinada por Aurora dos Campos (responsável pelo cenário de peças como *A ópera do malandro*, de João Falcão; *Os sonhadores*, de Vinícius Arneiro; e *Conselho de classe*, de Bel Garcia e Suzana Ribeiro)⁷³, Rodrigo Portella complementa:

Pensamos no barro (terra e água) como principal elemento da cenografia. Dois elementos naturais que unidos possuem a textura e a cor necessárias para materializar o chão da fazenda numa primeira camada, mas também a sujeira escondida pelo irmão, os hematomas que Tom adquire nas intermináveis lutas corporais com Francis, o esmaecimento das características individuais, uma vez que o barro depositado sobre o piso vai subindo no corpo dos atores à medida que a peça avança. Isso sem falar na ancestralidade da relação homem/barro: ver os personagens terminarem a peça completamente enlameados, com matizes de terra secando e craquelando pelo corpo, pode aludir ao retorno do homem ao barro, à terra e ao primitivo. O cenário (...) conta ainda com uma lona preta de obra sobre o piso com a função primeira de amparar o barro, produzindo, além disso, uma sonoridade a cada movimento. Não há como se mover sem fazer barulho, é como pisar em um campo vigiado onde tudo que se faz é monitorado por alguém. Sacos de areia e alguns baldes pretos compõem a cenografia como se fossem gavetas que escondem os objetos que entram e saem de cena (PORTELLA, 2017, p. 90-91).

⁷³ Fonte: <https://www.auroradoscampos.com/no-teatro> Acesso em: 01 de outubro de 2021.



Figura 12. LIMONGI, José. Gustavo Vaz (à esquerda) e Armando Babaioff (à direita) na encenação de *Tom na fazenda* (2017) dirigida por Rodrigo Portella. Fotografia tirada em fevereiro de 2018. 800 x 533 pixels.

O fato de os atores estarem completamente enlameados fez com que outras ações surgissem na construção das cenas. Lavar as mãos nos baldes, por exemplo, é um gesto repetido numerosas vezes tanto por Francis quanto por Ágatha. Há diversas possibilidades de leitura para este ato: inicialmente, há situações nas quais é necessário realmente se lavar, já que a lama está por toda parte; mas psicológica e metaforicamente, lavar as mãos representa a atitude das personagens de não se envolverem, de se desresponsabilizarem e fecharem os olhos para as verdades que não querem enxergar (PORTELLA, 2017).

Ninguém sai limpo desta trama. O publicitário e o cunhado são, evidentemente, os que mais se sujam de lama. Seus corpos, inclusive, vão se tornando cada vez mais similares com o barro que se apodera deles ao passar da encenação. Todavia, Ágatha e Sara também têm seus figurinos cobertos pela mistura de terra e água que compõe a dramaturgia. Uma representação alegórica de que, a despeito das tentativas, não há maneiras de se isentar da responsabilidade que cabe a cada um na teia de mentiras que se construiu. Além disso, a utilização da argila coloca os atores em um estado de atenção maior

(...) já que nunca temos controle total de como a lama, esse elemento imprevisível, vai se comportar a cada noite e em cada palco. O elenco é obrigado a lidar com uma nova configuração espacial a cada apresentação, afinal, suas trajetórias são frequentemente afetadas pelas poças de lama, então novos deslocamentos terão que ser traçados no calor do jogo. Além de que os campos de tensão, gerados pela diagramação 'original' do elenco a cada cena, mudarão de uma sessão para outra. O mesmo [fator de imponderabilidade capaz de gerar tensões] acontece com uma tigela que escorrega das mãos da Mãe, quando Tom pronuncia o nome do filho morto. A tigela de barro é frágil, mas não quebra sempre. É lindo

quando ela se espatifa porque isso dá a dimensão do que está acontecendo àquela família, além de suscitar um sentimento de irreversibilidade no público. Aqueles cacos nunca mais voltarão a ser uma tigela, e a plateia reage sempre como se perguntasse: “eles quebram uma por dia?”. Esse acontecimento é muito bem-vindo nesse momento da peça, mas nós nunca temos garantias de que a tigela vai se quebrar ao cair (PORTELA, 2020, p. 73).

Cabe ressaltar que na passagem aludida pelo diretor, Tom, na realidade, não pronuncia o nome de seu companheiro. Não há nenhuma menção ao nome do morto durante a montagem brasileira de *Tom na fazenda*. Sem embargo, o publicitário está narrando, com crueza de detalhes, o acidente de moto que levou ao óbito do rapaz, o que faz com que sua mãe caia no chão (despedaçando – ou não – a tigela de barro) ao imaginar a cena.



Figura 13. BRAJTERMAN, Ricardo. Kelzy Ecard, cuja interpretação de Ágatha é poderosa e comovente, sendo amparada por Gustavo Vaz (Francis) na encenação de *Tom na fazenda* (2017) dirigida por Rodrigo Portella. É possível observar que, nesta apresentação, a tigela de barro se manteve intacta após a queda. Fotografia tirada em 30 de março de 2017. 1.000 x 746 pixels.

Conforme explicitado por Rodrigo Portella (2017, p. 93), o barro foi um recurso cenográfico capaz de mobilizar novas tensões na obra. Ele acredita que produção e elenco conseguiram realizar um espetáculo que aborda as suas questões “e que, de certa forma, tenta materializar o complexo que somos, o primitivo que somos, o barro para o qual voltaremos”. A inclinação pelo diretor por buscar dinamos de tensão em *Tom na fazenda* é justamente o que discutiremos em seguida.

2.3. TENSÃO E VETORES: A FÍSICA DO TEATRO

Os físicos Robert Resnick e David Halliday (1983) explicam que as forças que atuam em um corpo se originam de outros corpos que constituem sua vizinhança. Se um dos corpos que exerce a força for uma corda ou uma corrente, damos a ela o nome de tensão ou tração. Trata-se, portanto, aplicando as Leis de Newton, da resultante de forças de atração e repulsão que agem sobre este corpo (SERWAY, JEWETT, 2004).

Este conceito da mecânica pode, também, ser pensado em termos do fazer teatral. O diretor Rodrigo Portella (2020) afirma que, para além de uma boa história, com personagens complexos, conflitos acicatantes, drama, clímax, reviravoltas, a capacidade de suscitar emoções e gerar reconhecimento por parte do público, o que mantém a plateia interessada em uma obra de arte são suas potências poética e dramática e a faculdade de gerar tensões e subjetividades, seja no contexto da relação entre os atores, através do gestual, de imagens, na troca com o público ou no diálogo com elementos da atualidade. Segundo o diretor:

(...) para que o teatro aconteça (...) será preciso que haja algum tipo de trauma ou acidente: um abalo, um golpe, uma contrariedade ou atrito. Será imprescindível que haja alguma instabilidade capaz de gerar tensão: um desequilíbrio invisível de forças responsável por produzir movimento e transformação. Para mim, é isso que faz desse encontro [palco-plateia] uma potência. Uma plateia não está interessada na harmonia e na estabilidade. Só um campo instável pode gerar expectativa. Somente a ‘violência’ do trauma pode reverberar um campo de tensões mobilizadoras. (...) Penso no conceito de tensão como algo elementar, como reverberação da complexidade gerada pelo desequilíbrio de forças, seja no campo da ação, do gesto, da imagem, do espaço, do tempo ou da palavra. Por isso uso muito a imagem de um elástico esticado nas minhas aulas de direção. Esticar um elástico provoca o aumento na diferença de potencial entre esses dois pontos extremos, a tensão é o resultado de duas forças opostas em atuação: a que afasta as duas pontas do elástico e a que o deseja relaxado. Se não há tensão é porque as forças atuantes estão agindo na mesma direção e sentido, ou seja, elas se anulam e não causam nenhum efeito, estão em repouso ou em movimento uniforme. (PORTELLA, 2020, p. 62 e 64)

A partir das discussões suscitadas até então, se observa que o texto de Michel Marc Bouchard já é repleto de tensões, a maioria delas exploradas a partir da ambiguidade da relação Francis-Tom e seu jogo de simulacros, que desemboca em um desfecho surpreendente e imprevisível, agregando potência à narrativa.

Durante a encenação de *Tom na fazenda*, o diretor fluminense procura estabelecer inúmeras tensões em seu processo de direção, pois acredita que a força do teatro está não somente no tema ou na cronologia de fatos, mas especialmente no potencial estético que a obra pressupõe (PORTELLA, 2020). Para além da tensão causada pelo uso do barro como elemento cenográfico, colocando os

atores em estado de alerta constante, destaco outras três maneiras de acentuar, no palco, as tensões propostas pela fábula.

Ao longo da trama, Bouchard concebe Tom como um personagem que estabelece quatro tipos de comunicação: ele fala consigo mesmo em pequenos monólogos; conversa com o ex-companheiro falecido; dialoga com Francis e Ágatha sem ser ouvido; e, finalmente, estabelece uma interlocução real com as outras personagens. Por vezes, estas formas de comunicabilidade se confundem entre si. Acerca desta característica da peça do autor canadense, o diretor explica:

(...) vi nessa construção do texto um mote interessantíssimo para brincar com modulações de tensão: se Tom fala em meio ao diálogo sem ser ouvido, eu posso experimentar a possibilidade de tornar alguns dos seus gestos invisíveis aos olhos dos demais personagens, como um prolongamento do jogo que o texto propõe com a fala. Durante o diálogo na cozinha, Tom abaixa as calças e continua conversando normalmente com a ex-sogra. As personagens não veem Tom nu, mas o público o vê. Essa imagem gera uma tensão absurda. Primeiro pelo estranhamento inicial, depois pela manutenção da naturalidade numa circunstância que na vida não seria natural; e ainda pela força da imagem e seu caráter evocativo: um homem bonito e jovem com as calças abaixadas na altura dos calcanhares, com o sexo e a bunda à mostra, diante de uma mulher mais velha, dando-lhe na boca colheradas de uma ‘papinha’ porque ele não consegue segurar a colher. A imagem resulta erótica, mas também parece pura, é agressiva e violenta, porém doce e maternal. A imagem pode remeter a um bebê com a bundinha de fora totalmente dependente da mãe, apesar de Tom não agir dessa forma: ele está sendo hostil com Francis cobrando-lhe um pedido de desculpas por tê-lo arrastado por 5 quilômetros preso por uma corda nos pulsos. (PORTELLA, 2020, p 27-28)

Com relação ao excerto acima, inicialmente, ressalto que tanto a obra literária original quanto o texto da montagem de Rodrigo Portella (que é o mesmo da tradução realizada por Armando Babaioff) mencionam que, na verdade, Francis arrastou Tom por dois quilômetros e não cinco, tal qual aponta o diretor. No que tange à argumentação acerca da tensão gerada especificamente na passagem em que Tom se despe, apesar de compreender as motivações da direção, não interpreto a cena da mesma maneira.

O ator Pedro Cardoso defende que quando alguém está nu em cena, o público não enxerga o personagem sem roupa, mas sim o intérprete.⁷⁴ Tal assertiva corrobora o pensamento de Patrice Pavis (2008, p. 263) quando afirma que, distintamente do nu nas Artes Plásticas ou ainda no cinema, “é efetivamente uma pessoa de carne e osso que o espectador encontra à sua frente”, o que torna difícil julgar o nu no teatro “sem ser ou moralista, ou emocional, e enumerar propriedades suas puramente estéticas”.

Particularmente, na condição de espectador, não sou invadido pelo misto de sentimentos que Rodrigo Portella descreve, que vai do estranhamento ao erotismo, passando pela violência e

74 Fonte: <https://www.bol.uol.com.br/videos/?id=para-pedro-cardoso-publico-enxerga-ator-nu-nao-personagem-04024C1A306AD4A95326> Acesso em: 07 de novembro de 2021.

doçura. A bem da verdade, a nudez desta cena me parece inoportuna porque me afasta do fluxo contínuo de ações da urdidura. Trata-se, inegavelmente, de uma ruptura; mas que, a meu ver, tem um apelo muito mais comercial do que estético. Armando Babaioff é, de fato, um homem bonito, além de ser um ator global, e colocá-lo nu em uma peça de temática homossexual acaba sendo um chamariz maior para este público específico.

O segundo modo de o diretor suscitar tensões no palco é por meio do jogo entre os atores. Todos os artistas do espetáculo apresentam performances notáveis, que são potencializadas na ambivalência. Augusto Boal (1982, p. 52) afirma que ao se estabelecerem as ideias centrais de cada personagem, elas devem se confrontar em um todo harmônico e conflitual, no qual as antíteses têm enorme relevância. “Nenhuma emoção é pura, permanentemente idêntica a si mesma. O que se observa na realidade é precisamente o contrário: queremos e não queremos, amamos e não amamos, temos coragem e não temos.” O ator em cena deve descobrir a contravontade em cada uma de suas vontades, desvelando o conflito interior do personagem. A vontade que Iago tem de persuadir Otelo a matar Desdêmona, bem como o medo que sente de que seu plano seja descoberto coexistem com o amor por Otelo que existe em Iago (pois seu ódio também é amor) e com a coragem que ele possui. São emoções dialéticas que não se contrapõem, e podem ser apresentadas em termos de gráficos vetoriais:

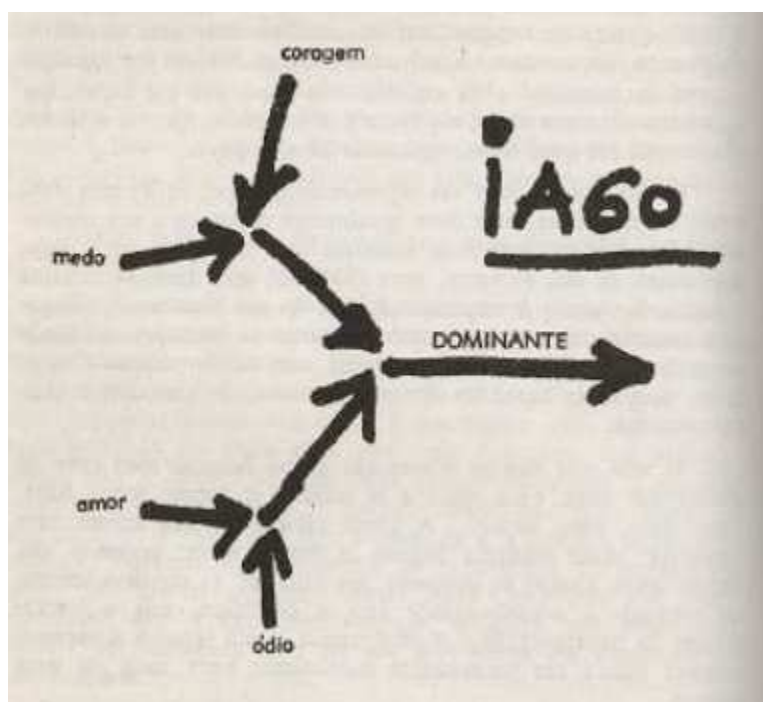


Figura 14. BOAL, Augusto. Esquema retirado do livro *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*.

Os vetores de ódio, amor, coragem e medo se somam em uma força resultante, a qual Augusto Boal (1982) nomeia como dominante, que leva Iago a agir a forma como age. O exemplo da peça shakespeariana trazido pelo fundador do Teatro do Oprimido também cabe aos atores de *Tom na fazenda*.

Eles dramatizam suas personagens em termos de vontade e contravontade e, assim, conseguem ser dinâmicos em cena. A Ágatha de Kelzy Ecard é profundamente afetuosa, mas há rigidez no seu olhar. Uma das cenas mais fortes da peça é quando a mãe, que dedicou uma vida de amor ao marido e filhos, afirma a Francis que teve três homens na vida, mas está diante do pior deles. A declaração, interpretada grandiosamente, contrasta com a figura maternal que a atriz construiu. Camila Nhary também concebe a personagem de Sara/Hellen entre comicidade e severidade, com doses equilibradas destas duas qualidades.

A relação de Francis e Tom, por sua vez, é inteiramente edificada em ambiguidades, que são exacerbadas na direção portelliana. O pecuarista, mais violento, também é, paradoxalmente, o mais vulnerável entre os dois, sobretudo quando confessa a Tom eventos de seu passado. A interpretação de Gustavo Vaz não é a de um homem bruto, intimidador, minaz. Ao contrário, ele fala manso, calmamente, e suas ameaças são elevadas a um patamar imensamente maior na tranquilidade desta enunciação. A ideia de um Francis menos bruto, mais humano, que conquista na fragilidade levou inclusive o corpo técnico da montagem a se questionar se o público se identificaria com ele.

Rodrigo Portella (2020) acreditava que a plateia podia realmente se identificar com Francis e criar empatia pela complexidade do rapaz, o que, em suas palavras, seria seu maior trunfo. Para o diretor, reduzir o personagem a um sujeito truculento seria afastá-lo do público, como se ele fosse um mero estereótipo, uma espécie de vilão pertencente ao universo ficcional. Portella quis que os espectadores gostassem de Francis para que, ao perceberem o que ele foi capaz de fazer, se dessem conta de que se reconheceram no personagem homofóbico, criminoso, violador.

Armando Babaioff, a seu turno, compõe o mais masculino de todos os Tom's (em comparação ao Tom argentino de Aquiles Pelanda, ao luxemburguês de Konstantin Rommelfangen, ao grego de Antonis Primikyris, e ao que Xavier Dolan leva às telonas). Sua interpretação é quase sempre livre de gestos, posturas ou trejeitos que revelem sua homossexualidade (uma das exceções ocorre quando Francis urina em um dos baldes que compõem o cenário e Tom não esconde o interesse em olhar a ação). Seria a decisão de representar um gay com maior passabilidade heterossexual também uma tentativa de aproximá-lo do público teatral, causando mais empatia e reconhecimento?

Finalmente, outra forma que Rodrigo Portella (2020, p. 29) utiliza para fomentar as tensões é o uso de um aparelho celular por parte de Tom na montagem. Fazendo uso deste dispositivo, ele tira fotos do morto no enterro, transforma parte das falas endereçadas ao ex-companheiro falecido em mensagens de áudio do *whatsapp* e se ilumina na cena em que Francis o prende no porta-malas do carro enquanto transa com Sara. “Com isso, o celular de Tom, assim como suas roupas e comportamento, ampliam o contraste entre sua origem urbana e o contexto rural isolado daquele lugar: Tom em (a) Fazenda.” Ao longo da diegese, conforme Tom vai se desconectando da memória do ex, ele também vai deixando o celular de lado. O objeto serve para estabelecer uma nova camada de tensão, mais concreta, no jogo cênico.

É evidente que Rodrigo Portella desperta, conforme explicitado, variados tipos de tensão no palco. Ademais, ele trabalha adequadamente o ritmo das cenas, estabelecendo contrapontos nos quais momentos de imobilidade são seguidos por ações muito físicas e de movimento e, novamente, sequenciados por outra cena parada. No entanto, em *Tom na fazenda*, o diretor não subverte paradigmas, como, por exemplo, Pedro Kosovski faz em seu espetáculo *Tripas* (2017).

Ao final da peça, naquele que é, na minha opinião, seu momento mais impactante, o diretor Pedro Kosovski entra em cena e beija o performer, Ricardo Kosovski, seu próprio pai fora da ficção, até que não haja mais nenhum espectador na plateia.⁷⁵ Tal qual pontua Manoel Friques (2019), por si só, o ósculo entre dois homens já seria condição acachapante para suscitar diversas questões atualmente; no entanto, sabendo que ocorre entre pai e filho, o espectador é acometido por uma profusão de sentimentos, que vão do choque ao embaraço, e promovem incontáveis reflexões sobre arte, cultura, sociedade e suas inter-relações.

2.4. LUTO E MELANCOLIA⁷⁶: UMA ANÁLISE FREUDIANA

Sigmund Freud produz, entre 1914 e 1915, a série de ensaios de metapsicologia, que se inicia com *Introdução ao narcisismo* e finda com *Luto e melancolia* (KEHL, 2013). Neste último, o psiquiatra pontua as divergências entre estes dois estados da alma. Enquanto o luto é, na maior parte

75 Já houve apresentações nas quais o beijo entre pai e filho durou mais de uma hora, segundo informações do próprio Ricardo Kosovski.

76 Para um aprofundamento no tema da melancolia dentro da literatura, sugiro a leitura dos artigos que compõem a série *Literatura e Psicanálise*, organizado por Hermano de França Rodrigues e publicado pela ABRALIC em 2018 (Disponível em: <https://abralic.org.br/downloads/e-books/e-book18.pdf>). A melancolia é trabalhada a partir de contos de Clarice Lispector; do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf; e de diversos outros literatos.

dos casos, a reação diante da perda de um ente querido; a melancolia se trata de um abatimento demasiado angustiante, um desinteresse pelo mundo exterior, a perda da capacidade de amar, caracterizada por inatividade e uma baixa no sentimento de autoestima (FREUD, 2013).

Por consequência do luto, Tom é abruptamente arrancado de diversos aspectos de sua realidade. É como se ele tivesse sido assaltado e permanecesse, a princípio, imóvel, sem reação, em estado de choque. Ao se deparar com o cadáver do companheiro morto, a experiência do trauma coloca Tom na posição do que Julia Kristeva (1982) concebe como abjeto. Nem sujeito, nem objeto, ele sente o peso da falta de significado que o esmaga, perturbando sua identidade, quebrando fronteiras e modificando seu sistema e sua ordem.

Ancorando-se na psicanálise freudiana, Kehl (2013) relembra que o falecimento de um ser amado não é somente a perda do objeto, mas também a supressão do lugar que o sobrevivente ocupava junto ao morto. No caso de Tom, de fato, muitas coisas lhe foram furtadas com o falecimento do ente querido pois seu lugar de companheiro se extingue. De uma hora para outra, ele passa de casado a viúvo e se vê solitário no apartamento, no trabalho⁷⁷, na cidade em que viviam.

A ideia de ir ao velório do morto em outra cidade e finalmente poder conhecer a família do cônjuge visa não apenas oferecer certo apoio a eles, mas também deles receber o carinho necessário para lidar com a “extrema solidão dos homossexuais em geral⁷⁸” (TREVISAN, 2018, p. 424) que, temporária ou não, lhe aguarda. O que Tom não imaginava era que, em vez de encontrar forças para superar a vivência traumática do luto, ele se defrontaria com mentiras e terrores físicos e psicológicos, que lhe perturbariam ainda mais.

Ao longo da história, resta evidente que, para além de lidar com o luto após a perda prematura de seu amor, Tom também parece ter sido acometido por uma espécie de melancolia, a qual não lhe permitia se desvencilhar facilmente da relação com o defunto. Há, em Tom, uma passagem entre perder o ente querido e perder-se. A bem da verdade, luto e melancolia, se aproximam consideravelmente dado que

o luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (FREUD, 2013, p. 28).

77 Destaco tanto o apartamento quanto o trabalho, pois além de viverem juntos, ambos trabalhavam juntos. Assim, era uma relação até mais próxima (ao menos do ponto de vista físico) que a que a maioria dos casais estabelecem.

78 Neste ponto, saliento que o filme de Xavier Dolan (diferentemente da peça) traz a informação de que foi preciso que Francis viajasse à cidade a fim de reconhecer o corpo do irmão falecido, já que tal procedimento exigia alguém “da família”. A passagem deflagra o duplo grau de sofrimento com o qual o homossexual muitas vezes é obrigado a lidar diante da perda de um ente querido: para além do trauma de não ter mais o amado ao seu lado, sua condição de cônjuge do morto ainda é socialmente posta em xeque.

A maior discrepância entre estas duas condições se pauta no fato de que para o enlutado não há a perturbação no sentimento de autoestima. Se no luto, o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. Uma vez concluído o processo de luto, o ego volta à condição livre e desinibida. Já o melancólico espera ser rejeitado e castigado. As razões que originam a melancolia ultrapassam, via de regra, o acontecimento da perda por morte e incluem situações ofensivas, de menosprezo e frustração a partir das quais é possível que penetre na relação uma ambivalência de amor e ódio ou ainda que seja reforçada uma polarização previamente existente. “Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser abandonado, ao mesmo tempo que o objeto o é – se refugiou na identificação narcísica, o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, insultando-o, humilhando-o, fazendo-o sofrer e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica” (FREUD, 2013, p. 34).

Ocorre que no caso de Tom não se trata de autopunição, ao menos não diretamente, mas com a perda do autorrespeito, ele acaba permitindo as agressões cotidianas que Francis lhe impinge. O caráter melancólico do publicitário também pode ser percebido gradualmente ao longo da narrativa em algumas de suas atitudes: quando continua dirigindo pensamentos e ideias ao companheiro falecido como se ele ainda estivesse vivo; e nos momentos em que estabelece uma conversa consigo mesmo na forma de pequenos solilóquios.

Na montagem brasileira, Rodrigo Portella (2020) explica que estas ações são estendidas a um repertório gestual de caráter bastante subjetivo, como despencar sobre a lama, descer as calças até a altura do calcanhar ou cobrir o rosto. Não é possível decodificar tais atitudes por meio de uma leitura superficial, em consonância às complexas interlocuções do personagem-título ao longo da narrativa. Por vezes, também não é simples identificar com quem ele fala: com o companheiro morto, com os outros personagens ou consigo mesmo. O que ajuda a definir isto é, especialmente, a escuta (e não escuta) dos outros atores. O diretor levou esta (in)comunicabilidade (a fala que não é ouvida) para o campo das ações físicas (gestos que não são vistos), criando movimentos que Francis e Ágatha ignoram, como quando ele fica nu em cena. Tal dispositivo complexifica, ainda mais, a corporalidade de Tom, conferindo a ele um caráter extravagante que beira à loucura.

Na realidade, Freud (2013, p. 35) explica que “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta” que esvaziam o ego até seu total empobrecimento e pode se tornar algo de caráter maníaco. Além disso, “quando existe uma disposição à neurose obsessiva, o conflito de ambivalência confere ao luto uma conformação patológica” e compele ao enlutado o sentimento de culpa “pela perda do objeto do amor” (*Ibidem*, p. 33). A encenação luxemburguesa⁷⁹ de Max Claessen é a que mais explora o lado morbígeno que Tom parece assumir. Konstantin

⁷⁹ É curioso mencionar que tal encenação trabalha profundamente sobre a dicotomia branco/preto, as duras cores utilizadas para representar, respectivamente no Oriente e no Ocidente, o luto.

Rommelfangen constrói um Tom perdido em meio a suas alucinações, com olhar catatônico e expressão desvairada em inúmeros momentos.

O psicanalista também afirma que no luto, o tempo permite que o ego liberte sua relação com o objeto perdido, mas na melancolia, a relação com o objeto se complexifica em função do seu caráter ambivalente e são travadas batalhas nas quais amor e ódio combatem entre si (*Ibidem*). Acredito que Tom transferiu parte do amor que direcionava ao companheiro falecido para o que havia de mais próximo dele: sua família, em especial, o irmão. A relação com Francis é perpretada por um sentimento de atração (poderia este ser amor?) e repulsa (ódio?). É esta ambiguidade que faz as respostas às motivações de Tom, por vezes, nos escaparem. Sua incompletude o coloca na enigmática posição desejante do sujeito e seus atos são o resultado de uma guerra entre fazer e não fazer, amar e odiar, mentir e ser verdadeiro. Como vimos anteriormente, estas dicotomias são trabalhadas na direção de Rodrigo Portella e na forma como Armando Babaioff dá vida a Tom.

A iluminação de Tomás Ribas na montagem brasileira, com uma única lâmpada pendente no centro do palco e emoldurando a casa vazia como metáfora da solidão das personagens, reforça a aridez, o vazio evidenciado pela atmosfera da peça (PORTELLA, 2017) e evoca o estado de luto e melancolia de Tom. Com relação à luz da peça é particularmente bonita a cena final em que Tom narra o assassinato que cometeu enquanto um canhão de luz ilumina o rosto de Armando Babaioff como um sol.

2.5. EROTISMO E VIOLÊNCIA NA MONTAGEM DE RODRIGO PORTELLA

Silêncio. Passos certos trilhando diagonalmente uma linha reta invisível em direção à extremidade esquerda do palco. O braço que se estende firme cortando o ar. A mão cujo dedo indicador em riste parece ativar um botão imaterial, que inicia a vibrante composição instrumental *Varga varga* do grupo chileno Chico Trujillo⁸⁰. A rumba afro-cubana, comumente confundida com samba, como mencionado no texto de Bouchard se transforma em cúmbia na adaptação de Portella. Cúmbia, é preciso pontuar, não salsa. E assim, Gustavo Vaz, interpretando Francis, inicia uma das cenas mais potentes da montagem brasileira de *Tom na Fazenda*.

⁸⁰ Outra música do grupo, *Loca*, também é utilizada no momento de saída do público, com seus versos potentes que promovem misto de sentimentos contrapostos aos que os espectadores vivem no final da peça, como Stanley Kubrick faz na icônica cena do cais no filme *Laranja Mecânica* (1971), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9sr3stYlcVA>.

Enquanto a música principia, Francis descreve a Tom os passos do ritmo castelhano: braços firmes, a importância do comprimento do braço, bem como do quadril solto, movimentos compassados da direita para a esquerda, passo à frente, passo atrás, um pé seguido do outro, joelhos dobrados. O publicitário observa incrédulo até o momento em que é obrigado a dançar. De início, Francis conduz a movimentação. No entanto, Tom logo se apodera da coreografia e passa a ser o condutor.

A mudança, apesar de sutil, é uma representação da relação estabelecida entre as personagens. Se, *a priori*, Francis é quem domina Tom, este controle vai se invertendo lentamente ao longo da urdidura. Bouchard constrói seus personagens de forma intrincada e humana o suficiente para que eles não sejam reduzidos exclusivamente à enantiose bom/mau, rude/delicado, gay/homofóbico; característica que é bem aproveitada na encenação carioca.

Rodrigo Portella (2020) afirma que as camadas mais subterrâneas da trama despertam uma empatia entre os dois; e um vai gradativamente ocupando o lugar do outro. Tom passa a se apropriar da fazenda, executando tarefas cotidianas, ordenando vacas, auxiliando no parto do bezerro e, quiçá, substituindo Francis no seio familiar ao final da história. Este, por sua vez, começa a se interessar por comportamentos de Tom: ele é pego olhando sua bunda no espelho, utiliza o perfume do rapaz, e vai demonstrando seus sentimentos mais abertamente com o passar do tempo. Pode-se dizer que enquanto Tom passa a apresentar seus instintos mais animais no decorrer da peça, Francis, em oposição, vai se humanizando paulatinamente.

A partir de uma sugestão de Armando Babaioff, a direção de Rodrigo amplifica este aspecto textual para o campo das ações físicas. O repertório gestual de Francis, por exemplo, inclui assoviar, cuspir no chão e estalar os dedos. Estes atos, pouco a pouco, vão sendo incorporados por Tom e, por vezes, os dois personagens parecem se fundir em uma figura só (PORTELLA, 2017 e 2020).

O ápice desta fusão se dá justamente durante a bela coreografia assinada por Toni Rodrigues. No início, os movimentos são realmente de cúmbia. Ver Francis, um homem tão grosseiro, executar com tamanha facilidade os sensuais passos da dança, rebolando sem demasiado esforço seus quadris, cria novas camadas de significação e distancia, ainda mais, o personagem do estereótipo de homem selvagem do campo. A performance de Gustavo é precisa no sentido de assegurar a força e rapidez que a cena demanda.

Com o passar da música, o ritmado balanço dos corpos vai dando espaço a novas ações, mais primitivas, que se distanciam da dança: empurrões, puxões, chaves de braço, enforcamentos. A coreografia, nas palavras do diretor Rodrigo Portella (2017 e 2020), impede que o espectador saiba com exatidão se estamos diante de uma dança, uma brincadeira de criança, uma briga ou uma luta

greco-romana. E os corpos dos atores, tomados pela lama, propiciam o esmaecimento de suas características individuais. À medida que as silhuetas de Armando Babaioff e Gustavo Vaz se confundem, as aparências de Tom e Francis vão se aproximando.



Figura 15. PEIXOTO, Roberto. Gustavo Vaz (à esquerda) e Armando Babaioff (à direita) na coreografia de Toni Rodrigues na encenação de *Tom na fazenda* (2017) dirigida por Rodrigo Portella. Fotografia tirada em 26 de agosto de 2018. 2.244 x 1.496 pixels.

O apogeu desta proximidade se dá no caloroso beijo que Tom rouba de Francis e este (cor)responde enforcando barbaramente o rapaz, e enunciando a frase “você me diz quando parar”. Dentre as montagens que assisti, a brasileira e luxemburguesa são as únicas nas quais é o publicitário quem beija o pecuarista, respeitando as indicações do autor para a cena. Nas encenações argentina e grega, ao contrário, é Francis quem beija Tom⁸¹, o que, a meu ver, enfraquece possíveis especulações sobre a sexualidade do fazendeiro.

Um dos maiores trunfos da montagem carioca é justamente o fato de investir nos silêncios, naquilo que não é dito e no caráter de incerteza que a fábula evoca. Rodrigo Portella (2017) assevera que o modo como Michel Marc Bouchard aborda seus personagens tornando o público incapaz de emitir afirmações ou certezas é uma das potências da obra. A classificação do outro em antíteses como bom/mau, feio/belo, frágil/forte, carrasco/vítima, heterossexual/gay, conforme já

81 Na película de Xavier Dolan não há beijo entre Tom e Francis.

pontuado, é deveras limitada. Há um sem-número de gradações entre cada um desses padrões e o diretor explora isto em sua encenação.

A construção portelliana da relação entre Tom e Francis é baseada tanto na violência quanto no erotismo.⁸² A peça é surpreendentemente física, demandando bastante de Gustavo Vaz e Armando Babaioff. Este último sai completamente transformado ao final de cada sessão, revelando um excepcional trabalho de ator. Seu semblante de destruição, tanto em termos de compleição quanto psicologicamente, contrasta sobremaneira com o publicitário elegante que o público encontra no início do espetáculo. Para que isto aconteça, o diretor investe nas cenas de violência⁸³ e nos abusos psicológicos, trabalhando os corpos dos atores para que estejam em total estado de ebulição. Não é por acaso que a agressividade da montagem brasileira chocou tanto quando apresentada em Montreal.

Não obstante, a violência vem acompanhada do erotismo, que se personifica mormente na interpretação de Francis. Na peça de Rodrigo Portella, Gustavo Vaz desfila sem camisa em vários momentos. O tronco peludo, com abdômen definido, e as calças tão abaixadas a ponto de seus pelos pubianos ficarem à mostra lembram o arquétipo do *lumberjack* norte-americano. Em determinados momentos, o ator também coloca um lenço de seda vermelho na frente da calça, que balança de um lado para outro enquanto ele caminha, simbolizando um enorme falo.

Este híbrido de agressividade e sensualidade faz com que a peça exale tensão sexual (novamente as tensões), afinal a violência flerta diretamente com o prazer (DÍAZ-BENÍTEZ, 2015). Há uma relação de fetichização entre a hostilidade que Francis endereça a Tom e a figura (tão presente na pornografia) do macho, do viril, do *cowboy*, do homem do interior que se deixa seduzir. O espectador (especialmente o gay), apesar das constantes opugnações, imagina estes dois homens, tão distintos, se pegando.

No momento da dança, este engalfinhamento ocorre em ondas de prazer e perigo, volúpia e hostilidade. A relação dos rapazes é complexa e, exatamente por isso, me parece um grande equívoco a decisão dos diretores que optam por Francis beijar Tom (e não o contrário). A potência da cena é justamente refletir o que se passa na cabeça do homofóbico violento que foi beijado por outro homem. Ele vai corresponder? Há uma homossexualidade camuflada na carapaça agressiva

82 Rodrigo Portella também dirigiu, em âmbito universitário, outra peça que trabalha com a relação de erotismo e violência. Trata-se do texto *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (2019), baseado em conto homônimo de Gabriel García Márquez. Na trama, a jovem Erêndira incendeia acidentalmente a casa em que vive com a avó. Depois deste episódio, esta prostitui a menina com o intuito de que ela consiga pagar o valor total da residência. Na montagem do diretor fluminense, as violentas cenas de estupro que Erêndira sofre são interpretadas no palco de maneira quase romântica pelos atores. Há, portanto, um descolamento entre a agressividade dos atos e a poética da dramatização.

83 Os atores são tão exigidos corporalmente que mesmo com o rigoroso estabelecimento de marcas por parte o diretor Rodrigo Portella, o ator Babaioff já se acidentou em cena fraturando o dedo e também teve um de seus dentes lascado.

do rapaz? Se é ele quem beija, estas respostas já estão dadas; o discurso e o envolvimento mudam radicalmente. A tensão sobre o que não está explícito deixa a encenação mais pujante, abrindo um leque vasto e misterioso de interpretações para a obra e complexificando a construção das personagens. É o que escapa, o que não é simples à primeira vista, que engrandece a obra. Neste sentido, o diretor brasileiro afirma:

Descobrimos que não haveria respostas para todas as perguntas e que a dúvida e o mistério poderiam ser nossos aliados. Perguntas como: “O que Francis sente por Tom?”, “Por que Tom não foi embora após o funeral?”, “O quanto essa mãe sabe sobre a sexualidade do filho?”, “Por que Tom rasga a boca do Francis e assume seu lugar naquela fazenda?” Claro, podemos especular muitas respostas, mas não há no texto uma resposta única e verdadeira capaz de dar conta de tudo. Isso é maravilhoso! (PORTELLA, 2017).

Ressalto, apenas, que o texto original não deixa explícito que Tom ocupará o lugar de Francis na fazenda (essa é uma interpretação unicamente de Rodrigo Portella). Tom termina a peça dizendo que não se deve jamais dizer a verdade (repetindo as palavras escritas no diário do companheiro morto) e narrando que contará a Ágatha que Francis foi para a cidade viver com Sara.

O diretor fluminense escolhe dramatizar este final apenas a partir da narração, uma deliberação que julgo acertada. Todos os atores caminham à frente do proscênio e Tom descreve o modo como assassinou Francis (tal e qual ocorria na Grécia Antiga, em que o final das tragédias não era dramatizado, mas sim narrado pelo oráculo, como quando este afirma que Jocasta se matou e Édipo furou os olhos). A construção da cena fica, deste modo, apenas no imaginário do público, reforçando a máxima de que “o teatro está na cabeça” (GUÉNOUN, 2004; p. 101).

3. O *JOUAL* E AS DIFICULDADES NO PROCESSO TRADUTÓRIO DE UMA PEÇA QUEBEQUENSE

*“Stories matter. Many stories matter.
Stories have been used to dispossess and to malign.
But stories can also be used to empower, and to humanize.”*⁸⁴

Chimamanda Ngozi Adichie

Se os estudos de tradução são um campo recente dentro da academia, mais atuais ainda são as pesquisas no terreno da tradução de textos teatrais. Walter Benjamin (2008) em seu conhecido ensaio *A tarefa do tradutor*⁸⁵ afirma que a tradução só deve ir ao encontro do leitor caso este também seja o fito do original. Uma peça de teatro, para além de ser lida, geralmente é escrita com o objetivo de ser encenada⁸⁶. Portanto, seguindo a lógica do autor alemão, é interessante que a tradução do texto teatral seja concebida considerando não apenas a comunicabilidade da obra, mas sobretudo sua representação.

Acerca das modalidades de traduções teatrais, Ruth Bohunovsky (2019) propõe a distinção entre três tipos específicos: literária, performável⁸⁷, e legendagem. Pautando-se nos estudos da teórica finlandesa Sirkku Aaltonen, ela explica que o primeiro tipo elencado se refere à tradução de textos dramáticos os quais não têm o objetivo de serem representados, mas sim de serem publicados e lidos como parte do sistema literário de outra língua. Estas são traduções que, geralmente, tendem a ser mais próximas da versão original. O segundo diz respeito a traduções voltadas para futuras encenações e, portanto, atentas a reescrituras e determinadas adaptações do texto-fonte justificadas com base nas “exigências do palco” e em critérios de performabilidade e pronunciabilidade. O

84 “Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias tem sido usadas para despojar e para difamar. Mas histórias também podem ser usadas para empoderar, e para humanizar” (Tradução do autor) – Videoconferência disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story#t-1051261. Acesso em: 22 de abril de 2021.

85 No original “*Die Aufgabe des Übersetzers*” é um prefácio publicado em 1923 na edição da tradução de *Tableaux parisiens* de Charles Beaudelaire, em Heidelberg, Alemanha (PEREIRA, 2008).

86 Este não é, entretanto, um consenso entre teóricos do teatro. Cruz (2019) relembra que enquanto Jean-Pierre Ryngaert afirma que o texto teatral tem o estatuto de uma escrita destinada a ser enunciada; Jirí Veltruský, a seu turno, acredita que muitas obras dramáticas não foram escritas com o intuito de serem encenadas, mas tão somente para serem lidas. O pensador tcheco relembra que todas as peças, independente de serem ou não montadas, são lidas por leitores que não tem diante de si atores e cenografia, mas apenas a linguagem.

87 A autora pontua que “tradução performável” é uma tentativa de traduzir ao português a expressão “*bühnenwirksame Übersetzung*” (Hörmanseder). Ela optou por tal denominação para diferenciá-la da definição mais ampla de “tradução teatral” e por acreditar que o termo “tradução performativa” poderia se mostrar ambíguo no sentido de ser confundido com o processo em si do trabalho tradutório.

último⁸⁸, por fim, trata da tradução do texto teatral não para ser falada, mas para ser lida, na forma de legenda, durante uma apresentação, o que requer diferentes estratégias no processo tradutório.

De todo modo, como assevera Patrice Pavis (2008), o tradutor de teatro será, na verdade, um dramaturgo que reconstituirá a fábula, a dramaturgia, o sistema de personagens e o espaço e tempo onde atuam os atores. Apesar disto, José Paulo Paes (2011) relembra que uma tradução de boa qualidade é justamente aquela cuja aproximação do original, do significado das palavras, é a maior possível. Assim, o texto bem traduzido é aquele no qual o leitor percebe a fluência na sua língua, sem esquecer que ele foi originalmente escrito em outro idioma. Trata-se de uma relação dupla que envolve tanto familiaridade quanto estranheza, pois o processo tradutório não é feito de um idioma para outro, mas sim de uma língua-cultura para outra língua-cultura.

O tradutor Paulo Vizioli (2011) complementa dizendo que a tradução é uma recriação que busca reproduzir as características do texto original, mas acaba sempre por perder ou ganhar em algo. Justamente por isso, Haroldo de Campos (2011, p. 143) afirma que a boa tradução é alcançada apenas quando aspira a *trans-criação*, isto é, àquilo “que Walter Benjamin definia por tradução enquanto forma dotada de especificidade, *Umdichtung*, ‘transpoetização’”.

Apresentar uma tradução que respeita tanto o idioma original quanto aquele para o qual o texto foi traduzido, situando o leitor neste espaço que reúne a intimidade e o distanciamento com a obra teatral (PAES, 2011), preocupada com seu caráter poético (CAMPOS, 2011), e encontrando o caminho adequado entre a fidelidade ao texto original e o usufruto da liberdade inerente ao processo tradutório são justamente alguns dos maiores obstáculos com os quais os bons tradutores se deparam.

Este capítulo busca analisar sucintamente determinados aspectos nos quais a tradução *Tom na Fazenda*, realizada por Armando Babaioff, divergem do texto original; além de compartilhar os desafios que enfrentei na minha experiência como tradutor da peça *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, do autor Michel Marc Bouchard.

3.1. DE *TOM À LA FERME* A *TOM NA FAZENDA*: A TRADUÇÃO DE ARMANDO BABAIOFF

Depois de assistir, no teatro, à montagem brasileira de *Tom na Fazenda*, imediatamente pedi ao ator Armando Babaioff que me emprestasse o texto original. Estava ávido por conhecer

88 A autora pontua que este tipo de tradução é mais recente e, portanto, não há menções da tradução para legenda nos textos de Sirkku Aaltonen. Ela cita o tradutor Uli Menke como estudioso deste campo específico da tradução.

melhor a história de Tom, penetrando no íntimo de cada detalhe e, para tal, seriam necessárias algumas leituras diligentes da obra. Gentilmente, ele me cedeu uma versão publicada em 2012 pela *Éditions Théâtrales*, que continha tanto a peça *Tom à la ferme* quanto *Le Peintre des madones ou la Naissance d'un tableau*.

Quando viajei ao Canadá pela primeira vez, em 2019, adquiri o livro *Tom à la ferme*, publicado, em 2011, pela Editora Leméac. Logo ao me deparar com as primeiras linhas, em uma análise atenciosa do prefácio, já foi possível perceber que havia certas divergências entre o texto canadense e a tradução tupiniquim realizada por Babaioff, publicada pela Editora Cobogó. Nesta, lemos:

Perder alguém de repente é como um fio que se arrebenta, rompendo os laços com outra pessoa, o homem que se foi. O instinto de sobrevivência assume o controle e então as peças não reveladas da vida tentam se juntar a outras também não desvendadas. Pouco importa com quem ou com o quê. Outras pessoas – um irmão, um filho, um amante – são sinônimos de quem não está mais aqui.

Após a morte acidental de seu namorado, tentando entender o que aconteceu, Tom vai até o interior para conhecer seus sogros, que são totalmente estranhos a ele. Nesse ambiente rural austero, o neófito na vida encontra-se emaranhado em uma história onde os sinônimos são apenas uma sucessão de mentiras.

O amante – o amigo, o filho, o irmão, o morto sem nome – deixou para trás uma fábula entrelaçada de falsas verdades que, de acordo com seus diários adolescentes, foram essenciais para sua sobrevivência porque, nesse mesmo cenário rural, um jovem havia arruinado a vida de um outro jovem, que amava um outro rapaz. Como numa tragédia antiga, anos mais tarde, esse drama determina o destino de Tom. (...)

Todos os dias, jovens gays são vítimas de agressão na escola, em casa, no trabalho, em campos de jogos, tanto em áreas urbanas como rurais. Todos os dias eles são insultados, excluídos, atacados, ridicularizados, humilhados, feridos, espancados, tachados, desonrados, isolados, enganados. Uns se recuperam, outros não. Alguns criam mitos sobre suas próprias vidas.” (...) (BOUCHARD, 2017; p. 11-12)

Na publicação original do autor canadense, por sua vez, temos:

Perdre quelqu'un subitement, c'est un fil qui se casse. Ce lien qui nous retenait à l'autre, à celui qui n'est plus là. Les bouts effilochés de la vie de Tom, et de ceux de la mère et du frère du défunt, cherchent par instinct, par survie, à se nouer à quelque chose d'autre, à un autre bout de fil effiloché. Peu importe qui. Peu importe quoi. L'autre devient en partie synonyme de celui qui n'est plus là; un frère, un fils, un amant. **Pour Tom, cet endeuillé en perte de repères, les mensonges deviennent des vérités et les coups, des caresses.**

Suite à la mort accidentelle de son premier amoureux, Tom en quête de réconfort e de repères se rend à la campagne auprès de sa belle-famille, des inconnus. Sur fond de nature austère, ce néophyte de la vie est projeté dans une histoire où les équivalents ne sont qu'une déclinaison de mensonges.

L'amant, le camarade, le fils, le frère, ce mort sans nom, n'a laissé comme héritage qu'un fable tissée de fausses vérités qui, selon ses propres carnets de jeunesse, étaient essentielles à sa survie car, un jour, jadis, dans cette même campagne, un jeune homme a détruit un autre jeune homme qui en aimait un autre. Telle une tragédie antique, ce drame vient rattraper, des années plus tard, le destin innocent de Tom. (...)

Chaque jour, de jeunes homosexuels sont agressés, dans les cours d'écoles, à la maison, au travail, au sport, autant en ville qu'à la campagne. Chaque jour, des victimes injuriées,

ostracisées, violentées, moquées, humiliés, blessées, battues, taxées, souillées, isolées, bafouées. Certains s'en sortent, d'autres pas. Certains deviennent des mystificateurs de leur vie, **d'autres des bêtes de foire.** (...)

J'ai longtemps cherché un titre à cette pièce. La fabrication des synonymes. La fiancée du mort. Le bois aux coyotes. La beauté du mensonge. La veuve-garçon. Finalement, j'ai choisi Tom à la ferme. Titre bon enfant aux accents bucoliques mais qui, comme le reste de la pièce, est trompeur. (...) ⁸⁹ (BOUCHARD, 2011; p. 9-10, grifos do autor)

Optei por não transcrever o prefácio em sua integralidade, mas tão somente os parágrafos nos quais há divergências materiais entre o texto original e a tradução realizada, grifando especificamente estes pontos. Como é possível observar, a tradução de Armando Babaioff omite determinadas frases do autor canadense. O primeiro parágrafo não faz nenhuma menção a Tom, sua sogra e cunhado (ainda que estes tenham sido citados explicitamente no texto original), ignorando o fato de que o publicitário em luto, desorientado diante de sua perda, convertia mentiras em verdades e aceitava agressões como se fossem afagos.

O tradutor também escolhe suprimir a informação de que o autor canadense julga o destino de Tom inocente. Assumindo, logo na primeira página, que Tom não possui culpa nesta história, o leitor se abalará muito mais ao final da trama quando ele se tornar um assassino, relevando não ser, assim, tão inofensivo.

Além disso, quando discorre sobre jovens homossexuais, cuja trajetória não raro é marcada por injúrias e agressões, Bouchard pontua que alguns, em consequência da violência sofrida, criam mitos sobre suas próprias vidas, como Sara sugere que o ex-companheiro de Tom tenha feito; e outros se tornam animais de circo, tal qual ocorreu com Paulo, namorado do morto na adolescência, a quem Francis deformou a face. O filme de Xavier Dolan, conforme já mencionado, explora ainda mais a personagem de Paulo, advertindo que ele se viu obrigado a sair de sua cidade após este crime

89 Tradução e grifos do autor:

“Perder alguém subitamente é um fio que se rompe. Este elo que nos prendia ao outro, àquele que não está mais aqui. As linhas desgastadas da vida de Tom, e as da mãe e irmão do defunto, buscam por instinto, por sobrevivência, se nutrir de alguma outra coisa, de uma outra linha desgastada. Pouco importa quem. Pouco importa o quê. O outro se torna em parte sinônimo daquilo que não está mais aqui; um irmão, um filho, um amante. **Para Tom, este enlutado perdendo seus pontos de referência, as mentiras se convertem em verdades e os golpes, em carícias.**

Após a morte acidental **de seu primeiro amor, Tom em busca de reconforto e de referências** se dirige ao campo para perto de seus sogros, desconhecidos. Contra a natureza austera, este neófito da vida é projetado dentro de uma história onde os equivalentes são apenas uma série de mentiras.

O amante, o camarada, o filho, o irmão, este morto sem nome deixou como legado somente uma fábula tecida de falsas verdades que, segundo seus próprios cadernos da juventude eram essenciais à sua sobrevivência, pois, um dia, outrora, neste mesmo campo, um jovem rapaz destruiu um outro jovem que amava um outro. Tal como uma tragédia antiga, este drama vem alcançar, anos mais tarde, o destino **inocente** de Tom. (...)

Todos os dias, jovens homossexuais são agredidos em salas de aulas, em casa, no trabalho, no esporte, tanto na cidade quanto no campo. Todos os dias, vítimas são injuriadas, ostracizadas, violentadas, ridicularizadas, humilhadas, machucadas, espancadas, taxadas, contaminadas, isoladas, desprezadas. Alguns se libertam, outros não. Alguns se tornam mistificadores de sua vida, **outros bestas de circo.** (...)

Por muito tempo eu procurei um título para esta peça. A fabricação de sinônimos. A noiva do morto. O bosque dos coiotes. A beleza da mentira. O garoto-viúva. Finalmente, eu escolhi Tom na fazenda. Um título de boa índole com tons bucólicos, mas que, como o resto da peça, é enganador. (...).”

brutal. Apesar da fuga, as marcas da hostilidade permaneceram em seu rosto, e sua cicatriz o tornou reconhecível na região. Ele foi, na prática, marcado como um animal. Na tradução brasileira, Babaioff não faz nenhuma menção às “bestas de circo”, feridas em atos de barbárie; apenas aos mistificadores de suas próprias vidas.

Todavia, o que menos consigo compreender é o fato de o tradutor omitir outros títulos aventados pelo autor para a obra. Deste modo, Armando Babaioff priva o leitor brasileiro de conhecer melhor a gênese de *Tom na fazenda*. Títulos como *A fabricação de sinônimos*, *A noiva do morto*, *O bosque dos coiotes*, *A beleza da mentira* e *O garoto-viúva* oferecem aos leitores breves indícios do que eles podem esperar da peça. Acredito que, de modo geral, o prefácio é um dos pontos nos quais a tradução do ator pernambucano mais deixa a desejar.

Ele também opta por indicar novos espaços ao cenário da peça. Enquanto o canadense afirma que “a ação se passa nos nossos dias, no outono”⁹⁰ em “uma fazenda leiteira em algum lugar no interior”⁹¹ (BOUCHARD, 2011, p. 13), o texto publicado no Brasil acrescenta “cozinha, sala, quarto, celeiro, milharal, vala das vacas mortas, porta-malas de um carro e cemitério” como exemplos de locais onde a história se desenrola (BOUCHARD, 2017, p. 21). Além disso, nas prescrições à encenação, o autor salienta que “o inglês de Sara é um inglês aproximativo com erros de sintaxe, de vocabulário e de conjugação verbal. Contudo, seu sotaque e a fluidez com a qual ela se exprime dão a ilusão de que ela é anglófona”⁹² (BOUCHARD, 2011, p. 13). A tradução brasileira, por sua vez, não faz nenhuma menção acerca do domínio que Sara possui da língua inglesa.

O teórico Patrice Pavis (2008) pontua que convém diferenciar a tradução da adaptação. Por definição, a primeira diz respeito à transcrição de uma peça respeitando sua ordem, sem quaisquer acréscimos ou omissões, sem cortes, desenvolvimentos, inversões de cenas, alteração das personagens e mudanças nas réplicas. Já a segunda, ao contrário, envolve a reescrita de uma nova peça, na qual o tradutor se torna coautor do texto.

Isto posto, resta evidente que o trabalho realizado por Armando Babaioff não foi o de uma tradução, mas sim o de uma adaptação de *Tom à la ferme*. Por certo, há alterações praticamente inevitáveis, como quando Ágatha se refere ao verão indicando dias do mês de julho no texto original e a tradução indica dias do mês de dezembro na mesma passagem⁹³; ou o fato do nome do

90 Tradução do autor. No original: “L'action se passe de nos jours, à l'automne”.

91 Tradução do autor. No original: “Une ferme laitière quelque part en province”.

92 Tradução do autor. No original: “L'anglais de Sara est un anglais approximatif comprenant des fautes de syntaxe, de vocabulaire et de temps de verbes. Par contre, son accent et la fluidité avec laquelle elle s'exprime donnent l'illusion qu'elle est anglophone”.

93 O que é absolutamente compreensível já que o verão boreal, no hemisfério norte, inicia com o solstício de verão em 21 de junho e finda com o equinócio de outono dia 23 de setembro e o verão austral, no hemisfério sul, principia com o solstício de verão em 21 de dezembro e termina com o equinócio de outono dia 20 de março.

motorista do caminhão-pipa, Jeff, ter sido substituído por Seu Zé⁹⁴. No entanto, no decorrer do texto, o tradutor omite determinadas didascálias e falas das personagens, efetuando alguns cortes; divide grandes monólogos usando rubricas, desloca réplicas, e, esporadicamente, complementa alguns excertos com informações próprias. São inúmeras alterações que, ratificando Pavis (2008), fazem com que estejamos diante de uma nova obra da qual Armando Babaioff é coautor.

No início do oitavo quadro da peça, por exemplo, Tom originalmente telefona à Sara e ela acaba falando também com Ágatha. Esse diálogo é excluído da tradução brasileira. Além disso, em seguida, Ágatha diz uma citação bíblica a Tom, que na publicação da Cobogó aparece, na verdade, no quarto quadro, no lugar de outra passagem da Bíblia que Babaioff preferiu suprimir. Contudo, há duas grandes modificações que julgo serem as mais precípuas.

No sexto quadro da peça, logo depois de Tom e Francis dançarem e o publicitário beijar o pecuarista, este estrangula aquele, declarando “você me diz quando parar”⁹⁵ (BOUCHARD, 2011, p. 52). A tradução de Babaioff acrescenta esta frase a outras ocasiões da história, agregando potência à obra. Primeiro, no sétimo quadro, quando Francis pendura Tom de ponta cabeça na vala das vacas, amplificando o jogo de violência ao qual submete o rapaz. Em seguida, ao final do oitavo quadro, no momento em que Tom deita na cama de Francis, se aninha contra seu corpo e faz carinho em seus cabelos. Ao dizer “você me diz quando parar”, Tom desloca a frase mencionada anteriormente em uma situação de ameaça para uma de afago, estabelecendo outras conexões de associação e profundidade entre as duas personagens no imaginário do leitor/espectador. Finalmente, antes de Tom assassinar Francis no desfecho da história, enquanto abre a boca do rapaz, vingando Paulo, ele repete “você me diz quando parar” duas vezes. É como se tal oração metaforicamente sintetizasse a linha ondulada da relação Tom-Francis, que passeia da crueldade à carícia, com diferentes variações entre estas duas posições. Assim, na edição brasileira, tanto Francis quanto Tom proferem esta sentença cada um em duas circunstâncias distintas; enquanto no texto canadense ela aparece uma única vez, enunciada por Francis. Neste último quadro do livro, Armando Babaioff também omite a frase em que Tom, utilizando as palavras que seu companheiro escrevera nos diários de adolescência, afirma que não se deve jamais dizer a verdade. Uma supressão, a meu ver, bastante equivocada.

A segunda alteração importante reside no fato de que a publicação original de *Tom à la ferme* (2011) faz uma menção explícita ao nome do morto apenas em uma didascália ao final do quadro nove, quando Ágatha decide folhear os antigos diários de seu filho Guilherme (*Guillaume*,

94 “Seu Zé” é um nome bem mais familiar ao personagem de uma história cujos acontecimentos se dão em algum lugar no interior do país do que “Jeff” jamais poderia ser. Então, creio ter sido uma excelente escolha no processo tradutório.

95 Tradução do autor. No original: “Tu me dis quand arrêter”.

originalmente). Por tratar-se apenas de uma rubrica, é sabido somente pelo leitor da peça o verdadeiro nome do defunto. Contudo, na passagem do texto à cena, uma montagem (seguindo os diálogos e rubricas estabelecidos pelo autor) tornaria esta informação desconhecida do público teatral. A tradução de *Tom na fazenda* realizada por Armando Babaioff, ao contrário, não faz nenhuma menção ao nome do morto, omitindo a referida rubrica no nono quadro da obra.

Imperioso ressaltar que a montagem brasileira da peça, dirigida por Rodrigo Portella, conforme exposto anteriormente, também segue o mesmo caminho, invisibilizando esta personagem, e distanciando-a da trama que gira em torno de sua própria morte, e, por conseguinte, lhe torna ainda mais ausente. Por sua vez, a montagem argentina de *Tom en la granja* (2019) optou por expor o nome desta personagem sem voz: *Guillermo*. Em um dos diálogos com a mãe, Francis se refere ao irmão utilizando seu nome. Tal escolha, na minha concepção, enfraqueceu a obra rosarina, fazendo com que o espectador se sentisse ilusoriamente mais próximo de uma personagem que não aparece inteiramente materializada.

Em uma conversa pessoal com o autor, na ocasião do encerramento da referida temporada, tive a oportunidade de questionar sua opinião sobre esta predileção do diretor portenho, Aquiles Pelanda. Bouchard, então, me confessou que a tradução argentina da peça ocorreu a partir de um manuscrito seu que continha o nome acima mencionado em uma das cenas, revelando *Guillaume*. Michel também me assumiu que a decisão de Aquiles não lhe incomodou efetivamente. A própria adaptação cinematográfica de Xavier Dolan, como já mencionado, também faz referência explícita ao nome do morto.⁹⁶ Este detalhe, ainda que aparente ser mínimo para muitas pessoas, pareceu-me fundamental no que tange às sensações e inquietações que a obra proporciona a seus espectadores, e evidencia como qualquer mudança na tradução (assim como determinada escolha de encenação) pode afetar substancialmente o texto original, criando novas camadas de sentido para a trama.

Dado o exposto, é indubitável que a tradução de *Tom na fazenda* realizada por Armando Babaioff não é literária, utilizando os termos de Ruth Bohunovsky (2019). Trata-se, na verdade, de uma tradução performável, adaptada a determinadas exigências da encenação. Imagino que o objetivo do autor pernambucano não fosse o de tentar transpor o texto original *ipsis litteris*, mas sim o de apresentar uma tradução que é exatamente o roteiro da peça dramatizada aqui no Brasil. Estou seguro que a elaboração deste produto final envolveu cortes e incrementos que ocorreram no ensaio, com diretor, atores e produção técnica debatendo conjuntamente o que caberia melhor ao nosso vernáculo e ao palco, modificando-o dia a dia durante meses. Se, por um lado, o texto perde em

96 Apesar disso, no caso do filme, a utilização do nome de *Guillaume* é mais provocativa porque sua primeira menção é realizada pelo padre que discursa em seu velório e em vez de se referir a ele pelo nome correto, o religioso o chama de *Guy*, desumanizando a figura do morto. Quem corrige tal erro, imediatamente, é Francis.

potência e literalidade em algumas passagens, em outras esta reescritura complexifica o drama e dá maior fluidez ao encadeamento das cenas.

3.2. DE *FELUETTES* ÀS *BORBOLETAS*: UM PASSEIO DE BALÃO POR ROBERVAL

Não sendo um tradutor profissional, o enorme desafio de traduzir a peça *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique* iniciou já em seu título. Segundo DesRuisseaux (2009), no Dicionário de expressões quebequenses⁹⁷, o vocábulo “*feluette*” designa fragilidade e delicadeza. Enquanto estive no Canadá, descobri que na época em que fora publicada a peça, nos anos 80, o termo era comumente utilizado, em Quebec, para qualificar homens homossexuais. Diante desta informação, e considerando que esta foi a primeira obra de sucesso de Michel Marc Bouchard⁹⁸, traduzida para diversos países, procurei identificar os termos que os tradutores elegeram para os títulos em outras línguas.

Linda Gaboriau traduziu a obra como *Lilies or the revival of a romantic drama*⁹⁹. Acredito que o termo “*lilies*” (lírios, em inglês) tenha sido utilizado especificamente porque tais flores são frágeis e delicadas já que, em minhas pesquisas, não consegui encontrar nenhuma associação entre esta palavra e a comunidade homossexual americana. É curioso ressaltar, no entanto, que a língua inglesa possui o termo “*pansy*”, que também designa uma flor do gênero botânico *Viola*, mas é utilizado de forma ofensiva para se referir a homens homossexuais¹⁰⁰. No italiano, Francesca Moccagatta optou por *Le mammole – prova o ripetizione di un dramma romantico*¹⁰¹. Assim, outra flor foi utilizada como título (“*mammole*” significa violetas). No espanhol, por sua vez, as plantas foram deixadas de lado e Natalia Traven e Boris Schoemann escolheram simplesmente *Los endeblés*¹⁰² (os frágeis/os débeis, em tradução literal) como título da obra.

A princípio, cogitei os termos “florzinhas” ou “frutinhas”, já empregados anteriormente no Brasil de forma depreciativa para nomear gays, todavia seu uso no diminutivo (inexistente no título

97 No original “*Dictionnaire des expressions québécoises*”.

98 *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique* ganhou uma adaptação cinematográfica em 1996 intitulada *Lilies* com direção de John Greyson, produção de Robin Cass, Arnie Gelbart e Anna Stratton, e cenografia de Michel Marc Bouchard. Os atores Jason Cadieux (Simão), Danny Gilmore (Vallier) e Matthew Ferguson (Bilodeau) representavam o triângulo amoroso principal da peça. Fonte: <https://www.michelmarcbouchard.com/films-47.html> Acesso em: 30 de outubro de 2021.

99 Fonte: <https://www.michelmarcbouchard.com/pieces.html> Acesso em: 30 de outubro de 2021.

100 Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/pansy> Acesso em: 30 de outubro de 2021.

101 Fonte: <https://lanotadeltraduttore.it/it/libri/teatro> Acesso em: 30 de outubro de 2021.

102 Fonte: <https://www.amazon.com.mx/Los-endeblés-Michel-Marc-Bouchard/dp/9686773630> Acesso em: 30 de outubro de 2021.

original, mas fundamental para a associação do vocábulo à homossexualidade) enfraquecia a potência literária do título. Incapaz de encontrar uma flor que, à primeira vista, remetesse à homossexualidade, pensei no termo “borboletas”. Julgo que tal palavra traz um universo semântico de fragilidade e doçura e não tem o tom pejorativo que outros verbetes para designar animais poderiam ter¹⁰³. Assim, o título escolhido por mim foi *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*.

A partir daí, veio a dificuldade em compreender bem o *joual*. Alexandre Lafrenière (2008) em sua dissertação *O joual e as mutações do Quebec – a questão da língua na definição da identidade quebequense*¹⁰⁴ apresenta numerosas designações para o termo. Entre elas, destaco a que o autor traz da Enciclopédia Larousse, onde se afirma que é denominado *joual* o francês popular falado no Quebec, profundamente contaminado pela língua inglesa. Utilizado, inicialmente, em sentido pejorativo; o *joual* se tornou, durante a Revolução Tranquila, o estandarte de partidos políticos que buscavam assumir a condição de um proletariado colonizado e se afirmou na literatura, especialmente no teatro e romance, a partir de célebres autores como Michel Tremblay e Victor Lévy-Beaulieu.

Trata-se, portanto, não apenas de um fenômeno linguístico e literário, mas também político e sociológico. Assim, o *joual* reflete tanto a história quebequense quanto sua condição social, além de ser um modo de produção fonética cuja maneira de falar é difícil de transcrever à escrita (LAFRENIÈRE, 2008). Por ter tido sua gênese na oralidade, sem normas de escritura bem estabelecidas, a ortografia proposta por diferentes autores não é sempre idêntica (CHRUPAŁA; WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ, 2011), estabelecendo um novo desafio no processo tradutório. Na peça *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico*, Michel Marc Bouchard faz uso recorrente do *joual*. Apresento abaixo alguns exemplos de termos que o autor utiliza especificamente nesta obra que traduzi:

Joual quebequense	Francês	Tradução¹⁰⁵	Observação¹⁰⁶
y	<i>Il, elles, ils</i>	ele, elas, eles	No Québec, o y pode ser utilizado para substituir tanto os pronomes da terceira pessoa do singular no masculino quanto os pronomes masculino e feminino da terceira pessoa do plural

103 Na disciplina *Dramaturgia: Cópia e Original, Retro-influências, plágios e continuidades* ministrada por Jussilene Santana no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, no 1º semestre de 2019, ela me sugeriu também o termo “Libélulas” como alternativa para a tradução. Acabei, no entanto, optando por “Borboletas”.

104 No original: “*Le joual et les mutations du Québec – La question de la langue dans la définition de l’identité québécoise*”.

105 Traduções sugeridas pelo autor desta dissertação, a partir de estudos e pesquisas em diferentes fontes.

106 O site <https://www.je-parle-quebécois.com/> se mostrou bastante útil no meu processo tradutório da peça. A maioria das observações acima elencadas foram retiradas desta referência. Acesso em: 02 de novembro de 2021.

<i>pis</i>	<i>puis</i>	e, em seguida, então	Contração da palavra <i>puis</i> .
<i>quecqu'un/quecque</i>	<i>quelqu'un/quelque</i>	alguém/algun	Contração de <i>quelqu'un/quelque</i>
<i>oùsque</i>	<i>où est-ce que</i>	onde é que	Contração de <i>où est-ce que</i> .
<i>toé</i>	<i>toi</i>	teu, tu	Variante informal de <i>toi</i> devido à pronúncia quebequense
<i>moé</i>	<i>moi</i>	meu, eu	Variante informal de <i>moi</i> devido à pronúncia quebequense
<i>envoye</i>	<i>vas-y</i>	vamos	É uma interjeição convidando alguém a realizar uma ação. Também é a inflexão da conjugação do verbo <i>envoyer</i> (enviar) na terceira pessoa do singular (<i>il envoie</i>).
<i>a</i>	<i>elle</i>	ela	Contração do pronome <i>elle</i>
<i>itou</i>	<i>et tout, de même, également</i>	também	-
<i>icitte</i>	<i>ici</i>	aqui	Esta palavra encontra sua origem no francês antigo
<i>ben</i>	<i>bien</i>	bem	É uma variação da palavra <i>bien</i> , mas muitas vezes funciona mais como um termo utilizado para pontuar as frases (quase como uma vírgula), não sendo realmente traduzida em alguns contextos.
<i>tu-suite</i>	<i>tout de suite</i>	imediatamente	Contração de <i>tout de suite</i>

Tabela 1. Comparação entre o termos do *joual quebequense* e seu significado tanto em francês quanto em português. Elaborada pelo autor.

Além disso, há na peça o emprego de determinadas expressões específicas do Quebec, como *parler avec le bec en trou de cul de poule* (falar afetado), *sacrer son camps* (sair rapidamente de um lugar), *c'est de valeur* (é uma pena), entre inúmeras outras, que demandaram pesquisas e certa atenção no processo tradutório. Outrossim, o *joual* é caracterizado pela presença dos *jurons*, os palavrões sacros quebequenses. Termos como *câlisse*, *hostie*, *ciboire*, *tabarnak*, etc. também estão, não raro, presentes nas obras de Bouchard.

A partir da Revolução Tranquila, em meados dos anos 60, quando a Igreja passou a perder seu domínio cultural, político e social, vocábulos relacionados aos ritos católicos como o cálice que recebe o vinho na missa, a hóstia sagrada (que representa o corpo de Cristo), o cibório onde ela é guardada, e o tabernáculo (o santuário em que eram acomodados objetos sagrados pelos hebreus), apenas para citar alguns exemplos, passaram a ser utilizados de forma vulgar e com caráter blasfematório (LAFRENIÈRE, 2008).

A distorção de palavras ligadas à religião para serem empregadas de modo ofensivo, reforçando a ruptura com o poderio que a Igreja detinha, é justamente o que tornou seu uso tão popular. No entanto, traduzir estes verbetes para o português é um verdadeiro percalço, especialmente porque os palavrões escolhidos por mim (porra, caralho, etc.) em nada representam a relação de subversão e ironia existente no texto original.

Aqui recorro ao pensamento que o poeta, filósofo e pensador alemão Rudolf Pannwitz expôs no livro *Crise da cultura europeia* (1917), retomado por Walter Benjamin (2008, p. 80) no já citado ensaio *A tarefa do tradutor*. Ele afirma que mesmo os melhores tradutores partem de uma premissa equivocada, buscando “germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, em vez de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão”. Os tradutores comumente têm uma reverência muito maior pelo uso da sua própria língua do que pelo espírito dos trabalhos estrangeiros. O erro básico dos tradutores é que eles preservam o estado no qual a sua língua está em vez de deixar que ela seja diretamente afetada pela língua estrangeira.

Talvez uma das minhas falhas enquanto tradutor da obra *As borboletas ou o ensaio de um drama romântica* tenha sido justamente não ter *joualizado* suficientemente o português. Uma possível alternativa para que esta tradução brasileira se aproximasse mais do francês falado no Canadá seria justamente ter traduzido os palavrões com expressões ligadas à religião (como ocorre na obra original), tais como “santa merda”, “vá para a casa do capeta”, “inferno”, “demônio”. Ainda que nem todos estes termos sejam usuais na língua portuguesa, isto manteria na tradução os reflexos culturais que a obra original traz da Revolução Tranquila.

Outra característica do autor nesta obra particular é o uso de diferentes tipos de linguagem entre as personagens. Michel Marc Bouchard lida com, pelo menos, cinco níveis distintos de francês. Há a linguagem dos padres, o *joual* quebequense falado por Simão e Bilodeau, o francês dos aristocratas como a Condessa, o francês arcaico da peça dramatizada de Gabriele d’Annunzio, e o francês burguês que a donzela Lidiane de Rozier faz uso. Traduzir a peça ao português mantendo este nível de detalhes não é uma tarefa simples, o que me faz lembrar das palavras do ensaísta Walter Benjamin (2008, p. 39) quando afirma que “em todas as línguas e em todas as suas obras e imagens, para além daquilo que se pode comunicar existirá algo não comunicável”.¹⁰⁷

Bouchard (1988) estabelece diversas conexões metafóricas entre os personagens e os quatro elementos que regem a natureza: fogo, água, terra e ar. Esta relação surge já no prefácio, onde o autor pontua que construiu sua história justamente em torno destes componentes. Adicionalmente, Bucho (2016) relembra que a filosofia oriental estabelece dois tipos de forças energéticas primordiais que se associam dialeticamente: *yin* e *yang*. Enquanto *yin* é o princípio da escuridão, frio, úmido, feminino-receptivo (terra e água); *Yang* é a claridade, quente, seco, masculino-ativo (fogo e ar). Ainda que Bouchard não cite diretamente o conceito *yin-yang*, as polaridades desta associação estão presentes na peça.

¹⁰⁷ Na peça *A noite em que Laurier Gaudrault acordou* (2019), o autor também faz uso de uma linguagem bastante específica com verbetes próprios de regiões do interior da província de Quebec. Ao ler a peça, fiquei refletindo sobre a dificuldade que seria traduzir este texto para o português, mantendo seu caráter regional na fala de alguns personagens.

Simão representa o elemento do fogo. Ele é impulsivo e temperamental, pode se inflamar a qualquer instante e queimar toda Roberval. Ágil, vivo, enérgico, é ele quem defende Vallier dos comentários maldosos de Bilodeau. O conde Vallier de Tilly simboliza a água. Ele é sentimental, delicado, carinhoso, suas emoções afloram e ele chora facilmente. O rapaz trabalha no lago Saint-Jean, como guia para os pescadores, e possui uma postura extremamente passiva, sobretudo quando comparado a Simão. Os rapazes têm personalidades diametralmente opostas, mas que se complementam de modo *yin-yang*, construindo o par romântico principal da obra. A personagem da Condessa retrata a terra. Ela tem ideais sólidos, é resistente a mudanças e tem fixa na mente a ideia de que voltará a viver em Paris. Sua associação com o solo é tão concreta que a personagem come barro e pede ao próprio filho que a enterre viva, dizendo que “as velhas árvores morrem para deixar a luz aos jovens brotos, e seu tronco putrefato se torna uma terra fresca que é a mais bela herança que se pode deixar para o outro”¹⁰⁸ (BOUCHARD, 1988; p. 103). Contrariamente, Lidiane equivale ao ar. A personagem é livre, ativa, inteligente e racional. É quase como se Noel Rosa tivesse escrito os versos da música “você só... mente” para ela, “um ente que mente inconscientemente”¹⁰⁹ e cujas palavras são levadas pelo vento. A donzela ainda chega a Roberval pelos ares, em um balão que deixa a cidade em polvorosa. Ambas mulheres não poderiam ser mais díspares, sem embargo elas partilham o fato de construírem cada uma o seu mundo particular, a primeira por meio de fantasias alucinantes¹¹⁰ e a segunda pela calúnia.

Procurei reforçar estes vínculos também através imagem (Figura A – Apêndice 3) do pintor costarriquenho David Artavia que inseri junto à peça. A tela de influência surrealista intitulada *Renacer* (2011) apresenta uma paisagem formada por vegetações ao redor de um lago, com um vulcão em erupção no fundo¹¹¹ e o céu se unindo ao cosmos. No quadro, é possível identificar os quatro elementos da natureza: fogo (nos raios de sol e na erupção vulcânica), água (no lago), terra (a partir dos rochedos e florestas verdejantes) e ar (nos matizes que ilustram as nuvens na atmosfera). As linhas que dividem céu e espaço, horizonte e arvoredos, assim como as margens das águas formam, também, o contorno de uma borboleta, cujas antenas são as cinzas do vulcão. Esta imagem me lembrou, em especial, o início do episódio 7 da peça, em que Simão e Vallier contemplam a aurora e o nascer do sol sobre o lago, pouco antes de seu destino trágico.

108 Tradução do autor. No original: “Les vieux arbres meurent pour laisser la lumière aux jeunes pousses, et leur corps pourrissant devient une terre fraîche qui est le plus bel héritage qu’ on puisse laisser à un autre”.

109 Música disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=a-qdE8H3Kys> Acesso em: 02 de novembro de 2021.

110 Tal qual pontuou meu orientador José da Costa Filho, em uma de nossas reuniões, a personagem da Condessa é como a ostra muda do poema de Filipe Gonçalves, que abre essa dissertação. Ela é o encerramento em si mesmo, a linguagem liberta de todo compromisso social e de seu referente, a loucura, o desligamento e a radicalização social.

111 O vulcão está no fundo da paisagem em termos de perspectiva, mas ele é pintado no centro da tela.

As borboletas ou o ensaio de um drama romântico também é uma peça cujas falas, a atmosfera, as personagens lembram algo de Jean Genet, que escreveu peças como *As criadas* (1947), *O balcão* (1956) e o romance *Nossa Senhora das Flores* (1943). Questiono se a tradução que realizei foi capaz de manter esta atmosfera, o ritmo, a linguagem e musicalidade da escrita bouchardiana. Tais inquirições foram a comprovação, para mim, de que Vizioli (2011; p. 143) está correto ao afirmar que “às vezes você tem que deixar a coisa distante, imperfeita com a plena consciência de que está imperfeita, por uma questão de deficiência da língua, que é o instrumento que se usa, ou por uma questão de deficiência da sensibilidade que é a força que reúne os elementos”. Neste sentido, Walter Benjamin afirma:

(...) do mesmo modo que a tradução constitui em si própria uma forma distinta, também a tarefa do tradutor é intrinsecamente diferente daquela que é própria do poeta. Ela consiste em encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode ser ressuscitado. Trata-se aqui de uma característica da tradução que a distingue claramente da obra poética, pois que a intenção desta não visa a língua por si mesma e na sua totalidade, pretendendo apenas obter diretamente determinadas relações linguísticas. Porém, ao contrário do que acontece com a poesia original, a tradução não se encontra situada no próprio centro da floresta da língua, mas sim fora desta, e sem entrar nela a tradução invoca-a para aquele mesmo e único sítio onde o eco, através da própria ressonância da obra, pode transmitir-se a uma língua estranha. A intenção da tradução não é somente dirigida a finalidades diferentes mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de ideias abstratas. O motivo principal de uma tal integração das diferentes línguas numa língua única e verdadeira da razão de ser à sua tarefa. Porém, as frases, poemas e sentenças, tomados isolada e individualmente nesta integração, nunca se harmonizam entre si – e isto por muito que dela dependa a tradução; mas mesmo assim nela as diferentes línguas completam-se umas às outras e reconciliam-se entre si no “modo de querer dizer”. Se em todo caso existe uma “língua da verdade”, em que sejam conservados silenciosamente sem tensões nem conflitos os mais antigos e profundos mistérios de que o pensamento se ocupa, então essa é a língua única e verdadeira a que nos temos referido. É precisamente esta língua, cuja perfeição o filósofo deve aspirar a pressentir e descrever, que se encontra oculta no âmago das traduções (BENJAMIN, 2008; p. 35-36).

Encontrar esta língua superior a qual se refere Walter Benjamin (2008) é o revés dos bons tradutores. Apesar de todas as dificuldades, procurei apresentar uma tradução que, acima de tudo, respeitasse o texto do autor e transmitisse, na medida do possível, as emoções que Michel Marc Bouchard imprimiu em sua obra.

Conforme atesta bell hooks (1994, p.174) em seu livro intitulado *Ensinando a transgredir*¹¹², “por meio da língua nós tocamos uns nos outros”¹¹³. Espero que a tradução que realizei da peça *As borboletas ou o ensaio de um drama romântico* seja capaz de tocar as pessoas tanto quanto a obra original o faz.

112 No original: “Teaching to Transgress”.

113 Tradução do autor. No original: “we touch one another in language”.

PARA NÃO CONCLUIR

Michel Marc Bouchard é um dramaturgo quebequense bastante prestigiado no Canadá¹¹⁴, mas ainda pouco conhecido no Brasil. Sua obra passou a ser mais difundida em nosso país especialmente a partir da montagem que o diretor Rodrigo Portella realizou, em 2018, de sua peça *Tom na fazenda*.

Desde então, comecei a me dedicar a uma leitura diligente de sua obra, tive a oportunidade de assistir a encenações realizadas em diferentes países e a películas que foram produzidas tendo como base seus enredos. Ao longo desta imersão, constatei que parte considerável de seu trabalho tem como figura central o personagem homossexual.

Além disso, o autor frequentemente entrecruza a condição homossexual de seus personagens a temáticas como silêncio, a dicotomia verdade/mentira, morte, religião, marginalidade, etc. Neste sentido, uma das questões que norteou minha pesquisa foi justamente a tentativa de compreender como Michel Marc Bouchard abordava a (homo)sexualidade dos personagens protagonistas de suas obras. Estariam eles defendendo uma agenda? Encenando uma luta por direitos? Acredito que os personagens bouchardianos não militam diretamente pela causa gay. Ele são, nas palavras de Manoel Friques, “deflagradores sociológicos de processos sociais amplos e historicamente localizados”¹¹⁵.

Estes personagens, felizmente, também não desempenham papéis alegóricos, cômicos ou caricaturais na dramaturgia do autor canadense; não obstante, eles frequentemente ocupam um cónito espaço de violência, silenciamento e dissimulação. Não raro, seus personagens homossexuais são retratados reprimindo desejos e vontades, muitas vezes se tornando os “mitômanos corajosos” que Bouchard qualifica.

É evidente que um enfoque perspicaz em dissidências sexuais confere potência à obra do autor, visto que a margem, tal qual pontua Grada Kilomba (2019, p. 69) é um local que nutre a capacidade de resistir à opressão, de transformar e pensar mundos alternativos com novos discursos, pois “é o entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo *sujeito*.”

114 Em outubro de 2021, Michel Marc Bouchard foi agraciado com o prêmio Athanase-David de Literatura, a mais alta distinção dedicada à cultura na província de Quebec. Em 2005, o autor se tornou Oficial da Ordem do Canadá. Em 2012, Cavaleiro da Ordem Nacional do Quebec e Membro da Academia de Letras do Quebec. Seu nome figura no dicionário *Larousse* desde 2016. Estas lãureas são o reconhecimento dos mais de 40 anos de criação do dramaturgo quebequense dedicados ao teatro. Fonte: <https://prixduquebec.gouv.qc.ca/recipientaires/michel-marc-bouchard/> Acesso em: 04 de novembro de 2011.

115 Tal assertiva foi enunciada pelo pesquisador durante a qualificação desta dissertação, ocorrida em 07 de maio de 2021.

Pergunto-me, entretanto, se a ambivalência poética da obra bouchardiana realmente contribui para uma nova construção semântica do significante homossexual. Outro questionamento, este surgido logo no início dos meus estudos, foi se as histórias escritas pelo dramaturgo nas quais figuram protagonistas homossexuais poderiam ser contadas, sem maiores alterações no enredo, caso eles fossem heterossexuais. Na obra de Michel Marc Bouchard percebo que isto é impossível, pois as questões discutidas estão intrinsecamente ligadas à sexualidade dos personagens.

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2009), partindo de relatos de sua vida pessoal, discorre sobre o que nomeia “o perigo da história única”. Ela afirma, por exemplo, que ao visitar o México a partir dos EUA ficou atônita em ver mexicanos indo trabalhar, enrolando *tortillas* nos mercados, vivendo uma vida normal, quando esperava encontrar um clima tenso de imigração no local. Percebeu, assim, que havia imergido tão profundamente na cobertura da mídia americana sobre as relações fronteiriças entre os dois países que, de modo involuntário, criara uma história única dos mexicanos e eles se tornaram, na sua imaginação, apenas o abjeto imigrante. A partir desta experiência, ela se mostrou arrependida de não ter seguido os debates imigratórios também a partir de um viés latino.

A autora afirma, ainda, que a história única é baseada nas relações de poder. Como os enredos são contados, quem os divulga, quando e quantas narrativas são propaladas dependem diretamente do poder, que confere a habilidade não apenas de enunciar a história de outra pessoa, mas sobretudo de reduzi-la especificamente a uma única narrativa. A história única cria estereótipos e o problema com eles não é que sejam inteiramente falsos, mas que são incompletos por transformarem apenas um enredo no único enredo, defraudando a dignidade da pessoa. Quando renegamos a história única e nos damos conta de que não há jamais apenas uma narrativa, nós reconquistamos um tipo de paraíso (ADICHIE, 2009).

Este tipo de paraíso é justamente o que espero que resgatem com relação a enredos envolvendo personagens LGBTQIAP+. A importância da representatividade deveria ser tão óbvia a ponto de ser uma não discussão. Além disso, há necessidade não apenas de mais narrativas e espaços de diversidade, mas também é preciso que eles sejam acompanhados por uma mudança social. É fundamental questionar que histórias estão sendo difundidas na ficção, e qual é a abordagem com relação a personagens homossexuais.

É axiomático que a realidade dos homossexuais, em muitos casos, está relacionada a homofobia e a um processo frequentemente complexo, e por vezes traumático, de aceitação da própria sexualidade. Neste sentido, talvez tenha se tornado habitual nos depararmos com tantas histórias, na ficção, nas quais o homossexual ocupa o lugar do violentado, do silenciado, do marginalizado ou, ainda, está sempre atuando em nome da agenda identitária.

Evidentemente, tais narrativas têm sua relevância, mas é preciso lembrar que elas não são as únicas histórias possíveis. Reduzir homossexuais tão somente à sua homossexualidade é um processo de desumanização do *sujeito*. Quando iremos ao teatro para ver espetáculos com homossexuais em que a homossexualidade não precisará sequer ser tematizada? Quando teremos um número maior de enredos amorosos com protagonistas homossexuais? Mais ainda, peças que apresentem simplesmente histórias de amor e não histórias de um amor homossexual?

Cabe ressaltar que tais questionamentos não se coadunam com o pensamento raso e ilusório de que a não discussão acerca da homossexualidade e/ou das questões de gênero é um caminho possível para que a homofobia/transfobia seja superada e, a partir daí, possamos construir uma sociedade melhor, mais justa e igualitária. Por certo, é possível pontuar inúmeras discrepâncias entre pessoas ditas heterossexuais e aquelas que rompem com os padrões da sexualidade. Tão importante quanto debater estes temas é exigir que tais diferenças existentes não se constituam em desigualdades hierarquizantes e que elas não se desdobrem em assimetrias para a convivência entre LGBTQIAP+ e heterossexuais.

Assim, não fazer de uma obra com personagens homossexuais um caminho para, necessariamente, tratar das questões homossexuais pode ser, também, um desafio a ser considerado. Desafio este talvez ainda bastante utópico para nossa geração, mas que já ocorre em raríssimos casos, como por exemplo, na película *Call me by your name*¹¹⁶, de 2017, dirigida por Luca Guadagnino, escrita por James Ivory e baseada no romance de André Aciman. Para além de apresentar uma história de amor entre pessoas do mesmo sexo, nos deparamos simplesmente com uma bela história de amor, na qual a sexualidade dos personagens fica em segundo plano.

O diretor Rodrigo Portella (2020), após mais de 200 apresentações de *Tom na fazenda* em diversas cidades nacionais e internacionais, afirmou que a despeito de o público da peça ser amplo ele é, inegavelmente, formado em sua maioria por homens gays. Portella acredita que muitos homossexuais de diversas gerações se identificam com um espetáculo que leva aos palcos um protagonista gay inserido no terrível universo da homofobia familiar.

O dramaturgo e pesquisador Newton Moreno (2002, p. 310) se referia a este fenômeno explicando que, não raro, produções homossexuais que entravam em circuito eram “peças de homossexuais, para homossexuais, com aquelas coisas que só homossexuais gostam”. Penso que a montagem portelliana não se enquadra precisamente nesta definição, pois estamos diante de um bom teatro, capaz de atrair um público um pouco mais diversificado (tanto que consegue se manter em cartaz já há diversas temporadas).

Sem embargo, a peça de Rodrigo Portella não é revolucionária como foi o grupo teatral Dzi Croquetes, surgido na década de 1970, que evocava discussões sobre a sexualidade, rompendo com padrões de gênero binários em suas apresentações; ou transgressora como o Vivencial *Diversiones*, que existiu em Recife entre 1979 e 1981, e levava aos palcos travestis e favelados marginalizados, subvertendo o lixo como potência cênica para suas montagens (TREVISAN, 2018). Também porque imagino que a peça de Portella não se pretende ser constituinte de um teatro assim tão efervescente.

De qualquer modo, é necessário ressaltar que ao lermos a tradução publicada de *Tom na fazenda*, pela Editora Cobogó, nos deparamos com uma apresentação escrita por Armando Babaioff que aponta para a violência brutal contra homossexuais e travestis no Brasil (assim como fazem os *flyers* da respectiva montagem). Há, no entanto, um descolamento deste discurso em comparação à encenação que, factualmente, explora a violência e pouco subverte a personagem homossexual à condição de humilhado, agredido e marginalizado.

A encenação do diretor fluminense é absolutamente plástica. Cada detalhe de sua montagem é pensado de forma minuciosa. Nada está fora do lugar e ele sabe utilizar a relação entre erotismo e violência de modo a povoar as sensações da plateia, estabelecendo ritmos interessantes entre as cenas e desdobrando novas tensões na dramaturgia. Conquanto, seu método não é desconstrutor do aparato teatral, como ocorre nas peças de Zé Celso no Teatro Oficina. Além disso, a mentira, tão presente na obra de Bouchard, também não é elevada à categoria de espaço destruidor de uma condição binária fixa. Trata-se, por conseguinte, de uma peça que é imensamente exitosa no objetivo de agradar seus espectadores (os quais ele conhece bastante) com uma bela e bem realizada experiência cênica, que, a depender do espectador, pode vir a ser inclusive catártica.

Cabe ressaltar que a dramaturgia é sempre um experimento artístico. A peça, sendo uma obra de arte, se constitui a partir de um encenar de múltiplas possibilidades e um encadeamento de linhas de força que não são determinadas por convenções sociais. A ficção é tão somente uma maneira de fazer, não uma tentativa de mimetizar a realidade.

Portanto, ressalto que ainda que eu tenha mobilizado, ao longo deste trabalho, inúmeras referências nos campos da sociologia, filosofia e psicologia no intuito de tentar compreender certas motivações das personagens, elas não são, de modo algum, determinantes. A arte é útil em si mesma e ela possui um modo particular de produção de conhecimento, podendo inclusive alterar a realidade social.

Dado o exposto, e considerando as palavras de João Silvério Trevisan (2018. p. 429) quando diz que homossexuais (bissexuais, transexuais, intersexuais), nós que rompemos com o padrão heterossexual, somos “uma comunidade verdadeiramente plural e, portanto, fascinante em

suas inesgotáveis possibilidades”; espero que possamos nos deparar cada vez mais com narrativas que sejam capazes de explorar esta pluralidade em sua essência e não nos reduzam a determinismos sociais ou estereótipos já ultrapassados.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. *The danger of a single story (O perigo da história única)*. Palestra proferida no TED Talk, em Julho de 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story Acesso em: 22 de abril de 2021.
- ALEXANDRE, Jose; MEDEIROS, Carlos Henrique de Souza; ISTOE, Rosalee Santos Crespo. *Os efeitos do álcool no cérebro humano: aspectos neuroanatomofuncionais*. Interdisciplinary Scientific Journal. v.6, n.3, p.194-207, Jul-Sept, 2019.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- ARIENTI, Virginia. "Una mirada estética al teatro jujeño actual: Venecia de Jorge Accame." Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2004. Disponível em: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/4573> Acesso em: 18 de setembro de 2021.
- ARISTÓTELES. 1993. *Poética*. Tradução. Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética.
- ARTAUD, Antonin. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. In: Oeuvres Complètes, tomo XIII. Paris: Éditions Galimard, 1974.
- BABAIOFF, Armando. 2017. "Apresentação" in Michel Marc Bouchard. *Tom na Fazenda*. Rio de Janeiro. Editora Cobogó.
- BAIROS, Luiza. 1995. "Nossos feminismos revisitados". Estudos feministas. Nº 2/95.
- BARBIERI, Cibele Prado. *A verdade e a mentira, a política e a psicanálise*. Estudos de Psicanálise. Belo Horizonte-MG, n. 51, p. 115–124, julho/2019
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: experiência vivida*. 2ª edição. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 500 p. 1967.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro edições para o português*. Organizadora Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG. 2008.
- BENTLEY, Eric. 1967. *A experiência viva do teatro*. Editora Zahar. Rio de Janeiro.
- BERND, Zilá. *A revolução tranquila e as mobilidades políticas e culturais no Quebec / La révolution tranquille et les mobilités politiques et culturelles au Québec*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, [S.l.], v. 22, n. 3, p. 139-147, dez. 2012. ISSN 2317-2096.

BÍBLIA, Português. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição rev. e atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblia do Brasil, 1969.

BILGE, Sirma. 2009. “Théorisations féministes de l’intersectionnalité”. *Diogène*, 1 (225): 70-88.

BOAL, Augusto. 1982. 200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro. 4ª Edição. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro – RJ.

BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 129-148, 2019.

BORNHEIM, Gerd. “Os caminhos da representação”. *Teatro: A cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

BOUCHARD, Michel Marc. 1984. *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*. Leméac, Collection Théâtre, ISBN: 2-7609-0124-6, Montréal, Québec.

_____. 1988. *Les feluettes ou la répétition d’un drame romantique*. Leméac, Collection Théâtre, ISBN: 978-2-7609-0169-8, Montréal, Québec.

_____. 2011. *Tom à la ferme*. Leméac, Collection Théâtre, ISBN: 978-2-7609-0413-2, Montréal, Québec.

_____. 2013. *Christine, la reine-garçon*. Leméac, Collection Théâtre, ISBN: 978-2-7609-0430-9, Montréal, Québec.

_____. 2017. *Tom na Fazenda*. Editora Cobogó. 1ª edição. ISBN:978-8-5559-1046-3. Rio de Janeiro.

_____. 2019. *La nuit où Laurier Gaudrault s’est réveillé*. Leméac, Collection Théâtre, ISBN: 978-2-7609-0465-1, Montréal, Québec.

_____. 2020. Entrevista inédita concedida a Geovanni Guilherme Timbó Gomes, em Montreal, Canada. Março de 2020.

BRAH, Avtar. 1996 [2006]. “Diferença, diversidade, diferenciação”. *Cadernos Pagu*, 26, pp. 239-276.

BRASIL. Agência Nacional de Vigilância Sanitária. Resolução da Diretoria Colegiada - RDC Nº 34, de 11 de junho de 2014. Dispõe sobre as Boas Práticas no Ciclo do Sangue.

_____. Código Penal. Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940.

_____. Decreto nº 8.727, de 28 de abril de 2016. Dispõe sobre o uso do nome social e o reconhecimento da identidade de gênero de pessoas travestis e transexuais no âmbito da administração pública federal direta, autárquica e fundacional.

BROOK, Peter. *The Empty Space*. A TOUCHSTONE BOOK Published by Simon & Schuster. 1968. ISBN 0-684- 82957-6.

BUCHO, João Luís Cruz. *Relação entre yin-yang e a criatividade*. Psicologia.PT – O portal dos psicólogos. ISSN 1646-6977. Portugal, 2016.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. FALE/UFG. Belo Horizonte. 2011.

CARRARA, Sérgio; SAGGESE, Gustavo. 2011. “Masculinidades, violência e homofobia” in Romeu Gomes (org.). *Saúde do homem em debate*. Rio de Janeiro: Fiocruz, pp. 201-225.

CHRUPAŁA, Aleksandra; WARMUZIŃSKA-ROGÓŻ, Joanna. (2011). Les Belles-soeurs de Michel Tremblay : le jeu de l'ellipse et de l'abondance ou comment traduire le joul. "Synergies Pologne" No. 8 (2011), s. 83-91

CRUZ, Cláudia Soares. Tradução teatral – entre teoria e prática. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 35, p. 263-280, 2019.

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* ACTES SUD, Apprendre 28, 2010, ISBN: 978-2-7427-9064-7.

DELEUZE, Gilles. 1990. *Pourparlers: 1972-1990*. Paris: Minuit.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1980 [1996]. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alli. Editora 34, Rio de Janeiro. (Coleção TRANS)

_____. 1980 [1997]. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. Editora 34, São Paulo.

DESRUISSEAUX, Pierre. *Dictionnaire des expressions québécoises*. Nouvelle édition revue et augmentée. Bibliothèque québécoise, Québec, 2009.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. 2015. “O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade”. *Mana, estudos de antropologia social*, 21 (1), pp. 65-90.

DORT, Bernard. *A representação emancipada*. Tradução de Rafaella Uhiara. Sala Preta, 13(1), 47-55. 2013.

DUBÉ, YVES. 1984. “La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste ou Euripide (comme prétexte) revu, corrigé et apprêté sur un mode futuriste par un voyant moderne” in Michel Marc Bouchard. *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*. Leméac, Collection Théâtre, ISBN: 2-7609-0124-6, Montréal, Québec.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. La cooperacion interpretativa en el texto narrativo*. Traducción de Ricardo Pochtar. Editorial Lumen. Barcelona. Tercera edición: 1993.

ELIAS, Larissa. 2015. O Marat/Sade de Peter Brook: polifonia, violência e excessos. *Moringa – Artes do Espetáculo (UFPB)*, v. 6, p. 19-35.

EPINETTE, Françoise. *La question nationale au Québec. (Que sais-je?)*. Puf: Presses Universitaires de France, ISBN: 2-13-048724-6, Paris, 1998.

ERIBON, Didier. Reflexões sobre a questão gay. Tradução: Procópio Abreu; editor José Nazar – Rio de Janeiro. Companhia de Freud, 2008.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água – 1. ed. – Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016. 116 p. ISBN 978-85-347-0597-4

FOUCAULT, Michel. 1988. *História da Sexualidade I. A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª edição. Rio de Janeiro, Edições Graal.

_____. 1979. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia: Sigmund Freud. Título original: *Trauer und melancholie*. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone, Urania Tourinho Peres. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. ISBN 978-85-405-0432-5.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Transgêneros teatrais: práticas de liberdade na cena brasileira. *Revista Aspas*. Volume 8. Nº. 1. 2018.

_____. Um emaranhado Kosovski. *Revista Dramaturgias – Edição 1*. SESC. São Paulo – SP. 2019.

GOLDMAN, Marcio. 2016. “Prefácio” in Ana Claudia Cruz da Silva. *Devir negro: uma etnografia de encontros e movimentos afroculturais*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, pp. 9-16.

GUÉNOUN, Denis. 2004. *O teatro é necessário?* [tradução Fálma Saadi]. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 2981 dirigida por J. Guinsburg) ISBN 85-273-0700-6

HALL, Stuart. 2000. “Quem precisa da identidade?” in SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

HILST, Hilda. *Da Morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

HIRATA, Helena. 2014. “Gênero, classe e raça: interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais”.

HOOKS, Bell. 1994. “Language: teaching new worlds/words” in *Teaching to transgress: education as the practice of freedom*. New York: Routledge, pp. 167-175.

KEHL, Maria Rita. 2013. “Melancolia e Criação” in Luto e Melancolia: Sigmund Freud. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KERGOAT, Danièle. 2010. “Dinâmica e consubstancialidade das relações sociais”. *Novos Estudos Cebrap*, 86, pp. 93-103.

KILOMBA, Grada. 2019. *Memórias da Plantação – Episódios de Racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. Editora de Livros Cobogó. 1ª edição, Rio de Janeiro.

KRISTEVA, Julia. *Powers Of Horror. An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. Columbia University Press. New York. 1982.

LACLAU, Ernesto. 1990. *New reflections on the revolution of our time*. London: Verso.

LAFRENIÈRE, Alexandre. 2008. *Le joual et les mutations du Québec – La question de la langue dans la définition de l'identité québécoise*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de maîtrise en sociologie pour l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)

LOPES, Denilson. O entre-lugar das homoafetividades. *Ipotesi*, revista de estudos literários Juiz de Fora, v. 5, n. 1 p. 37 a 48. 2001.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *El amor en los tiempos del cólera*. Editora Penguin Random House, 1985

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Traduzido por Renata Santini – São Paulo; n-1 edições, 2018.

MENEGHEL, Stela Nazareth; PORTELLA, Ana Paula. Femicídios: conceitos, tipos e cenários. *Femicides: concepts, types and scenarios*. *Ciênc. saúde colet.* 22 (9) Set 2017.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Cinema e teatro: interfaces. *Concinnitas*. Ano 2011, volume 02, número 19, dezembro de 2011.

MORENO, Antonio. 2014. “O gay e o espaço social no cinema brasileiro” e “A diversidade e a evolução do tema gay no atual cinema brasileiro 1998-2013” in *O personagem homossexual no cinema brasileiro*. Catálogo da mostra apresentada na Caixa Cultural RJ de 04 a 16 de fevereiro de 2014.

MORENO, Newton. *Agreste (Malva-Rosa)*. Sala Preta (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 97-104, 2004a.

_____. *Agreste: uma nostalgia das origens*. Sala Preta (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 93-96, 2004b.

_____. *A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro*. In Sala Preta, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. n. 2. São Paulo. 2002.

PAES, José Paulo. 2011. “Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução” in CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. FALE/UFMG. Belo Horizonte. 2011.

PAVIS, Patrice. 2008. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed – São Paulo: Perspectiva.

PEIXOTO, Fernando. 1983. *O que é teatro*. Editora Brasiliense. 5ª ed. São Paulo.

PEREIRA, Lucas Carvalho Soares de Aguiar. “Apresentação” in *A tarefa do tradutor*, de Walter Benjamin: quatro edições para o português. Organizadora Lucia Castello Branco. Belo Horizonte, Fale/UFMG. 2008.

PICON-VALIN, Béatrice. 2011. *Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico*. Volume 1, Edição nº 11. Seção: Entrevistas. Entrevista realizada por Marcos Bulhões, com participação de Verônica Veloso e captação de áudio e vídeo de Humberto Issao. Tradução de Verônica Veloso e Cícero Alberto de Andrade Oliveira.

PIRANDELLO, Luigi. 1917. *Assim é se lhe parece*. Tradução de Millôr Fernandes (1985).

PISCITELLI, Adriana. 2009. “Gênero: a história de um conceito”.

PORTELLA, Rodrigo. 2017. “Tom e o barro – o complexo primitivo” in Michel Marc Bouchard. *Tom na Fazenda*. Rio de Janeiro. Editora Cobogó.

_____. Provisões para uma Jornada de criação – por uma contribuição à pedagogia da direção teatral. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

RASI, Mauro. *Teatro De Mauro Rasi: A Cerimonia De Deus / A Estrela Do Lar / A Dama Do Cerrado – 1ªed.*(2013). ISBN: 9788581082943. Editora Giostri.

RESNICK, Robert; HALLIDAY, David. Física 1. Tradução de Antonio Máximo R. Luz [et. al]. Revisão técnica de Adir Moyses Luiz. – 4ª ed. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. Martins Fontes. São Paulo, 1996.

SANTIAGO, Silviano. *O homossexual astucioso (Primeiras – e necessariamente apressadas – anotações)* (2000). BRASIL/BRAZIL: A Journal of Brazilian Literature. Brown Digital Repository. Brown University Library. Disponível em: <https://doi.org/10.26300/0kan-0483> Acesso em: 18 de outubro de 2021.

SANTOS, Alexandre. Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião. PORTO ARTE. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do Drama moderno: de Ibsen a Koltès*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsbur, Sonia Azevedo. - 1ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.

SERWAY, Raymond; JEWETT, John. *Physics for Scientists and Engineers*. ISBN 0534408427 1.296 pages. Thomson Brooks/Cole. 6th Edition. 2004

SCOOT, Joan. 1988 [2005]. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. Tradução de Guacira Lopes Louro. *Educação e Realidade*, 20 (2), pp. 71-99.

_____. 1999 [2005]. “O enigma da igualdade”. *Revista de Estudos Feministas*, 13 (1), pp. 11-30.

SILVA, Lajosy. 2005. *Memória histórica na dramaturgia de Tennessee Williams*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 2, nº. 3.

SOUZA JÚNIOR, Waldir Moreira de. *A tragédia “As Bacantes” de Eurípedes sob a ótica dos estudos de gênero: Penteu e as fronteiras do masculino e do feminino*. Revista Cantareira – edição 24/jan-jun. Niterói. 2016.

SZONDI, Peter. 2004. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução: Pedro Sússekind – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

_____. 2001. *Teoria do drama moderno(1880/1950)*. São Paulo: Cosac & Naify.

TCHEKHOV, Anton. 1901 [1976] *As três irmãs*. Tradução de Maria Jacintha. Abril S.A. Cultural e Industrial – São Paulo.

TOLEDO, Leonardo Ramos de. *Confissão na ribalta: o teatro autobiográfico de Mauro Rasi*. Juiz de Fora: UFJF; Fale. 2º sem. 2008, 120 p.

TOSCANO, Antônio Rogério. *Agreste: uma dramaturgia desejante*. Sala preta (Revista do Departamento de Artes Cênicas da USP): São Paulo, v. 4, 105-113, 2004.

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

VERNANT, Jean Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. 2014. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva - (Estudos; 163/ dirigida por J. Guinsburg)

VISNIEC, Matéi. 2017. *Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das cercas e muros*. Editora: É Realizações, 1ª Edição. ISBN: 978-85-8033-306-0.

VIZEU, Rodrigo. *Os presidentes: a história dos que mandaram e desmandaram no Brasil, de Deodoro a Bolsonaro*. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019. ISBN 978-85-9508-627-2.

VIZIOLI, Paulo. 2011. “Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução” in CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. FALE/UFMG. Belo Horizonte. 2011.

WELZER-LANG, Daniel. 2001. “A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia”. *Revista Estudos Feministas*, 9 (2), pp. 460-482.

ZAMBONI, Marcio. 2014. "Marcadores sociais". *Sociologia: grandes temas do conhecimento, 1*, pp. 13-18.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – INTERVIEW AVEC MICHEL MARC BOUCHARD – ORIGINAL EM FRANCÊS

GT: D'abord merci pour me recevoir ici Michel pour cet interview.

MMB: C'est mon plaisir.

GT: Premièrement, je sais que tu es reconnu au Canada et en beaucoup d'autres pays au monde surtout pour ton travail comme dramaturge, mais je sais aussi que tu as fait d'autres travaux avec autres langages comme, par exemple, la collaboration pour l'exposition *Cité Mémoire*. Est-ce que tu peux me parler un peu à propos de ça, de ces travaux dans d'autres langages?

MMB: La question est large. Je dirais que j'ai travaillé comme directeur [artistique], aussi comme maître d'œuvre d'exposition dans les musées. J'ai travaillé pour *Cité Mémoire* qui est un espèce d'immense installation multimédia au cœur de la vieille partie de Montréal. Ces projets-là sont souvent reliés, je dirais, à l'histoire d'ici. Exemple: *Cité Mémoire* est un gigantesque projet qui a demandé énormément d'argent, énormément d'investissements mais où on a dû à deux artistes visuels et un écrivain...

GT: Qui c'était toi?

MMB: Oui, c'était moi! De faire une espèce de poème pour Montréal, pour la ville de Montréal. Alors moi, j'ai décidé... Comme aussi à l'École Nationale de Théâtre j'enseigne l'appropriation du matériel historique par les dramaturges, c'est-à-dire comment interpréter notre histoire, comment s'en servir, comment prendre notre histoire comme argument... Alors ce qui fait que j'ai une bonne idée de l'histoire de Montréal ce qui fait qu'on a créé 22 tableaux où je suis allé chercher plutôt l'âme de ce qui caractérise les grandes qualités des montréalais et des montréalaises. En ce qui fait que les projets sont toujours oui une partie un petit peu manie-musée. En manie j'ai fait *Ludovica, Histoire de Québec* qui est encore là aussi tel comme un poème pour la ville de Québec, mais dans un musée. J'ai fait *Talons et tentations* qui est une exposition sur la chaussure et la séduction, mais dans l'histoire. Ensuite j'ai fait l'ouverture de l'exposition inaugural de la Grande Bibliothèque de Montréal qui était beaucoup sur l'accès aux livres et l'histoire de l'interdit de la lecture. Ce qui fait que ces

projets-là sont plus... comment je peux dire donc? Je les fais par curiosité, je les fais parce que j'apprends plein de choses, je peux faire de la recherche et après ça j'arrive à... il y a autrement dit oui une volonté éducative, pédagogique, mais au même temps sous le couvert... en se servant bien sûr de l'émotion et de ressort dramatique. Ce qui fait que c'était une façon aussi de dire: il y aura toujours chez moi cette bataille entre le présent et le passé qui se cohabitent et s'entrechoquent, mais il y a avait cette idée-là aussi de nous rappeler que non, on ne vient pas... on n'a pas poussé dans un jardin, on vient d'une histoire, on vient d'une continuité.

GT: OK, merci. Et maintenant en parlant plus à propos de tes œuvres théâtrales, quelles sont les références artistiques et littéraires que tu amènes pour tes œuvres? Parce qu'on voit ici que tu as une grande bibliothèque, donc...

MMB: Je dirais... J'ai eu bien sûr des auteurs de prédilection. Mais mes auteurs de prédilection c'est bizarre c'est mis plus par le cinéma que par la littérature... Alors, beaucoup le cinéma italien. Pasolini. Fellini. Visconti qui pour moi... si j'en ai dû choisir seulement un je vais dire moi Visconti. Fassbinder. Ceux-là qui me viennent présentement Jodorowski, Arrabal... Tu vois ... C'est quand même des zones un peu étranges et on peut retrouver en plus quand on regarde *Tom na Fazenda*. On peut retrouver des choses qui peuvent se rapprocher des fois de Jodorowski ou d'Arrabal aussi comme *J'irai comme un cheval fou*. Alors ce qui fait que c'est là-dedans que je m'identifiais. En littérature théâtrale...

GT: En littérature en général...

MMB: En littérature en général... Écoute, il y en a tellement que c'est toujours un problème arriver à un nom comme tel. Mon Dieu... Italo Calvino était pour moi quelqu'un quand même assez fondamental... Je parlais aussi autre soir, je parlais de Gabriel García Márquez... Quelqu'un que je m'identifiais énormément et j'ai fait l'adaptation de *Cent ans de solitude*. Mais je vais plus aller vers Neruda. Je vais plus aller vers la littérature latine ou encore italienne que vers... En littérature américaine je serai plus vers Tennessee Williams qui est un peu normal... France... mais il y en a tellement! C'est toujours une question que je trouve piège. Quelle a été votre formation? C'est sûr que j'ai eu une formation générale en théâtre. Beaucoup de Tchekhov. On parle de Michel Tremblay qui est hyper important pour nous ici. Brecht. Shakespeare. Alors je ne vois pas le sens de nommer des évidences... mais voilà!

GT: On voit bien, par exemple, *Les feluettes* où je pense qu'il y a un argument vraiment très...

MMB: Genet!

GT: Oui, Genet aussi! Et il y a quelque chose qui me rappelle Shakespeare aussi.

MMB: Dans son souffle, dans ses interrogations. Mais comme on dit, on est chez Genet!

GT: Oui et aussi dans cette question de refaire d'une manière théâtrale un crime qui s'est déjà passé... Et ça me rappelle bien Shakespeare... *Hamlet*...

MMB: *Hamlet* quand on vient de jouer la première scène, quand les acteurs viennent oui...

GT: Oui, mais c'est bien Genet! Et en parlant maintenant un peu plus de *Tom à la ferme*. Dans le préface, tu as écrit, ce qui est très intéressant, que les homosexuels apprennent à mentir avant d'apprendre à aimer. Et la pièce travaille beaucoup sur le mensonge, tout le temps, ce qui se passe aussi en autres œuvres de ta dramaturgie. Donc, tu pourrais me parler un peu sur cet affirmation et sur l'importance du mensonge pour tes pièces?

MMB: Ça a pas été quelque chose de calculé. Je découvre quand même que le mensonge y compris dans la dernière pièce *La nuit où Laurier Gaudrault s'est réveillé*... On a les constructions... Les victimes autrement dit sont presque les agresseurs parce qu'ils ont eux-mêmes construit leurs propres mensonges. Alors que souvent dans les cas comme exemple, dans *Tom* c'est Guillaume, excuse-moi, c'est celui qui n'est plus là qui a construit, qui a laissé un héritage en mensonge, mais aussi on s'apprend que Francis a menti. Alors, *Tom* est piégé dans une construction de mensonge et il se met lui-même à mentir. Le mensonge a quelque chose d'excitant à travailler je trouve déjà à la scène parce qu'il nous confronte automatiquement à la vérité. Et la vérité elle se travaille, elle se défile. Sans le mensonge, on ne peut pas vivre. C'est impossible! C'est impossible d'être franc tout le temps. On appelle ça presque une maladie si quelqu'un est constamment franc, c'est un être associable. La société fonctionne par le mensonge, fonctionne par des demi-vérités et des demi-mensonges. Et pour moi c'est comme si c'est un élément essentiel de la vie. Tu m'as posé un question... C'est toi qui m'a posé un question et puis je t'ai répondu: «la vie, la mort, l'argent, le sexe...» Je rajouterai le mensonge. Parce que ce qui est formidable aussi je trouve au théâtre c'est qu'il y a une complicité entre le public et les personnages sur le mensonge parce que souvent le public connaît la vérité mais attend que cette vérité soit révélée ce qui fait que les gens sont dans une activité de chercher la vérité et non pas chercher le mensonge. C'est venu probablement aussi du fait que j'étais un très grand mythomane, j'ai souffert de mythomanie et les autres ont souffert de ma mythomanie beaucoup à l'adolescence. Mais je pense qu'en tant qu'homosexuel, ben, comme j'ai dit on a, surtout à l'époque aussi, parce que je suis plus vieux, je parle des années 70, on a presque créé un personnage parce que ce qu'on était c'était

pratiquement impossible de l'exprimer. Alors ce qui fait que même dans nos approches amoureuses de quelqu'un, quand on aimait quelqu'un on se transformait en toute sorte de personnages sauf un personnage de l'amoureux. Alors on était le meilleur ami, le confident... Je me souviens, j'étais amoureux d'un type qui aimait beaucoup se battre. Et je me suis jamais autant battu dans ma vie. Dans des affaires très très sensuels, mais jamais il a pu croire que j'étais amoureux de lui...

GT:C'est un peu comme Francis...

MMB: Un petit peu oui. Tu vois, alors il y avait comme une espèce de construction d'un autre personnage.

GT: Donc, c'est parce que je vois que le silence et la dissimulation ils sont bien présents dans tes œuvres et ça mène au mensonge. Je pense que tu as un peu répondu ça, la prochaine question. Parce qu'avant j'étais en train de lire et je me demandais si le mensonge, il existait pour faire apparaître la vérité ou si à la fin ce n'était qu'un jeu de mensonges.

MMB: Non, je pense qu'il est là pour apparaître la vérité quand même. Prenons *Les Muses orphelines*, il y a une très très grande révélation à la fin. Il y a quelqu'un qui dit: "Voilà la vérité, voilà la vérité, voilà la vérité! Je vous quitte. Maintenant je suis libre". Et le reste c'était une construction de mensonge que toute la famille s'est faite, que la mère a faite, que tout le monde a faite. Sauf elle qui n'en a pas, elle crée un mensonge, et Isabelle, essaie pour trouver la vérité et elle va la trouver, elle manipule tout le monde pour que toutes les vérités soient révélées. Dans *Laurier Gaudrault*, Mireille revient pour que...

GT:La vérité soit révélée.

MMB: Et même la mère qui est morte contribue par son testament à vouloir que la vérité soit su. Je pense que là-dedans il y a une quête purement encor-loge, je dirais, presque adolescente, de constamment chercher cette lumière, de constamment être soit à la quête d'une révélation qui est tragique la plupart du temps, mais pour aller vers une forme de lumière. Dans le cas de *Tom à la ferme*, par contre, Francis qui se referme tellement, qui retourne tellement dans cette espèce de mensonge et de noirceur.. La dernière phrase sérieuse, la dernière phrase authentique de Francis c'est de dire "qu'ils fassent ce qu'ils veulent en ville, mais ici on va rester pures". C'est avant de la fosse, avant que Tom le tue et Tom propose un mensonge à la fin. La dernière phrase de la pièce est un mensonge.

GT: Oui, c'est comme ça. Dans *Tom à la ferme*, à la fin, il propose un mensonge, mais, par exemple, dans *Laurier Gaudrault*, à la fin...

MMB: ...On a toute la vérité. Dans *Les Muses Orphelines* on a toute la vérité, mais dans *Tom* on a le mensonge. À la fin des *Feluettes* on a la vérité. On a le discours de l'évêque sur qu'est-ce qu'il a fait.

GT: Oui, donc si le mensonge est nécessaire, la vérité aussi parce que tu l'apportes fréquemment dans tes œuvres.

MMB: Et *Tom*, ça était aussi... Je ne sais pas si je t'en ai parlé... Quand on est rentré en salle de répétition à la création, je n'avais pas la dernière scène.

GT: Ah, je savais pas.

MMB: J'avais 3 choix de scène.

GT: Ah, non, tu m'as dit ça. En Argentine, tu me l'avais dit.

MMB: Et soudainement les deux autres choix de scène étaient trop apaisants et je trouvais que c'était réconforté énormément le publique.

GT: Oui, tu as dit quelque chose comme ça dans le préface de *Tom* aussi, que tu as essayé, tu as tenté..

MMB: ... Une réconciliation et je trouvais qu'à ce moment-là c'était une fin qui était à la limite commerciale, que je trouvais qui devenait un peu amoral parce qu'il ne pouvait y avoir de réconciliation. Non! Et j'ai pris une position qui a choqué beaucoup de monde parce qu'ici on ne tue pas les gens au théâtre. C'est bizarre, non?! Une culture aussi anglo-saxonne qui ne carbure... Car la mort... On ne tue personne. Et le fait que Tom tuait Francis à la fin... Il y a des gens qui étaient choqués, choqués et moi je répondais d'une façon aussi un peu hystérique. J'ai répondu en disant: "Et pourquoi pas? Nous aussi, on tuerait! Pourquoi nous, on n'a pas le droit de tuer?" Le fait, du début il m'énerve. "Pourquoi non? On doit nous comporter comme des victimes à la fin? J'ai dit non! Il le tue." En passant, quand je parle des meurtres et tout on s'entend... c'est symbolique, on est au théâtre. Oh, hier, j'ai fait... J'ai dit quelque chose hier à la télé parce qu'on parlait d'une jeune femme qui est une anti-Greta, comment ça? Avoir une influence, qui est une allemande. Elle est tout là: antiféministe, anti-environnement-tout-sceptique, elle a toutes les défauts du monde. Mais elle a 17 ans... Disons, qu'ils sont en train de la...

GT: Elle est...?

MMB: L'anti-Greta. À un moment donné, j'ai dit: "la pauvre fille, tout ça...", puis l'animatrice a dit: "c'est presque un personnage shakespearien"... Ben, et j'ai dit moi: "Écoutez, un personnage shakespearien comme ça, il est assassiné dès de début!" Et j'ai fait: "Oh! Non! Non! Je parle du personnage!" Mais c'était bien. C'était bien parce que tout le monde a rit. Et j'ai dit: "Excusez-moi! Jamais... C'est parce que vous avez venu avec l'exemple shakespearien..."

GT: Bien sûr, bien sûr. Mais on parlait à propos de la fin de *Tom à la ferme*. Il y a une différence brutale entre le fin de la pièce et la fin de l'adaptation cinématographique de Xavier Dolan. Comment est-ce que tu vois cette différence?

MMB: Il faut demander à Xavier.

GT: Comment?

MMB: Il faut demander à Xavier. Xavier fait partie aussi de cette culture qui fait qu'on ne tue pas et Xavier voyait mal... C'est étrange parce que Xavier a introduit toute la musique d'un *thriller*, la musique hitchcockienne, le côté très sombre, le côté très suspense et on finit presque dans un drame romantique. Tu vois, et ça on en a discuté, mais il y a longtemps que j'ai appris que l'éditorial, la fin d'un film appartient au réalisateur et non pas nécessairement à l'œuvre originale. Alors il voulait comme exemple plus être un individu perdu qui ne regarde plus les choses de la même façon. Sûr que tout était mis en place pour l'assassinat parce qu'ils ont la scène de l'éteint, elle est magnifiquement filmé. En plus lorsqu'il sait pas où est Francis, Francis le cherche, alors que c'était à lui à se défendre, mais Tom dans le film de Xavier ne se défend pas.

GT: Oui, et comme on parlait aussi... La mort... On était en train de parler de la mort. Elle est bien présente dans tes œuvres. Et moi j'aperçois aussi, je t'en ai déjà parlé en Argentine, j'aperçois que les personnages homosexuels sont fréquemment des assassins. Chryssippe tue Alice. Vallier tue sa mère (c'est vrai qu'elle lui a demandé ça). Tom tue Francis. Julien pense à tuer Laurier Gaudrault. Quelle est cette relation entre l'homosexualité et la mort dans tes œuvres?

MMB: Chryssippe... Ils sont différentes... C'est vrai que je dirai que chacun a...

GT: A un pourquoi...

MMB: Mais je pense que c'est symbolique. Je pense qu'on tue une réalité qu'on ne veut pas voir et je pense que le cas le plus fort c'est Julien qui en 5 minutes va presque vouloir tuer

Laurier Gaudrault et 5 minutes après il l'a dans ses bras et il l'embrasse. Tu vois? Il a cette espèce de... Parce qu'il est seul... Quand il veut tuer, quand il part... parce qu'il faut que ça s'arrête, parce qu'en plus de ça pour moi il a peur de qu'il parle, il a peur de ce qu'il est et après ça, il tremble comme une feuille, il prend le bâton et c'est son frère qui l'arrête. Mais quand tout le monde est parti, quand il est seul avec lui...

GT: Il peut montrer sa vérité...

MMB: Il peut montrer son affection... Il l'a quand même entre les mains parce que Jésus Christ descendu de la croix, alors... Je dirais que là c'est comme faire disparaître. Chrysispe tue sa femme, sa femme qui est enceinte parce que tout ça il refuse totalement ça alors qu'il l'est devenu ça. Dans *Les Feluettes* c'est un cas à part parce que Vallier se résout à la fin, c'est plus une assistance à mourir...

GT: Oui, mais dans *Les Feluettes*, Vallier et Simon ils décident de se tuer...

MMB: Oui, ils ont un pacte.

GT: Ils ont un pacte de se tuer. Et pourquoi ça? Parce que tu penses que la mort serait la seule manière de...

MMB: De vivre l'amour à l'époque. Et tu t'en as eu aussi le pacte du suicide chez les homosexuels. Je pense pas que je réécrirais *Les Feluettes* à l'âge que j'ai. Je pense pas que j'amènerais les amants à s'immoler. Mais tout était en relation aussi avec... Comment je peux dire donc? Quand j'ai choisi le Saint Sébastien et Sanaé, alors on allait jusqu'au bout de ça, on allait jusqu'à nous immoleront comme une tragédie et c'était aussi, ne l'oublions pas, une espèce de clin d'œil à *Roméo et Juliette*. Mais sauf que là, leur mort a été empêché, leur suicide collective, leur espèce d'atteint de... Cette espèce d'idéal d'un amant n'était pas... Le jeune Bilodeau a vraiment saboté tout ça.

GT: Oui. Et à propos de Tom, la situation de tuer Francis c'est bien difficile d'expliquer aussi parce que c'est très choquant. Même pour nous parce que je crois que la société brésilienne est bien plus habituée à la mort au théâtre, mais même comme ça la fin est choquante parce que c'est exactement ce que tu as dit... Il passe toute la pièce dans la condition de victime et à la fin...

MMB: À la fin, depuis le coffre de la voiture... Parce qu'il y a eu un rapprochement quand il [Francis] le caresse ou quand... ils ont été très loin et Sara arrive et il [Tom] devient comme une espèce encore de chose qu'on blesse, qu'on humilie... Et en plus de ça, si on comprend

bien la psychologie de l'être humain il y a aussi une immense blessure d'ego. Il les entend baiser. Il était dans la voiture.

GT: C'est une humiliation suprême.

MMB: Il y a eu quelque chose en passant à Guadalajara. La scène de la baise avec Sara c'était très intéressante. C'était un viol. Francis violait Sara. C'était pas une scène "he-hey!". Non! C'était un viol!

GT: Et ça c'est bien possible dans la dramaturgie. C'est même écrit, parce que quand on voit le tableau [09 de la pièce], elle dit qu'elle a peur de lui, mais après avoir bu, ils se sont baisés. Et la boisson a ce pouvoir... ce pouvoir du silence.

MMB: Absolument! Et c'est un viol pour moi!

GT: Elle ne peut pas exprimer sa volonté...

MMB: De dire oui ou non!

GT: ... Et avant elle pouvait. Oui, c'est ça!

MMB: Mais à Guadalajara c'est la première fois dans tous les productions que j'ai vu que c'était vraiment un viol et Tom l'interprétait comme presque une scène de baise, mais c'était pas ça qu'on avait en fait.

GT: Et elles se passaient dans le même moment?

MMB: Dans le même moment. C'était hyper intéressant! Et hyper parce que la jeune femme qui jouait Sara était très très féministe et sa lecture fonctionnait très bien, mais elle était bonne [actrice] aussi en fait. Et Camilla [Nhary] est bonne aussi, n'est-ce pas?!

GT: Et c'est comment cette différence de langue dans les autres pays, dans les autres représentations? Parce que, par exemple, j'ai vu la production brésilienne où on a le portugais et l'anglais. J'ai vu celle de l'Argentine où on a l'espagnol et l'anglais aussi et ça fonctionne bien. Mais tu as parlé, je ne me rappelle pas, d'une production...

MMB: Athènes.

GT: D'Athènes?

MMB: Mais ça fonctionnait pas...

GT: Non, non... Mais c'était pas Athènes. Je crois que c'était une production de [Kiev]... Que tu as parlé quelque chose à propos de la Russie, qu'ils avaient de...

MMB: Ah non, ce que je disais c'était pas dans la langue qu'ils l'ont fait parce qu'ils parlent en anglais encore aussi. Non, c'était dans l'esthétisme où je crois qu'on a vraiment cherché...

GT: Des différences entre...

MMB: Particulièrement le corps de Francis qui était vraiment un peu soviétique, un type hyper... Vraiment, les abdominaux parfaits... Le corps de tout... il y avait la relation du travail... mais pour aussi les gens dans la salle c'était plus une histoire entre l'Union Soviétique, la Russie, et l'Ukraine qu'une histoire entre Francis et Tom.

GT: Ah, bon! Je comprends, mais c'est parce que je me rappelais que tu as parlé quelque chose entre les langues qui ont dans une production, un pays, où ils n'ont pas utilisé l'anglais, ils ont utilisé une autre langue...

MMB: Mais le français... À Toronto!

GT: À Toronto c'était comme ça?

MMB: En anglais oui! Quand on joue en anglais, elle [Sara] parle français, mais un français que les Anglais on a travaillé, un français que... "Voulez-vous coucher avec moi?" Des phrases les plus... "Oui, c'est très bon!" Tu dis les mots les plus simples, mais qui donnaient des phrases hallucinantes. Très réussi! À Toronto ça arrive beaucoup, mais c'est sûre que dans un pays bilingue comme ici...

GT: C'est plus facile!

MMB: Les anglais [anglophones] parlent pas le français véritablement... Les mecs quand même on ne pouvaient plus comprendre... À part ça, il y a celui, cette tentative-là à Athènes qui ça ne fonctionnait pas.

GT: Mais c'était quoi en Athènes?

MMB: C'était de l'allemand.

GT: Ah, bon! De l'allemand et?

MMB: Et du grecque. Mais ils parlaient allemand, plus ils ont décidé de compliquer les choses. C'est allemand, espagnol, ils faisaient des langues en n'importe quelle langue... Ça devenait: "Mais c'est quoi?!" On me disait: "Ben, écoute! On est en Europe... On comprends les langues, non?! Excuse-moi!"

GT: Je pense que je me suis trompé parce que je pensais qu'il y avait un pays où ils ont utilisé une autre langue, mais je pensais que ça avait fonctionné. Ben, on voit aussi que les couples homosexuels de tes œuvres, ils sont fréquemment divisés entre un personnage qui est plus sensible, plus délicat, on pourrait même dire plus féminin (Chryssippe, Vallier, Tom) et un autre qui est plus masculin (Laïos, Simon, et je vais ajouter Francis même si Francis n'est pas vraiment partie d'un couple... Mais il est comme son frère, donc j'imagine qu'un peu plus masculin [que Tom]). Et comment tu vois ces relations du féminité et masculinité entre les couples homosexuels de tes œuvres?

MMB: T'es vrai! Je me suis jamais posé la question. Et pourtant c'est évident. Mais je pense pas que dans la relation il y a... On reproduit un chaîne femme-homme, je pense pas. Mais je pense qu'il y a une énergie qui si c'est identique je pense que ça fonctionne pas. Je pense qu'oui s'ils distillent une énergie homme-homme, homme-homme, il y a un problème ou femme-femme, femme-femme, femme-femme fait que... bon ça serait complètement con ce que je viens de dire... Il y a une vulnérabilité, mais qui rattrape l'autre.. Tu vois, Simon est rattrapé dans sa vulnérabilité. Quand Simon va dire à Vallier qu'il l'aime, c'est Vallier qui est puissant et c'est pas Simon en ce moment-là, mais depuis le début c'était Simon qui était puissant. Quand Francis raconte ce qu'il a fait, c'est Francis qui est faible et c'est Tom qui devenait puissant. Tu vois le transfert qui s'est fait, mais c'est vrai qu'alors au départ il y a quelqu'un qui est plus... On attribue féminité à la sensibilité, à la vulnérabilité, à la délicatesse, à l'interrogation sur les sentiments, à la compassion... Ah oui! Il n'y en a rien de doutes qu'alors que l'autre est plus fermé, plus dur, plus physique, plus pragmatique... Oui! Parce que, exemple, dans *Laurier Gaudreault*, par contre, je pourrais pas dire si Julien ou Laurier... Je dirais que les deux étaient pas mal pareils. J'ai deux athlètes, alors ce que fait qu'on... On les a pas connu comme couple. C'est la révélation! C'est tout!

GT: Oui, et Laurier Gaudreault est un personnage vraiment important mais il n'a pas le choix de s'exprimer. C'est comme le mort à *Tom à la ferme*. Il mène tous les actions, tous les actions sont tout autour de lui, mais il ne peut pas s'exprimer.

MMB: Non! Puis même quand il vient à la fin...

GT: Il ne dit rien.

MMB: Il a même un casque noir.

GT: On saura jamais sa version de l'histoire.

MMB: La seule chose qu'on sait c'est qu'il brûle le chalet, qu'il brûle la maison... La seule chose qu'on sait... Il refuse tout!

GT: Oui, je pense que dans tes œuvres tu travailles beaucoup sur le silence, sur l'occultation... Bien sûr il y a deux choses qui sont très évidentes, mais je pense que le chemin le plus intéressant c'est quand il y a des choses qu'on ne sait pas, on ne sait pas exactement... Il y a des chemins qui sont ouverts à notre imagination.

MMB: Ben, c'est propre de la littérature. C'est plus difficile au théâtre. L'évocation est très difficile au théâtre.

GT: Oui, parce que quand le metteur en scène décide de faire une chose...

MMB: Il décide d'illustrer...

GT: ... Il tue les ouvertures à l'imaginaire.

MMB: Oui, oui. C'est qui est beau dans la mise en scène de Rodrigo c'est que nous sommes dans une grande évocation: l'éclairage, la musique, les matières fait qu'on a une ferme dans la tête, on a une cuisine dans la tête, on a un lieu, on a la campagne dans la tête... Elle est pas là! Et quand on essaie de la... On a vu à Rosario avec la production d'Aquiles: la chambre, la cuisine... c'est extrêmement laborieux. C'est que ça c'est pas... Mais exemple... Comme exemple dans *El sapo* que tu as lu, moi je veux pas qu'on commence à me faire une salle d'hôpital et je veux pas que... Je veux qu'on travaille juste sur la fumée, sur le brouillard et tout mais pas sur...

GT: Un scénario réaliste.

MMB: Oh, non, non, non! Ce serait terrible! Tu vois? La voiture, la douche... Non, je veux pas! Non, non, non! D'ailleurs j'ai peur que... Moi, je peux dire, donc... Parce qu'ici c'est pas terminé, on s'entend? C'est ma première version. Mais j'ai peur qu'on veut trop illustrer. Parce que pour moi je veux beaucoup qu'on travaille sur la musicalité, sur les rythmes... Parce qu'il passe pour un tourbillon, il est en état de choc... Ah, il est en état de choc. Il le sait pas. Est-ce que c'était clair pour toi la fin que son enfant est correct?

GT: La fin que son enfant...?

MMB: Ça va pour son enfant? Et sa femme? Ça va? Quand il dit: "Monsieur! Sortant se demander à sa femme et son enfant l'attendent..." Qu'ils vont quitter l'hôpital.

GT: Qu'ils sont en train de sortir de l'hôpital? Oui, ça j'ai compris. J'ai bien compris.

MMB: Ah, OK! Parfait! Que l'enfant n'était pas en phase terminal, il n'était pas en train de mourir. Mais il sait toujours pas qui l'a vu.

GT: Oui et c'est ça ce que je trouve très intéressant dans tes œuvres parce que, par exemple, on ne sait pas... on ne sait pas qui l'a vu. C'est comme tu as dit, à la fin c'est lui qui l'a vu.

MMB: C'est lui. Il ne voit que lui dans tout ce qu'il raconte, il ne voit que lui... Et à la fin il dit... Car c'est pour ça que j'ai travaillé sur les trois. Si sa femme l'a vu, il lui dit ça. Si son fils l'a vu, il lui dit ça. Mais c'est lui qui invente tout ce que le monde devrait dire.

GT: Oui, oui.

MMB: En fait!

GT: Et aussi la relation entre Francis et Tom... On ne sait pas jusqu'où elle va... cette relation.

MMB: Non! "Tu me diras quand arrêter!"

GT: Oui... Et on ne sait pas et ça c'est génial!

MMB: Il y a des metteurs en scènes qui sont très homosexuels qui décident d'en mettre beaucoup plus. Ils se mettent à s'embrasser...

GT: Je crois que ça fait que l'œuvre perde sa puissance.

MMB: Énormément, énormément... Tu as vu dans la production, et moi je l'ai vu plusieurs fois y en passant, que c'est Francis qui embrasse Tom... dans la danse. Et toujours l'indication est très claire: "Tom embrasse Francis". Et non pas Francis embrasse Tom.

GT: Mais dans quelle production?

MMB: De Rosario. C'est Francis. Il y a eu plus que Rosario. La production d'Athènes c'est Francis. Et ça fait: "Non!" Parce que Francis, il est là pour ça. La sexualité de Francis, surtout dans la mise-en-scène de Rodrigo, c'est sa violence. Il adore blesser, maîtriser Tom. Ça le rend orgasmique pour moi.

GT: Il est un sadique....

MMB: Ah, oui! C'est un sadique. Il y en a pleins, hein?!

GT: Oui, c'est vrai!

MMB: Comme je dis des fois, je dis *Tom à la ferme* est beaucoup plus une histoire sur la violence conjugale que sur l'homosexualité. C'est le même rapport!

GT: Oui, c'est vrai! Tu vois, la condition homosexuel des personnages... On a parlé un peu de ça... La condition homosexuel des personnages de tes œuvres fréquemment n'est pas accepté, soit par la société ou par la famille, ce qui mène au mensonge, au silence, à la violence, comme tu as dit maintenant. Penses-tu que ces personnages sont toujours en train d'essayer d'être acceptés pour la société?

MMB: Tu veux dire que... Est-ce que je crois que la société, c'est-à-dire le publique, ou qu'eux [les personnages]...

GT: Eux!

MMB: Non, non... Je crois pas. Vallier n'attend après personne pour être accepté. Il fait un peu une espèce de... Il avoue à sa mère, il finit par avouer à sa mère parce qu'elle lui demande. Mais, exemple, Timothée, le père de Simon, n'accepte absolument rien. Alors c'est Simon et... Et Simon est battu pour ça. Dans le cas de Tom, Tom arrive urbain. Il y a une relation ouverte homosexuel dans laquelle il y a pas de famille, pas de parents... Il arrive là et se referme. Alors, il est loin... Il fait même un chemin inverse qui est de ne pas être accepté au lieu d'être accepté... Dans ... de qu'on parlait...

GT: Chrysispe!

MMB: Chrysispe! Quelle pièce étrange! Qui n'est jamais remontée, hein? Jamais, jamais, jamais. Ça a été reçu! C'était fort à sa création. C'est [même] pas traduit.

GT: Mais je pensais que c'était remontée...

MMB: Non! C'était montée deux fois ici. C'est tout!

GT: Ah bon... Montée, mais jamais remontée! Parce qu'il y avait des photos et j'ai pensé: "Mon Dieu!"...

MMB: Qu'est-ce que je peux dire sur Chrysispe? Ben, Chrysispe ne s'accepte pas. Alors que d'ailleurs il y a aucun problème. Et c'est plutôt une espèce de bon viril, du coin qu'il y a aucun problème. Mais Chrysispe ne s'accepte pas. Chrysispe ne s'accepte pas à ce point qu'il n'a même plus d'identité. Il n'a plus d'identité. Il est tellement construit et compliqué dans sa tête qu'on est face à une schizophrénie, mais puissante. Alors... mais là, écoute. C'est une pièce qui date de 1982.

GT: Et Laurier Gaudrault? En fait ce n'est pas Laurier Gaudrault, c'est Julien.

MMB: C'est Julien et Laurier aussi. Les deux. Laurier aussi. Il y a rien dit Laurier Gaudrault. Et elle, elle [Mireille] a rien dit et lui, il a rien dit. Et elle c'était pour autres choses qu'elle a rien dit, mais les deux garçons ont inventé des mensonges. Laurier Gaudrault a rien dit et ils ont payé très cher.

GT: Et à la fin le mensonge continue parce que quand la femme de Julien sait, elle dit...

MMB: Mais c'est tchekhovien ça. Pour moi c'est tchekhovien... cette femme-là, cette fin-là. Ils le savent maintenant. Ils le savent.

GT: Oui, elle sait bien. Elle sait tout, mais c'est encore le mensonge... Elle va continuer...

MMB: Mais pour moi c'est un plus loin que ça, c'est tchekhovien d'un sens qu'elle ne veut pas le perdre comme ami, elle ne veut pas... Mais c'est vrai, t'as raison. Ils ne vont pas très loin dans le mensonge. Maintenant qu'ils savent c'est un couple qui va éclater. Même si à la fin... Comment je peux dire? À la fin de la représentation le couple n'est pas éclaté. "Bien, chéri... On part en vacances..."

GT: Oui, mais c'est toute une construction d'un mensonge...

MMB: Qui dès les funérailles passés... ça va éclater.

GT: Oui, et c'est la dernière. Tes œuvres, elles ont aussi beaucoup de références religieuses. Et on sait que le Québec a une relation bien particulière avec l'église, surtout avec la religion catholique. Avant c'était une ville très catholique et après le Refus global et la Révolution Tranquille le catholicisme a commencé à perdre son pouvoir. Est-ce que tu peux parler un peu de cette relation entre le Québec et l'église et comment elle a influencé tes œuvres?

MMB: Moi, je suis vraiment à la charnière. À l'âge que j'ai je suis vraiment à la fin, si on peut dire, de la Révolution Tranquille. Je suis devenu un jeune adulte à la fin de la Révolution Tranquille. Autrement dit, ce sont plus mes parents qui l'ont vécue. L'église était partout, on s'entend? Dans les services sociaux, dans la culture, dans l'organisation même de la famille, même dans l'organisation de la chambre à coucher. Parce que le prêtre disait: "Vous avez pas eu d'enfant cet année. Alors ça va pas!" Il allait dire aux femmes: "Vous devez! Votre devoir c'est de porter des enfants". Et le curé faisait sa visite dans les maisons pour dire aux femmes: "Il y a un problème. Depuis deux ans vous êtes pas enceinte."

GT: Mais ça à la campagne? Ou n'importe où?

MMB: En ville. Partout! Partout l'église était. L'église s'occupait des orphelins, il y a l'éducation, les hôpitaux. Et exemple: le Premier ministre au jour de l'an la première chose qu'il faisait c'était aller embrasser la bague de l'évêque, de l'archevêque excuse. Alors... C'était... Il y a eu cette espèce de révolution qui a fait dehors l'église. Dehors, du moins au départ dans les services d'éducation sociale, et après ça c'était vraiment une crise majeure de foi et de spiritualité. Mais moi, ce que j'ai connu c'est une église qui tentait de se pacifier, qui avait l'idée de la Pastoral, qui était plus l'idée de la chape dogmatique, mais c'était comme ouverture. Mais j'ai connu un peu la chape dogmatique. J'ai connu tous les cérémoniaux, les Fêtes-Dieu, les nuits Pascales, les longues messes de Noël. J'ai fait ma première communion. J'étais confirmé, ma confirmation... Avec vraiment les souliers qu'on... Un peu comme... Ben... On a encore au Brésil ça. Tu vois, avec tous mes petites amies qui avaient les voiles, puis nous qui avions nos vestons et c'est notre premier habit, tu vois? Alors tout ça, ça montre beaucoup le spectacle et la codification. Ça m'a énormément parlé et aussi il y avait... Je souvent dis... C'était vraiment la première fois que j'avais accès à un monde exotique. L'évangile et les épîtres nous parlaient de Galilée, de la Judée, de Bethléem, du Liban, nous parlaient des noms qui avaient rien à voir avec Louise, Monique... Et pour moi c'était comme une espèce de monde fantastique et j'essayais de comprendre. En plus de ça c'est très impressionnante lorsque tout le monde, l'Assemblée d'une église écoute presque religieusement. On se lève debout, hein? Et moi j'ai pas connu la messe en latin. Et après ça, du pas j'ai fait le séminaire, au moins dit j'ai fait quatre ans de séminaire. Alors c'est qui fait que... Mais c'était vraiment... C'était beaucoup plus laïque quand je l'ai fait que religieux. J'ai pas vraiment senti la noirceur et tout. Alors ce qui restait de ce décor en blanc me fascinait énormément. Et c'est du théâtre l'église: il y a des coulisses, le prêtre il est caché, il arrive pour la messe, il repart, tu vois? Il y a un costume, il y a des accessoires, il y a le calice, il y a le ciboire, il y a l'ostensoir, il y a un décor, il y a un Christ saignant, un homme... Le premier homme le plus déshabillé que j'ai vu dans ma vie c'était quand même le Christ sur la croix. Alors, je sais qu'au Brésil oui, mais chez nous, hein?! Alors ce qui fait que tout ça c'est plus, je dirais, le vocabulaire... Pas le vocabulaire... Toute la sémiologie, je dirais, de l'église qui m'a beaucoup plus parlé. Et à travers ça, il y avait quand même des phrases qui... Ce que dit Agathe... C'est très beau ce qu'elle dit... C'est les disciples d'Émmaüs qui rencontrent Jésus, c'est ça l'extrait, le passage... Et c'est comme chercher quelqu'un qui est mort alors qu'il est vivant. "Il était assis à notre table, nous parlait d'amour et on n'a pas reconnu". C'est très beau ce qu'Agathe... Encore pour moi, j'aime beaucoup cette espèce de... Alors ça oui, ça m'a marqué.

GT: Et dans la production de Rodrigo... Agathe elle fait même comme si elle était en train de...

MMB: De prier. Oui, oui, oui.

GT: C'est génial ça!

MMB: Ah, c'est très bon, écoute! Il est bien, hein?!

GT: Oui, oui. Mais c'est parce qu'on a beaucoup l'église aussi dans *Les Feluettes*...

MMB: Aussi. Ben, parce que là on est vraiment chez les curés. Beaucoup, beaucoup, beaucoup. Et puis on a toute l'histoire de Saint-Sébastien, mais c'est hyper profane. C'est d'Annunzio qui l'a écrite. Il l'a écrite pour sa femme en plusieurs. C'est sa femme qui jouait. La Duse jouait *Saint-Sébastien* et c'est hyper sensuel et tout, si tu lis... C'est très... Un peu illisible. C'est tellement ampoulé, il est extrêmement lourd... Mais il va prendre César sur Sébastien, et tout ce qu'il lui dit... C'est comme si... "On va te remettre le veau, on va éventrer le veau au-dessus de ton corps, on va le faire saigner..." C'est comme... Voilà. Et d'Annunzio a écrit *Saint-Sébastien* pour sa femme parce qu'il voulait qu'elle montre ses jambes.

GT: Il voulait quoi?

MMB: Qu'elle montre ses jambes. Parce que Sébastien est en pagne. Alors cette femme jouait en que... Bon... Ce qui fait que oui l'église est là, mais encore là vu d'un œil beaucoup plus profane que d'un œil dogmatique.

GT: Oui, parce que je pense qu'aujourd'hui...

MMB: Parce que maintenant... Même à *Laurier Gaudrault* la seule fois c'est lorsque Chantale dit: "L'autre fait un poème. On pourrait dire une prière aussi." C'est la seule allusion à où est-ce qu'on est maintenant puisque personne ne réponds. Il n'y a pas de prière. J'en ai même écrit une, un moment donné, que j'ai fait... NO!

GT: Oui, c'est parce que maintenant je pense aussi qu'on est en train de perdre plus ça... cette relation.

MMB: Ben, C'est normal aussi. Oui. Voilà!

GT: C'est ça!

MMB: Ça t'a aidé?

GT: Oui, ça m'a aidé. Merci!

Montréal,

Le 05 mars 2020.

APÊNDICE 2 – ENTREVISTA COM MICHEL MARC BOUCHARD – TRADUÇÃO DE GEOVANNI TIMBÓ

GT: Inicialmente, obrigado por me receber aqui Michel para esta entrevista.

MMB: O prazer é meu.

GT: Primeiramente, eu sei que você é reconhecido no Canadá e em muitos outros países no mundo sobretudo por seu trabalho como dramaturgo, mas eu também sei que você realizou outros trabalhos em outras linguagens como, por exemplo, a colaboração para a exposição *Cité Mémoire*. Será que você poderia me falar um pouco acerca disso, desses trabalhos em outras linguagens?

MMB: A questão é grande. Eu diria que eu trabalhei como diretor [artístico], e também como gestor de projeto da exposição nos museus. Eu trabalhei para *Cité Mémoire* que é uma espécie de instalação multimídia imensa no coração da parte velha de Montreal. Esses projetos estão frequentemente ligados, eu diria, à história daqui. Exemplo: *Cité Mémoire* é um projeto gigantesco que demandou uma quantidade enorme de dinheiro, investimentos enormes e onde eram necessários dois artistas visuais e um escritor...

GT: Que era você?

MMB: Sim, era eu! Para fazer uma espécie de poema para Montreal, para a cidade de Montreal. Então eu decidi... Como eu também ensino na Escola Nacional de Teatro a apropriação do material histórico pelos dramaturgos, ou seja, como interpretar a nossa história, como se servir dela, como utilizar nossa história como argumento... Isso faz com que eu tenha uma boa ideia da história de Montreal, o que fez com que criássemos 22 quadros onde eu fui procurar de preferência a alma do que caracteriza as grandes qualidades dos montrealenses. Isso faz com que os projetos sejam sim sempre uma pequena espécie de mania-museu. Nessa mania eu fiz *Ludovica, Histoire de Québec* que é, ainda hoje, tal qual um poema para a cidade de Quebec, mas dentro de um museu. Eu fiz *Talons et tentations* que é uma exposição sobre o sapato e a sedução, mas dentro da história. Depois eu fiz a abertura da exposição inaugural da Grande Biblioteca de Montreal que era bastante sobre o acesso aos livros e a história de interdição da leitura. Isso faz com que esses projetos sejam mais... Como eu posso dizer? Eu os faço por curiosidade, eu os faço porque eu aprendo muitas coisas, eu posso fazer a pesquisa e depois disso eu chego a... Há, dito de outra maneira, também uma

vontade educativa, pedagógica, mas, ao mesmo tempo, sob a cobertura... Se servindo claro da emoção e de recurso dramático. O que faz com que fosse também uma maneira de dizer: haverá sempre dentro de mim esta batalha entre o presente e o passado que se coabitam e se entrecrocaram, mas havia também esta ideia de nos lembrar que não, nós não viemos... Não crescemos em um jardim, nós viemos de uma história, nós viemos de uma continuidade.

GT: OK, obrigado. E agora falando mais acerca das suas obras teatrais, quais são as referências artísticas e literárias que você traz para suas obras? Porque vemos aqui que você tem uma grande biblioteca, então...

MMB: Eu diria... Eu tive, com certeza, autores prediletos. Mas é estranho pois meus autores prediletos vêm mais do cinema que da literatura... Então, muito de cinema italiano. Pasolini. Fellini. Visconti que para mim... Se eu tivesse que escolher somente um eu diria Visconti. Fassbinder. Os que me vêm agora... Jorodowski, Arrabal... Você vê... Ainda são zonas um pouco estranhas e a gente pode encontrar mais quando vemos *Tom na Fazenda*. Podemos encontrar elementos que podem se aproximar por vezes de Jorodowski ou de Arrabal também como *Irei como um cavalo louco*¹¹⁷. Então isso faz com que fosse lá dentro que eu me identificasse. Em literatura teatral...

GT: Em literatura no geral...

MMB: Em literatura no geral... Escute, há tantos que é sempre um problema chegar a um nome específico. Meu Deus... Italo Calvino era para mim alguém bastante fundamental. Eu também falava na outra noite, eu falava de Gabriel García Márquez.... Alguém com quem eu me identificava enormemente e eu fiz a adaptação de *Cem anos de Solidão*. Mas eu vou mais em direção a Neruda. Eu vou mais em direção à literatura latina ou ainda italiana que em direção a... Na literatura americana eu estarei mais próximo de Tennessee Williams, o que é um pouco normal... França... Mas há tantos! É sempre uma questão que eu acho uma armadilha. Qual foi a sua formação? É evidente que eu tive uma formação geral em teatro. Muito de Tchekhov. Falamos de Michel Tremblay que é hiperimportante para nós aqui. Brecht. Shakespeare. Então eu não vejo sentido de nomear evidências... mas é isso!

GT: Nós vemos muito, por exemplo, *As borboletas* onde eu acredito que há um argumento verdadeiramente bastante...

MMB: Genet!

GT: Sim, Genet também! E há algo que me lembra Shakespeare também.

MMB: Na sua respiração, nas suas interrogações. Mas como dizemos, estamos no território de Genet!

GT: Sim e também nesta questão de refazer de uma maneira teatral um crime que já se passou... Isso me lembra bastante Shakespeare... *Hamlet*...

MMB: *Hamlet* quando acabamos de interpretar a primeira cena, quando os atores vêm, sim...

GT: Sim, mas é bem Genet! Falando agora um pouco mais de *Tom na Fazenda*. No prefácio, você escreveu, o que eu acho muito interessante, que os homossexuais aprendem a mentir antes de aprenderem a amar. E a peça trabalha bastante sobre a mentira, o tempo todo, o que também acontece em outras obras da sua dramaturgia. Então, você poderia me falar um pouco sobre esta afirmação e sobre a importância da mentira para as suas peças?

MMB: Isso não foi algo calculado. Eu ainda percebo que a mentira presente na última peça *A noite em que Laurier Gaudrault acordou*... Nós temos as construções... As vítimas, dito de outra forma, são quase os agressores porque eles mesmos construíram suas próprias mentiras. Então frequentemente no caso como exemplo, em Tom é Guilherme, perdão, é aquele que não está mais lá quem construiu, quem deixou uma herança em mentira, mas a gente também se dá conta que Francis mentiu. Então, Tom é preso em uma construção de mentiras e ele mesmo se coloca a mentir. Eu acho que há algo de excitante em se trabalhar com a mentira na cena porque ela nos confronta automaticamente com a verdade. E a verdade, ela se trabalha, ela se esquia. Sem a mentira, nós não podemos viver. É impossível! É impossível ser franco todo tempo. Chamamos isso quase que de uma doença se alguém é constantemente franco, é um ser insociável. A sociedade funciona a partir da mentira, funciona a partir de meias verdades e meias mentiras. E para mim é como se fosse um elemento essencial da vida. Você me fez uma questão... Foi você que me fez uma questão e depois eu te respondi: “a vida, a morte, o dinheiro, o sexo...”¹¹⁸ Eu incluiria a mentira. Porque o que eu também acho formidável no teatro é que há uma cumplicidade entre o público e os personagens sobre a mentira porque frequentemente o público conhece a verdade, mas espera que esta verdade seja revelada, o que faz com que as pessoas estejam em uma atividade de procurar a verdade e não de procurar a mentira. Provavelmente também vem do fato que eu fui um grande mitômano, eu sofri de mitomania e os outros sofreram da minha mitomania bastante na adolescência. Mas eu acho que na condição de homossexual, bem, como eu disse tínhamos, sobretudo à época também, porque eu sou mais velho, eu falo dos anos 70, nós quase criamos um personagem porque o que éramos era praticamente impossível de exprimir. O que faz com que mesmo nas

¹¹⁸ Nesta situação, não se tratava de uma questão propriamente formulada. Conversando informalmente com o autor, em um dado momento, ele disse “*L’amour, l’argent, le sexe et la mort... quoi d’autres dans la vie?*” Em tradução literal: “O amor, o dinheiro, o sexo e a morte... o que mais na vida?”

nossas aproximações amorosas de alguém, quando amávamos alguém, nós nos transformávamos em todo tipo de personagens, exceto um personagem do apaixonado. Então nós éramos o melhor amigo, o confidente... Eu me lembro, eu estava apaixonado por um rapaz que gostava bastante de lutar. E eu nunca apanhei tanto na vida. Dentro de momentos muito muito sensuais, mas jamais ele pôde imaginar que eu estivesse apaixonado por ele...

GT: É um pouco como Francis...

MMB: Um pouco sim. Você vê, então havia como uma espécie de construção de outro personagem.

GT: Então, é porque eu vejo que o silenciamento e a ocultação estão bastante presentes nas suas obras e isso leva à mentira. Eu acho que você já respondeu um pouco isso, a próxima questão. Porque antes eu estava lendo e eu me perguntava se a mentira existia para fazer aparecer a verdade ou se, ao final, era somente um jogo de mentiras.

MMB: Não, eu acho que ela ainda está lá para fazer aparecer a verdade. Peguemos *As musas órfãs*. Há uma enorme revelação ao final. Há alguém que diz: “Aqui está a verdade, aqui está a verdade, aqui está a verdade! Eu abandono você. Agora eu estou livre!” E o resto era uma construção de mentira que toda a família fabricou, que a mãe fez, que todo mundo inventou. Exceto ela que não a tem, ela cria uma mentira, e Isabelle, tenta encontrar a verdade e ela vai encontrá-la, ela manipula todo mundo para que todas as verdades sejam reveladas. Em *A noite em que Laurier Gaudrault acordou*, Mireille vem para que...

GT: A verdade seja revelada.

MMB: E mesmo a mãe que morreu contribui pelo seu testamento em querer que a verdade seja sabida. Eu penso que nesta situação há uma busca ainda puramente, eu diria, quase adolescente... De constantemente buscar esta luz, de constantemente estar na busca de uma revelação que é trágica na maior parte do tempo, mas para ir em direção a uma forma de luz. No caso de *Tom na fazenda*, ao contrário, Francis quem se fecha tanto, que retorna tanto nesta espécie de mentira e de maldade... A última frase séria, a última frase autêntica de Francis é dizer “que eles façam o que querem na cidade, mas aqui vamos continuar puros”. É antes da fossa, antes que Tom o mate e proponha uma mentira ao final. A última frase da peça é uma mentira.

GT: Sim, é isso. Em *Tom na fazenda*, ao final, ele propõe uma mentira, mas, por exemplo, em *Laurier Gaudrault*, ao final...

MMB: ...Nós temos toda a verdade. Em *As musas órfãs* nós temos toda a verdade, mas em *Tom* temos a mentira. Ao final de *Borboletas* temos a verdade. Temos o discurso do bispo sobre o que ele fez.

GT: Sim, então se a mentira é necessária, a verdade também porque você a traz frequentemente para suas obras.

MMB: E *Tom*, isso também era... eu não sei se eu te falei... Quando nós estivemos na sala de ensaio na criação, eu não tinha a última cena.

GT: Ah, eu não sabia.

MMB: Eu tinha 3 escolhas de cena.

GT: Ah, não, você me disse isso. Na Argentina, você tinha me dito.

MMB: E, repentinamente, as duas outras escolhas de cenas eram muito apaziguadoras e eu achava que isso ia reconfortar enormemente o público.

GT: Sim, você disse algo neste sentido no prefácio de *Tom* também, que você tentou...

MMB: ... Uma reconciliação e eu achava que naquele momento era um fim que estava no limite comercial, que eu achava que se tornava um pouco imoral porque não podia haver reconciliação ali. Não! E eu tomei uma posição que chocou muita gente porque aqui nós não matamos as pessoas no teatro. É bizarro, não? Uma cultura tão anglo-saxônica que não se carboniza... Pois a morte... Nós não matamos ninguém. E o fato de que Tom matava Francis ao final... Há pessoas que ficavam chocadas, chocadas e eu respondia de uma maneira também um pouco histórica. Eu respondia dizendo: “E por que não? Nós também, nós mataríamos! Por que nós não temos o direito de matar?” A situação, de início me enerva. “Por que não? Devemos nos comportar como vítimas ao final? Eu digo que não! Ele o mata!”. A propósito, quando eu falo de assassinatos e tudo nós nos entendemos... É simbólico, estamos no teatro. Oh, ontem, eu fiz... Eu disse algo ontem na televisão porque falávamos de uma jovem mulher que é uma anti-Greta¹¹⁹, como assim? Ter uma influência, que é uma alemã. Ela é tudo: antifeminista, anti-desenvolvimento-tudo-cético, ela tem todos os defeitos do mundo... Mas ela tem 17 anos... Digamos, que eles estão...

GT: Ela é...?

MMB: A anti-Greta. Em um dado momento, eu pensei: “a pobre garota, e tudo isso...”, depois a apresentadora disse: “É quase um personagem shakespeariano”... Bem, e eu disse: “Escutem, um personagem shakespeariano assim, ele é assassinado desde o começo!” E eu disse: “Oh! Não! Não! Eu falo do personagem!” Mas ficou tudo bem. Ficou tudo bem porque todo mundo riu. E eu disse: “Desculpe-me! Jamais... É porque você veio com o exemplo shakespeariano...”

GT: Claro, claro. Mas falávamos acerca do fim de *Tom na fazenda*. Há uma diferença brutal entre o fim da peça e o fim da adaptação cinematográfica de Xavier Dolan. Por que esta diferença?

119 Em referência à jovem ativista sueca Greta Thunberg.

MMB: É preciso perguntar ao Xavier.

GT: Como?

MMB: É preciso perguntar ao Xavier. O Xavier também faz parte desta cultura que faz com que não matemos e o Xavier via com maus olhos... É estranho porque o Xavier introduziu toda a música de um *thriller*, a música hitchcockiana, o lado bastante sombrio, o lado muito suspense e terminamos quase que em um drama romântico. Você vê, e isso nós discutimos, mas há muito tempo eu aprendi que o editorial, o final de um filme pertence ao diretor e não necessariamente à obra original. Então, ele queria como exemplo mais um indivíduo perdido que não enxerga mais as coisas da mesma maneira. Claro que tudo foi colocado no lugar para a cena do assassinato porque eles têm a cena de fora, ela é magnificamente filmada. Além disso, enquanto ele não sabe onde está Francis, Francis o procura, então ele precisava se defender, mas Tom, no filme de Xavier, não se defende.

GT: Sim, e como falávamos também... A morte... Estávamos falando da morte. Ela está bastante presente nas suas obras. E eu percebo também, eu já falei isso com você na Argentina, eu percebo que os personagens homossexuais frequentemente são assassinos. Crísipo mata Alice. Vallier mata sua mãe (é verdade que ela lhe pediu isso). Tom mata Francis. Julien cogita matar Laurier Gaudrault. Qual é esta relação entre a homossexualidade e a morte nas suas obras?

MMB: Crísipo... Eles são diferentes... É verdade que cada um tem...

GT: Um porquê.

MMB: Mas eu acho que é simbólico. Acho que matamos uma realidade que não queremos enxergar e eu acho que o caso mais forte é o de Julien que em 5 minutos vai quase querer matar Laurier e 5 minutos depois ele o tem em seus braços e o beija. Você percebe? Há esta espécie de... Porque ele está sozinho... Quando ele quer matar, quando ele vai... Porque é preciso que isso acabe, porque além disso, para mim, ele tem medo de que ele fale, ele tem medo do que ele é e, ademais, ele treme como uma folha, ele pega o bastão e é seu irmão quem o impede. Mas quando todo mundo foi embora, quando ele está sozinho com ele...

GT: Ele pode mostrar sua verdade...

MMB: Ele pode mostrar seu afeto... Ele ainda o tem nas mãos como se fosse Jesus Cristo descido da cruz, então... Eu diria que aqui é como que para fazer desaparecer. Crísipo mata sua mulher, sua mulher que está grávida porque tudo isso ele recusa totalmente, desde que ele se tornou isso. Em *As Borboletas* é um caso à parte porque Vallier se resolve ao final, é mais uma assistência para morrer...

GT: Sim, mas em *As borboletas*, Vallier e Simão decidem se matar...

MMB: Sim, eles tem um pacto.

GT: Eles tem um pacto de se matar. E por que isso? Porque você acha que a morte seria a única maneira de...

MMB: De viver o amor à época. E nós também tivemos os pactos de suicídio entre os homossexuais. Eu não acho que reescreveria *As Borboletas* na idade que eu tenho. Eu não acho que eu levaria os amantes a se imolarem. Mas tudo estava ligado também a... Como eu posso dizer? Quando eu escolhi o São Sebastião e Sanaé, então íamos até o final disto, íamos até nos sacrificarmos como uma tragédia e era também, não esqueçamos, uma espécie de piscadela em *Romeu e Julieta*. Com a exceção de que aqui, a morte deles foi impedida, seu suicídio coletivo, a espécie de espera por... Essa espécie de ideal de um amante não era... O jovem Bilodeau realmente sabotou tudo isso.

GT: Sim. E acerca de Tom, a situação de matar Francis é bem difícil de explicar também porque é bastante chocante. Mesmo para nós porque eu acredito que a sociedade brasileira está bem mais habituada à morte no teatro, mas, mesmo assim, o fim é chocante porque é exatamente como você disse... Ele passa toda a peça na condição de vítima e ao final...

MMB: Ao final, desde o porta-malas do carro... Porque houve uma reaproximação quando ele [Tom] fez carinho nele... Eles estiveram bastante distantes e Sara chega e ele [Tom] se transforma de novo como em uma espécie de coisa que machucamos, que humilhamos... E além disso, se compreendermos bem a psicologia do ser humano ele também tem um ego imensamente ferido. Ele os escuta transarem. Ele estava no carro.

GT: É uma humilhação suprema.

MMB: Há algo que aconteceu em Guadalajara. A cena da transa com Sara foi muito interessante. Foi um estupro. Francis estuprou Sara. Não foi uma cena: “uhuu!”. Não. Foi um estupro!

GT: E isso é bastante possível na dramaturgia. Inclusive está escrito, porque quando vemos o quadro [09 da peça], ela diz que tem medo dele, mas depois de ter bebido, eles transam. E a bebida tem esse poder... o poder do silenciamento.

MMB: Absolutamente! E é um estupro para mim!

GT: Ela não pode exprimir sua vontade...

MMB: De dizer sim ou não.

GT: ... e antes ela podia. Sim, é isso!

MMB: Mas em Guadalajara foi a primeira vez de todas as produções que eu vi que foi verdadeiramente um estupro e Tom interpretava isso quase como se fosse uma cena de amor, mas não era isso que estava acontecendo de fato.

GT: E elas aconteciam ao mesmo tempo?

MMB: Ao mesmo tempo. Era hiperinteressante! Especialmente porque a jovem mulher que interpretava Sara era muito, muito feminista e sua leitura funcionava muito bem, mas ela era boa [atriz] de fato. E Camilla [Nhary] é boa também, não é?!

GT: E como é essa diferença de línguas em outros países, em outras representações? Porque, por exemplo, eu vi a produção brasileira onde temos o português e o inglês. Eu vi a da Argentina onde temos o espanhol e o inglês também e isso funciona bem. Mas você falou, eu não me recordo, de uma produção...

MMB: Atenas.

GT: De Atenas?

MMB: Mas ela não funcionava...

GT: Não, não... Mas não era Atenas. Eu acho que era uma produção de [Kiev]... Que você falou algo acerca da Rússia, que eles tinham...

MMB: Ah não, o que eu dizia não era sobre a língua que eles tinham feito porque eles ainda falavam em inglês também. Não, era sobre o estetismo onde eu acredito que procuramos verdadeiramente...

GT: Diferenças entre...

MMB: Particularmente o corpo de Francis que era verdadeiramente soviético, um tipo hiper... Verdadeiramente, o abdômen perfeito... O corpo todo.... Havia a relação do trabalho... Mas também para as pessoas na sala era mais uma relação entre a União Soviética, a Rússia, e a Ucrânia que uma história entre Francis e Tom.

GT: Ah, sim. Eu entendo, mas é porque eu me lembrava que você tinha falado algo sobre as línguas que estão em uma produção, um país, onde eles não utilizaram o inglês, utilizaram uma outra língua...

MMB: O francês... Em Toronto!

GT: Em Toronto foi assim?

MMB: Sim, em inglês! Quando a gente interpreta em inglês, ela [Sara] fala em francês, mas um francês que os ingleses trabalharam, um francês que... “Você quer dormir comigo?” As frases mais... “Sim, é muito bom!” Diz-se as palavras mais simples, mas que dão frases alucinantes. Funcionou muito! Em Toronto deu muito certo, mas é claro que em um país bilíngue como aqui...

GT: É mais fácil!

MMB: Os ingleses [anglófonos] não falam o francês genuinamente... Mesmo os homens a gente não conseguia mais entender... Além disso, houve este, esta tentativa em Atenas que não funcionava.

GT: Mas o que aconteceu em Atenas?

MMB: Era alemão.

GT: Ah, sim. Alemão e...?

MMB: E grego. Mas eles falavam alemão e depois eles decidiram complicar as coisas. Alemão, espanhol, faziam frases não importava em que língua... Isso se tornava: “Mas o que é isso?” Diziam para mim: “Bem, escute! Nós estamos na Europa, nós entendemos as línguas, não? Desculpe-me!”

GT: Eu acho que me confundi pois eu achava que havia um país onde utilizaram uma outra língua, mas eu pensava que tinha funcionado. Bem, nós também observamos que os casais homossexuais nas suas obras, eles são frequentemente divididos entre um personagem que é mais sensível, mais delicado, poderíamos até dizer mais feminino (Crísipo, Vallier, Tom) e um outro que é mais masculino (Laio, Simão, e eu vou incluir Francis mesmo com Francis não sendo verdadeiramente parte de um casal... Mas ele é parecido com seu irmão, então eu imagino que um pouco mais masculino [que Tom]). E como você percebe essas relações de feminilidade e masculinidade entre os casais homossexuais das suas obras?

MMB: Você está correto! Eu nunca me fiz essa pergunta. No entanto, ela é óbvia. Mas eu não acho que na relação há... que reproduzimos uma cadeia homem-mulher, eu não acho. Mas eu acho que há uma energia que se é idêntica eu acredito que não funciona. Eu acho que sim se eles destilam uma energia homem-homem, homem-homem há um problema, ou mulher-mulher, mulher-mulher, mulher-mulher isso faz com que... bom, seria completamente tolo o que acabei de dizer... Há uma vulnerabilidade, mas que alcança o outro... Você vê, Simão é alcançado na sua vulnerabilidade. Quando Simão vai dizer a Vallier que ele o ama, é Vallier quem é poderoso e não Simão naquele momento, mas desde o começo era Simão quem era poderoso. Quando Francis conta o que ele fez, é Francis quem é fraco e é Tom quem se torna poderoso. Você percebe a transferência que é feita, mas é verdade que logo no início há alguém que é mais... Atribuímos feminilidade à sensibilidade, à vulnerabilidade, à delicadeza, à interrogação sobre os sentimentos, à compaixão... Ah sim! Não há quaisquer dúvidas que enquanto o outro é mais fechado, mais duro, mais físico, mais pragmático... sim! Porque, exemplo, em *Laurier Gaudrault*, por outro lado, eu não poderia dizer se Julien ou Laurier... Eu diria que os dois eram praticamente parecidos. Eu tenho dois atletas, o que faz com que... Nós não os conhecemos como casal. É a revelação! É tudo!

GT: Sim, e Laurier Gaudrault é um personagem verdadeiramente importante, mas ele não tem a escolha de se exprimir. É como o morto em *Tom na Fazenda*. Ele conduz todas as ações, todas as ações se desenvolvem ao redor dele, mas ele não pode se exprimir.

MMB: Não! E mesmo quando ele vem ao final...

GT: Ele não diz nada.

MMB: Ele tem inclusive um capacete preto.

GT: Nunca saberemos sua versão da história.

MMB: A única coisa que sabemos é que ele queima a cabana, que ele queima a casa... A única coisa que sabemos... Ele recusa tudo.

GT: Sim, eu acho que nas suas obras você trabalha muito com o silêncio e a dissimulação... Claro que há coisas que são muito evidentes, mas o caminho mais interessante é quando há coisas que desconhecemos, não sabemos exatamente... Há caminhos que estão abertos à nossa imaginação.

MMB: Bem, é próprio da literatura. É mais difícil no teatro. A evocação é muito difícil no teatro.

GT: Sim, pois quando o diretor decide fazer alguma coisa...

MMB: Quando ele decide ilustrar...

GT: Ele mata as aberturas ao imaginário.

MMB: Sim, sim. O que é bonito na direção de Rodrigo é que estamos dentro de uma grande evocação: a luz, a música, os materiais fazem com que tenhamos uma fazenda na cabeça, tenhamos uma cozinha na cabeça, tenhamos um lugar, tenhamos uma fazenda na cabeça... Ela não está lá! E quando tentamos... Nós vimos em Rosario com a produção de Aquiles: o quarto, a cozinha... é extremamente laborioso. O que faz com que não seja... Mas, exemplo... Como exemplo em *O sapo* que você leu, eu não quero que comecem a me fazer uma sala de hospital e eu não quero... Eu quero que trabalhem só com a fumaça, em cima da névoa e tudo, mas não em cima de...

GT: Um cenário realista.

MMB: Ah, não, não, não! Seria terrível. Você vê? O carro, o banho... Não, eu não quero! Não, não, não! Além disso, eu tenho medo que... Eu, eu posso dizer, então... Porque ainda não está terminado, entende? É minha primeira versão. Mas eu tenho medo que queiram ilustrar muito. Porque para mim eu quero muito que se trabalhe em cima da musicalidade, com os ritmos... Porque ele passa por um turbilhão, ele está em estado de choque... Ah, ele está em estado de choque. Ele não sabe. Foi claro para você o final de que o filho dele está bem?

GT: O final de que seu filho... ?

MMB: Que está tudo com seu filho? E com sua mulher? Tudo bem? Quando ele diz: “Senhor! Saindo se dirigir à sua mulher e filho que o esperam...” Que eles vão embora do hospital.

GT: Que eles estão saindo do hospital? Sim, isso eu entendi. Eu entendi bem.

MMB: Ah, OK! Perfeito! Que a criança não estava em estado terminal, ele não estava morrendo. Mas ele ainda não sabe quem o viu.

GT: Sim e é isso o que acho muito interessante nas suas obras porque, por exemplo, não sabemos... não sabemos quem o viu. É como você disse, ao final foi ele quem se viu.

MMB: É ele. Ele enxerga apenas ele em tudo que ele conta, ele não enxerga ninguém além dele... E ao final, ele diz... E é por isso que eu trabalhei em cima dos três. Se sua mulher o viu, ele diz isso a ela. Se seu filho o viu, ele diz isso a ele. Mas é ele quem inventa tudo que todo mundo deveria dizer.

GT: Sim, sim.

MMB: De fato!

GT: E também a relação entre Francis e Tom... Não sabemos até onde vai essa relação.

MMB: Não! “Você me diz quando parar!”

GT: Sim... Nós não sabemos e isso é genial!

MMB: Há diretores que são muito homossexuais que decidem colocar muito mais aí. Eles começam a se beijar.

GT: Eu acho que isso faz com que a obra perca sua força.

MMB: Enormemente, enormemente. Você viu na produção e eu vi diversas vezes isso acontecendo, que é o Francis quem beija Tom na dança... E sempre a indicação foi muito clara: “Tom beija Francis”. E não Francis beija Tom.

GT: Mas em que produção?

MMB: De Rosario. É Francis. Houve mais que a de Rosario. A produção de Atenas é Francis. E eu fico: “Não!” Porque Francis, ele está lá para isso. A sexualidade de Francis, sobretudo na direção de Rodrigo, é sua violência. Ele adora machucar, controlar Tom. Para mim, isso o deixa orgástico.

GT: Ele é um sádico...

MMB: Ah, sim! É um sádico. Há muitos, hein?!

GT: Sim, é verdade!

MMB: Como eu digo por vezes, eu digo *Tom na fazenda* é muito mais uma história sobre a violência conjugal que sobre a homossexualidade. É a mesma relação.

GT: Sim, é verdade! Veja, a condição homossexual dos personagens... Falamos um pouco disso... A condição homossexual dos personagens das suas obras frequentemente não é aceita, seja pela sociedade ou pela família, o que leva à mentira, ao silêncio, à violência, como você disse agora. Você acha que esses personagens estão sempre tentando ser aceitos pela sociedade?

MMB: Você quer dizer que... Se eu acredito que a sociedade, ou seja, o público... ou que eles [os personagens]...

GT: Eles!

MMB: Não, não... Eu não acredito. Vallier não espera por ninguém para ser aceito. Ele faz uma espécie de... Ele confessa para sua mãe, ele acaba confessando para sua mãe porque ela lhe pergunta. Mas, por exemplo, Timóteo, o pai de Simão, não aceita absolutamente nada. Então é Simão e... E Simão apanha por isso. No caso de Tom, Tom chega urbano. Há uma relação aberta homossexual na qual não há família, não há parentes... Ele chega lá e se fecha. Então, ele está longe... Ele inclusive faz um caminho inverso que é o de não ser aceito no lugar de ser aceito... Em... Falávamos disso...

GT: Crísipo!

MMB: Crísipo! Que peça estranha! Que nunca foi remontada, hein? Nunca, nunca, nunca. Foi recebida! Foi forte na sua criação. Não foi [sequer] traduzida.

GT: Mas eu pensava que tinha sido remontada...

MMB: Não! Foi montada duas vezes aqui. Foi tudo!

GT: Ah, sim. Montada, mas nunca remontada! Porque havia fotos e eu pensei: "Meu Deus!"

MMB: O que eu posso falar sobre Crísipo? Bem, Crísipo não se aceita. Enquanto de fora não há nenhum problema. E de fora é mais uma espécie de bom viril, da vizinhança não há nenhum problema. Mas Crísipo não se aceita. Crísipo não se aceita ao ponto de inclusive não ter mais identidade. Ele é tão construído e complicado na sua cabeça que estamos face a uma esquizofrenia, e poderosa. Então... mas aqui, escute. É uma peça que data de 1982.

GT: E Laurier Gaudrault? Na verdade não é Laurier Gaudrault, é Julien...

MMB: É Julien e Laurier também. Os dois. Laurier também. Laurier Gaudrault não disse nada. E ela, ela [Mireille] não disse nada, e ele não disse nada. E ela foi por outras razões que ela não disse nada, mas os dois rapazes inventaram mentiras. Laurier Gaudrault não disse nada e eles pagaram muito caro...

GT: E ao final a mentira continua pois quando a mulher de Julien descobre, ela diz...

MMB: Mas isso é tchekhoviano. Para mim é tchekhoviano... esta mulher, este final. Eles sabem agora. Eles sabem isso.

GT: Sim, ela sabe bem. Ela sabe tudo, mas ainda existe a mentira... Ela vai continuar...

MMB: Mas para mim vai um pouco mais longe que isso, é tchekhoviano em um sentido que ele não quer perdê-lo como amigo, ela não quer... Mas é verdade, você tem razão. Eles não vão muito longe na mentira. Agora que eles sabem é um casal que vai terminar. Ainda que no

final... Como eu posso dizer? No final da peça o casal não terminou. “Bem, querido... Vamos tirar férias...”

GT: Sim, mas é toda uma construção de uma mentira...

MMB: Que assim que o funeral acabar... vai terminar.

GT: Sim, esta é a última. Suas obras, elas também tem muitas referências religiosas. E sabemos que o Quebec tem uma relação bastante particular com a igreja, sobretudo com a religião católica. Antes era uma cidade muito católica e depois do *Refus global*¹²⁰ e da Revolução Tranquila o catolicismo começou a perder seu poder. Você pode falar um pouco desta relação entre o Quebec e a igreja e como ela influenciou suas obras?

MMB: Eu estou realmente na dobradiça. Na idade que eu tenho eu estou verdadeiramente no fim, se podemos dizer, da Revolução Tranquila. Eu me tornei um jovem adulto ao final da Revolução Tranquila. Dito de outra maneira, são mais os meus pais que a viveram. A igreja estava por todos os lados, entende? Nos serviços sociais, na cultura, inclusive na organização da família, até na organização do quarto de dormir. Porque o padre dizia: “Você não teve filho este ano. Isso não está bem!” Ele ia dizer às mulheres: “Vocês devem! O dever de vocês é ter filhos”. E o cura fazia sua visita nas casas para dizer às mulheres: “Há um problema. Há dois anos você não engravida.”

GT: Mas isso no campo ou em todo lugar?

MMB: Na cidade. Por todo lugar! A igreja estava em todo lugar. A igreja se ocupava dos órfãos, há a educação, os hospitais. E exemplo: o Primeiro ministro, no primeiro dia do ano, a primeira coisa que ele fazia era ir beijar o anel do bispo, desculpe, do arcebispo. Então... Era... Houve esta espécie de revolução feita fora da igreja. Fora, pelo menos no início nos serviços de educação social, e depois disso era realmente uma crise maior de fé e de espiritualidade. Mas eu, o que eu conheci era uma igreja que tentava se pacificar, que tinha a ideia da Pastoral, que era mais a ideia da capa dogmática, mas era como uma abertura. E eu conheci um pouco a capa dogmática. Eu conheci todas as cerimônias, *Corpus Christi*, as noites pascais, as longas missas de Natal. Eu fiz minha primeira comunhão. Eu fui crismado, minha crisma... Realmente com os sapatos que a gente... Um pouco como... Bem... A gente ainda tem isso no Brasil. Você vê, com todas as minhas amiguinhas que tinham os véus, e nós que

120 *Refus global*, na tradução original Recusa Global, foi um manifesto antissistema e anti-religioso publicado em 09 de agosto de 1948, em Montreal, pelo pintor Paul-Émile Borduas para acompanhar uma exibição de obras de arte de um grupo de dissidentes artísticos de Québec, *Les Automatistes*. O debate iniciado modificou o *status quo* da sociedade montrealense e foi um dos movimentos que contribuiu para a Revolução Tranquila dos anos 60, culminando na secularização da província do Quebec e na construção de uma identidade nacional francófona. (Fonte: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/borduas-manifesto-feature> Acesso em: 15 de fevereiro de 2021).

tínhamos nossos casacos e é nossa primeira roupa, percebe? Então tudo isso, isso mostra bastante o espetáculo e a codificação. Isso se comunicava enormemente comigo e também havia... Eu digo frequentemente... Era verdadeiramente a primeira vez que eu tinha acesso a um mundo exótico. O evangelho e as epístolas nos falavam da Galileia, da Judeia, de Belém, do Líbano, nos falavam de nomes que não tinham nada a ver com Louise, Monique¹²¹... E, para mim, era como uma espécie de mundo fantástico e eu tentava compreender. Além disso, é muito impressionante quando todo mundo, a Assembleia de uma igreja escuta quase religiosamente. Nós nos levantamos, hein? E eu não conheci a missa em latim. E depois disso, seguindo eu fiz o seminário, melhor dizendo, eu fiz quatro anos de seminário. Então isso faz com que... Mas era, de fato... Era muito mais laico, quando eu o fiz, do que religioso. Eu realmente não senti a maldade e tudo. Então o que restava desse cenário em branco me fascinava enormemente. E a igreja é um teatro: há as coxias, o padre está escondido, ele chega para a missa, ele parte de novo, percebe? Há um figurino, há acessórios, há o cálice, há o cibório, há o ostensório, há um cenário, há um Cristo sangrando, um homem... O primeiro homem mais despido que eu vi na vida foi mesmo o Cristo na cruz. Assim, eu sei que no Brasil sim, mas aqui, hein?! Então isso faz com que tudo isso seja mais, eu diria, o vocabulário... Não o vocabulário... Toda a semiologia, eu diria, da igreja que se comunicou muito comigo. E através disso, ainda havia frases que... O que diz Ágatha... É muito bonito o que ela diz... São os discípulos de Emaús que encontram Jesus, é esse o extrato, a passagem... E é como procurar alguém que está morto enquanto ele está vivo. “Ele estava sentado na nossa mesa, nos falava de amor e nós não reconhecemos... É muito bonito o que Ágatha... Ainda para mim, eu gosto muito dessa espécie de... Então sim, isso me marcou.

GT: E na produção de Rodrigo... Ágatha faz realmente como se ela estivesse...

MMB: Rezando. Sim, sim, sim.

GT: Isso é genial!

MMB: Ah, é muito bom, escute! Ele é bom, hein?!

GT: Sim, sim. Mas é porque temos muito a igreja também nas *Borboletas*...

MMB: Também. Bem, porque aí estamos verdadeiramente dentro do pároco. Muito, muito, muito. E além disso temos toda a história de São Sebastião, mas é hiperprofana. Foi d'Annunzio quem a escreveu. Além disso, ele a escreveu para sua mulher. É sua mulher quem interpretava. A Duse¹²² interpretava *São Sebastião* e é hipersensual e tudo, se você lê... É

121 No sentido de serem nomes populares no francês.

122 Eleonora Duse (1858-1924), atriz italiana que alcançou o sucesso após interpretar *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Em 1882 ela conhece, em Roma, Gabriele D'Annunzio. Apenas em 1894 eles iniciam um turbulento romance, que entra em crise quando o autor prefere Sarah Bernhardt para a primeira representação francesa de *La ville morte*. (Fonte: <https://libreriamo.it/storie/storie-damore/la-storia-damore-eleonora-duse-e-gabriele-dannunzio/> Acesso em:

muito... Um pouco ilegível. É muito pretensioso, é extremamente pesado... Mas ele vai colocar César sobre Sebastião, e tudo que ele diz a ele... É como se... “Daremos a você o bezerro, vamos estripar o bezerro em cima do seu corpo, nós o faremos sangrar....” É como... É isso... E d’Annunzio escreveu *São Sebastião* para sua mulher porque ele queria que ela mostrasse suas pernas.

GT: O que ele queria?

MMB: Que ela mostrasse suas pernas. Porque Sebastião está de tanga. Então esta mulher interpretava em... Bom... O que faz com que sim a igreja esteja lá, mas ainda aí vista de um olhar muito mais profano que de um olhar dogmático.

GT: Sim, porque eu acho que hoje...

MMB: Porque hoje... Mesmo em *Laurier Gaudrault* a única vez é quando Chantale diz: “O outro fez um poema. Poderíamos fazer uma oração também.” É a única alusão a onde estamos agora já que ninguém responde. Não há oração. Eu inclusive escrevi uma, em dado momento, e eu pensei... **NÃO!**

GT: Sim, é porque agora eu também acho que estamos perdendo mais isso... essa relação.

MMB: Bem, é normal também. Sim. É isso!

GT: É isso.

MMB: Isso te ajudou?

GT: Sim, isso me ajudou. Obrigado!

Montreal,
05 de março de 2020.

APÊNDICE 3 – AS BORBOLETAS OU O ENSAIO DE UM DRAMA ROMÂNTICO –
TRADUÇÃO DE GEOVANNI TIMBÓ

MICHEL MARC BOUCHARD

Les Feluettes

ou

La Répétition d'un drame romantique

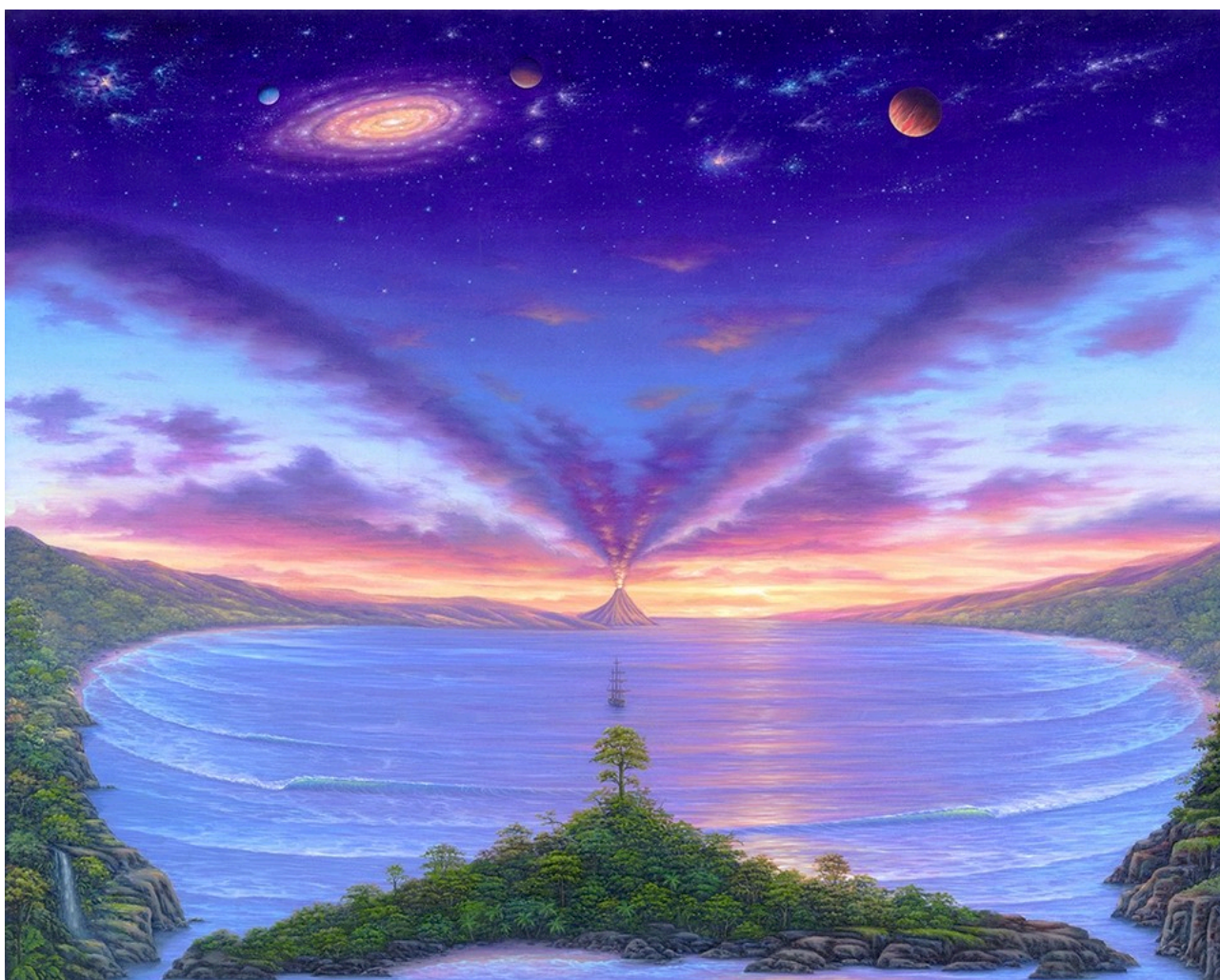


Figura A. ARTAVIA, David. *Renacer* (Renascer). 2011. Óleo sobre tela (74,9 x 61,0 cm). Coleção privada do pintor costarrriquenho.

Teatro da paixão e da desmedida,
LES FELUETTES marca o golpe de uma
nova época teatral: aquela do retorno da alma.
E da emoção. Bruto, selvagem, cruel.
Como o amor.

E como o teatro, quando ele é grandioso.

Jean Barbe

CRÉDITOS DA CRIAÇÃO

Les Feluettes ou la Répétition d'un drame romantique foi criada na sala Fred-Barry em 10 de setembro de 1987 pelo Teatro Petit à Petit em coprodução com o Teatro francês do Centro nacional de artes em uma encenação de André Bassard assistida por Lou Fortier.

Cenário: Richard Lacroix

Figurinos: Marc-André Coulombe

Iluminação: Claude Accolas

Música: Christian Thomas

com Jean Archambault: Monsenhor Bilodeau

Jean-François Blanchard: o conde Vallier de Tilly

René Richard Cyr: Jean Bilodeau

Hubert Gagnon: O velho Simão, o padre São Michel, o barão de Hüe

René Gagnon: A condessa Maria Laura de Tilly

Claude Godbout: o estudante, a baronesa de Hüe

Yves Jacques: a donzela Lidiiane de Rozier

Roger Larue: Timóteo Doucet

Denis Roy: Simão Doucet

REFLEXÃO SOBRE AS MARGENS DE UM MAR INTERIOR

Eu vivi em Roberval¹²³ em 1912... isto faz três anos. Eu caminhei na fumaça de uma serraria ao norte da cidade... no entanto, eu estava lá onde se encontrava o grande terraço do hotel Roberval... De lá, vi o quadro, ainda presente, daquilo que podíamos ver naquela época... uma imensa extensão de água, calma, com um céu azul, calmo... Tratava-se de pintar sobre este quadro uma história de amor ingênuo que só podia existir neste isolamento e neste silêncio.

Foi assim que eu encontrei Vallier e Simão... Eu os tinha confundido com Angélica, marquesa dos Anjos, e Geoffroy, personagens de uma série bem sentimental re-re-retransmitida na televisão regional.

Eu encontrei a condessa... Eu a tinha confundido com minha incapacidade de me adaptar à realidade.

Eu vi Lidiane sobre a água... Eu tinha confundido seu balão com este perfeito círculo vermelho que nos liberta, com o verão, e os pores do sol sobre o lago, que desaparecem como uma ilusão.

Um corvo passou, eu o tinha confundido com Bilodeau...

... mas eu confundo ainda a nobreza e a traição, a coragem e a covardia.

De minhas alucinações, só me restaram testemunhas atemporais. É a partir delas: a água, a terra, o fogo e o ar, que eu construí minha história.

Tal qual todos estes personagens que pedem para abandonar sua realidade, tal qual o velho Simão, que quer conhecer o fim de seu drama, tal qual este sadomasoquista de São Sebastião que pede para morrer a fim de poder reviver... eu tentei, também, morrer nas águas deste mar interior a fim de acreditar nesta história de amor que nunca me contaram.

Eis aqui...

Michel Marc Bouchard

123 Cidade do interior do Canadá, na província de Quebec.

HOMENAGEM AOS PESQUISADORES

Em 1984, eu recebia do Conselho de Artes do Canadá uma bolsa que me permitia empreender a odisseia de *Feluettes*. Graças ao teatro da Vielle 17 de Ottawa e ao Centro Nacional de Artes, um ano mais tarde, eu empreendia um laboratório de pesquisa em torno do meu projeto com a colaboração de uma equipe de atores. Esta equipe composta por Robert Bellefeuille, Roger Larue, Stéphane Lestage, Anne-Marie Cadieux, Mireille Francoeur, Carol Michaud, Robert Marinier e Chantal Lavallée apresentou em leitura pública, na primavera de 1985, no Atelier do CNA, o primeiro lançamento de *Feluettes*. Um ano mais tarde, com a colaboração do Teatro d'Aujourd'hui e do Vielle 17, apresentamos uma segunda leitura. A equipe era composta por Robert Bellefeuille, Stéphane Lestage, Pier Paquette, Anne-Marie Cadieux, Mireille Francoeur, Jacques Lavallée, Benoit Dagenais, Jean Maheu e Anne Caron.

Quero enfatizar o maravilhoso trabalho e engajamento extraordinário dos atores destas duas leituras públicas, que estiveram na gênese dos personagens.

Eu gostaria igualmente de agradecer do fundo do coração Sr.^{as} Dominique Lafon, Hélène Bernier e Camila Pelletier, Sr. Normand Thériault, a equipe de produção do Atelier do CNA e do Teatro d'Aujourd'hui bem como o Sr. Rossel Vien, autor de *A História de Roberval*.

Obrigado à confiança de André, à ousadia de Petit à Petit, à generosidade dos atores... a todos que de longe ou de perto acreditaram nesta história.

DISTRIBUIÇÃO

Homens interpretando...

Em 1912:

SIMÃO DOUCET: Jovem quebequense, robervalense de origem. De temperatura impulsiva. Piromaníaco. Reconhecido por sua grande beleza. Ele é o orgulho de seu pai. Ele tem 19 anos de idade.

O CONDE VALLIER DE TILLY: Jovem francês, robervalense por adoção. Descendente da família dos Bourbons. Reconhecido por sua inteligência, mas igualmente por sua demasiada sensibilidade, o que lhe valeu o apelido de « borboleta ». Ele é alguns meses mais jovem que Simão.

O PADRE SÃO MICHEL: Diretor do *Martírio de São Sebastião*. Quebequense, ele ensina há quatro anos no Colégio São Sebastião. Seus espetáculos com tendência erótico-eclesiástica começam a gerar fofocas.

UM JOVEM ESTUDANTE: Substituto do jovem Jean Bilodeau no papel da jovem escrava síria na produção do padre São Michel.

JEAN BILODEAU: Jovem robervalense, estudante do colégio participando na produção do padre São Michel.

A CONDESSA MARIA LAURA DE TILLY: Mulher distinta de cerca de cinquenta anos. Mãe de Vallier. Entre suas confabulações e seus confrontos com seu filho único, ela espera há cinco anos o retorno de seu marido que voltou para a França.

TIMÓTEO DOUCET: Robervalense, velho, alcoólatra, cinquenta anos, pai de Simão. Ele é o valete de quarta-feira de Vallier há seis anos.

O BARÃO DE HÜE: Médico francês de férias no hotel Roberval.

DONZELA LIDIANE DE ROZIER: Francesa de cerca de trinta anos, de muito boa aparência. Proprietária de um aeróstato¹²⁴. Com o tempo, ela se tornou uma especialista em mentiras.

A BARONESA DE HÜE: Mulher do barão. Atleta com uma fraqueza pelo salmão de água doce.

Em 1952:

O VELHO SIMÃO

SUA EMINÊNCIA MONSENHOR JEAN BILODEAU

124 Balão ou dirigível, aeronave mais leve que o ar.

O vício é o mal que fazemos sem prazer.

Colette¹²⁵

...à memória de Claude Jutra

...à Benoit Lagrandeur

...à minha mãe

125 Sidonie Colette, escritora francesa nascida em 1873.

AS BORBOLETAS¹²⁶

ou

O ENSAIO DE UM DRAMA ROMÂNTICO

126 “*Feluettes*”. *Être feluette [fluet]*. Ser frágil, delicado. (Fonte: Dictionnaire des expressions québécoises. Pierre DesRuisseaux, 2009). A palavra *feluette* é exclusivamente utilizada no francês do Canadá e, em viagem ao país, foi-me dito que o termo era comumente usado para designar homens homossexuais nos anos 80. Em inglês, o título da peça foi traduzido como *lilies* (lírios). Em uma breve pesquisa, não encontrei correlação entre tal termo e a comunidade homossexual anglófona dos anos 80. Então, acredito que o título seja simplesmente devido ao fato de lírios serem flores frágeis e delicadas. A tradução para o italiano seguiu o mesmo caminho, mas a palavra escolhida foi *mammole* (violetas). Já no espanhol, a escolha foi *los endebles* (os frágeis, os débeis). Fonte: (<https://www.michelmarcbouchard.com/pièces-29.html>) Nesta perspectiva, optou-se aqui por traduzir o termo como “borboletas” no português, por serem animais tanto frágeis quanto delicados e que podem carregar, talvez não de maneira axiomática, mas, ainda assim, de forma contumaz, alguma associação com a comunidade homossexual. Afinal, chamar um homem de borboleta seria uma metáfora possível para dizer que ele é “gay”. Anteriormente, também havia pensado nos termos “frutinhas” ou “florzinhas”, mais comumente empregados como alcunhas ofensivas aos gays, mas acredito que o uso do diminutivo (inexistente no título original, mas essencial para tal associação com os homossexuais) faz com que os vocábulos percam sua força literária.

PRÓLOGO

PRIMAVERA DE 1952 – Uma cena de teatro

Escuta-se alguém entrar no escuro.

MONSENHOR BILODEAU

Há alguém aqui? Senhor Doucet, o senhor está aqui? *(Silêncio)* Responda se estiver aqui!

O VELHO SIMÃO

Mas é sua Eminência Monsenhor Jean Bilodeau? O senhor está uma hora atrasado, Eminência!

MONSENHOR BILODEAU

Eu faço o que posso. *(Eles se olham em silêncio. O bispo baixa os olhos frequentemente.)* Não é fácil para um bispo ficar livre para um encontro pessoal. *(Silêncio.)* O senhor... O senhor não mudou muito.

O VELHO SIMÃO

Você envelheceu.

MONSENHOR BILODEAU

Eu trouxe comigo informações sobre os diferentes serviços que a Igreja oferece aos antigos detidos para que eles se reintegrem na sociedade. Acreditei que estas informações lhe seriam úteis. *(Silêncio.)* Eu não tenho muito tempo à disposição. Eu gostaria de saber o motivo deste encontro, senhor Doucet?

O VELHO SIMÃO

Não. Nada de senhor Doucet. Enquanto eu estava na prisão, sonhando com o dia em que você voltaria a dizer o meu nome a seis polegadas do nariz. « Simão ».

MONSENHOR BILODEAU

Isto faz muitos anos, senhor Doucet. Nós não somos mais colegas. Nossas vidas tomaram caminhos muito diferentes. Se a do senhor não lhe mimou... Por que o senhor insiste em me ver de novo? *(Silêncio.)* Se o senhor foi vítima de um erro, eu não vejo de que maneira eu poderia reparar os equívocos do aparelho judiciário. Eu sou bispo, dirija-se a um juiz.

O VELHO SIMÃO

Eu gritei minha inocência durante anos. Eu supliquei que te refizessem testemunhar, mas você era intocável; o senhor estava prestes a entrar nas ordens. (*Impulsivo:*) Você talvez tenha esquecido, mas eu, está cravado na minha cabeça, minha carne, minhas tripas, no meu coração, na minha alma... Todas as obscenidades que você colocou na minha conta...

Escuta-se barulho.

MONSENHOR BILODEAU

Há alguém mais aqui? O senhor havia prometido que este encontro seria privado!

O VELHO SIMÃO

São amigos. São apenas nossos antigos conhecidos do tempo do colégio de Roberval.
A cortina se levanta. Reconhecem-se as silhuetas de uma dezena de homens.

MONSENHOR BILODEAU, *em pânico*

Quem são estes homens? O que o senhor vai fazer comigo? Eu sou um homem da Igreja!

O VELHO SIMÃO, *designando quem interpretará quem*

Você reconhece o barão e a baronesa de Hüe? Timóteo Doucet, meu pai? O padre São Michel? Lidiane de Rozier, a rica burguesa de Paris? A condessa Maria Laura de Tilly, descendente da família dos Bourbon?

MONSENHOR BILODEAU

Todas estas pessoas estão mortas. O senhor é macabro, senhor Doucet! É uma história antiga. Ela está tão fora de moda quanto a condessa de Tilly poderia estar na sua época. Estes homens são grotescos.

O VELHO SIMÃO

Este aqui sou eu, ele tem a beleza que me atribuíam na época. O pequeno crápula que está aí é você. E aqui, o conde Vallier de Tilly, o filho da condessa...

MONSENHOR BILODEAU

Eu vou embora!

O velho Simão intercepta Monsenhor Bilodeau e o ameaça com uma faca.

O VELHO SIMÃO

Eu apodreci aqui dentro por anos por algo que eu não fiz! Há somente uma pessoa no mundo que sabe o que realmente aconteceu em uma manhã do mês de setembro de 1912.

MONSENHOR BILODEAU

Eu não compreendo nada do que o senhor está falando.

O VELHO SIMÃO

Todos eles foram como eu, vítimas de um erro judiciário. Você sabe, aprende-se muito na prisão... inclusive a matar. Trabalhamos por três anos nosso espetáculo, e só para você, Monsenhor. Seria uma pena se você nos deixasse prematuramente... (*Ele solta o bispo.*)

MONSENHOR BILODEAU

O senhor percebe que está sequestrando um bispo?

O VELHO SIMÃO

Eu apenas convidei meu velho colega do colégio para uma pequena noite teatral como fazíamos na época.

MONSENHOR BILODEAU

O que o senhor espera de mim?

O VELHO SIMÃO

Por enquanto, nada. Você se senta e você olha. Mais tarde, veremos.

Os atores se apressam.

Primavera de 1912, você se lembra seguramente, nós ensaiávamos, no colégio de Roberval, *O Martírio de São Sebastião*, do poeta italiano Gabriele D'Annunzio... Eu era São Sebastião. Sanaé, amigo do santo, era interpretado pelo conde de Tilly, aquele que você tinha apelidado de « a Borboleta ».

EPISÓDIO 1

FIM DO MÊS DE MAIO DE 1912.

Sala de ensaio do colégio São Sebastião de Roberval.

Escuta-se a música de Debussy¹²⁷, criada para O Martírio de São Sebastião.

O cenário representa uma paisagem romana aproximadamente no fim da Antiguidade, pintada sobre uma tela. Nela se distinguem a fachada de um templo, algumas colinas, vinhas. Frente à tela, uma árvore raquítica. Simão parece ser o prisioneiro de Vallier.

VALLIER, *interpretando Sanaé*

César disse: « Levem-no ao bosque de Apolo; aprisionem-no junto ao mais belo tronco dos loureiros; depois lancem contra seu corpo nu todas as suas flechas até que vocês esvaziem as aljavas, até que seu corpo nu se pareça com o ouriço selvagem.».

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Sim, Sanaé, sim, meus arcos, é o que eu quero. Será bonito. *(Ele pega uma corda e se amarra em uma árvore raquítica que finge ser o mais belo dos loureiros. Ele mostra a corda para Vallier.)* Será bonito.

VALLIER, *interpretando Sanaé, desesperado*

Mas César disse: « Em seguida, cortem seus belos cabelos e os depositem sobre o altar, em expiação; e que sobre eles, eu chore. ». *(Entusiasta:)* Ou é suficiente que cortemos os cabelos de uma mulher e que os levemos ao Imperador?

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Eu vou reviver, Sanaé. Mas para reviver, ó meus arqueiros, é preciso que eu morra, é preciso que eu morra.

VALLIER, *interpretando Sanaé*

Nós romperemos nossos arcos.

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Estenda-os! Onde está o seu amor? Você me ama, você queima para servir meus feitiços e você impede que meus feitiços se cumpram, que este anel da minha eternidade se feche. Você me ama, e você não exalta meu mistério. Eu lhe digo que vou reviver. Não tenha nenhum medo. De verdade, eu lhe digo.

VALLIER, *interpretando Sanaé*

Senhor, então nós vamos matar nosso amor.

SIMÃO

127 Claude Debussy foi um músico e compositor francês, nascido em 1862.

Se algum dia você me amou...

O estudante interpretando a escrava síria entra de repente, com uma energia transbordante.

O ESTUDANTE, *interpretando a escrava síria*

Ele está morrendo, o belo adônis. Chorem! Chorem! O belo adônis morreu. Chorem! Chorem!

O PADRE SÃO MICHEL

Cedo demais! Cedo demais, jovem escrava síria! Volte para a coxia.

O ESTUDANTE, *interpretando a escrava síria*

Eu não escuto nada da coxia. Não me importo de substituir Jean Bilodeau, mas não grite comigo!

O PADRE SÃO MICHEL

Para a coxia!
A jovem escrava síria volta à coxia.

SIMÃO

Há alguém que deveria me amarrar?

O PADRE SÃO MICHEL

São os arqueiros de Emese¹²⁸... Mas agora...

SIMÃO, *furioso*

E onde estão os arqueiros?

O PADRE SÃO MICHEL

Estão atrasados, como Jean Bilodeau.

VALLIER

Há cerca de uma semana que não o vemos...

SIMÃO

E por que é necessário que eles amarrem São Sebastião? Vai ser o último a se salvar. Eu nunca vi ninguém que quisesse morrer a este ponto.

¹²⁸ Na Antiguidade chamada de Emese (em grego Ἐμεσσα) e no Império Romano de Emesa, atualmente é Homs (em árabe حمص), uma cidade do Oeste da Síria, distante 160 km da capital Damasco e 190 km da cidade mais populosa, Aleppo.

O PADRE SÃO MICHEL

É para que seu corpo não caia quando ele receber as flechas.

SIMÃO

Ele pensou em tudo. Ele quer morrer de verdade!

O PADRE SÃO MICHEL

Ele quer morrer para desafiar as sombras. Simão. Um homem que acredita fortemente em alguma coisa pode vencer o invencível, mesmo a morte.

SIMÃO

O que fazemos então?

O PADRE SÃO MICHEL

Vallier, você poderia amarrar seu colega?
Vallier amarra Simão solidamente na árvore.

SIMÃO

Ai! Não tão forte, Vallier! (*Brincando:*) Sabia que para uma borboleta você é mais forte do que eu pensava?!

O PADRE SÃO MICHEL

Prossigam!

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

É preciso que cada um mate seu amor para que ele renasça sete vezes mais ardente. Ó arqueiros, arqueiros, se algum dia vocês me amaram, que eu conheça o amor de vocês em medida de ferro...

O PADRE SÃO MICHEL

É neste momento que Sanaé se lança sobre o corpo de seu mestre.

VALLIER, *interpretando Sanaé*

De que maneira?

O PADRE SÃO MICHEL

Como Maria Madalena sobre Jesus, como Lázaro sobre Cristo.
Vallier se lança desajeitadamente, preguiçosamente sobre Simão.

O PADRE SÃO MICHEL

Eu falei de Lázaro, mas depois de sua ressurreição! Você caiu sobre ele como um cadáver. Eu admito que estas marcas de afeto não são muito comuns em Roberval, mas São Sebastião é o seu amor e ele lhe pede para matá-lo. Imagine que a pessoa que você mais ama no mundo lhe peça um serviço semelhante... *(Se corrigindo:)* sacrifício. É um momento de amor supremo!

SIMÃO

E é aí que vêm as flechas?

O PADRE SÃO MICHEL

É aí. Mas eu ainda não estabeleci de que maneira nós vamos nos organizar com as flechas. É um detalhe. Retomem!

SIMÃO, *espantado*

Vinte e duas flechas lançadas sobre alguém a três metros de distância¹²⁹, você chama isso de detalhe!

VALLIER

Você disse a mesma coisa ano passado sobre a subida aos céus de São Afonso e o pobre mártir foi parar no doutor Claveau quando as portas do paraíso não se abriram. A decida de São Afonso obteve mais aplausos que o conjunto de sua paixão.

O PADRE SÃO MICHEL

Não é a mesma coisa, nos faltou tempo para ensaiar este detalhe. Retomem!

SIMÃO, *se desvencilhando*

Faltam somente sete dias para o deputado vir e nos dar nossos diplomas.

O PADRE SÃO MICHEL

Meus filhos, concentrem-se unicamente no texto de vocês. Digam-no com todo o fervor possível.

SIMÃO

¹²⁹ “*Dix pieds de distance*”. (Dez pés de distância, na tradução literal) Optou-se pela conversão da medida de pés para metros, o que corresponde a exatos 3,048m.

Você acha que ele vai gostar da nossa sessão, o deputado? Jovens que se lisonjeiam e que se acariciam em cena, bom, não é o que o povo de Roberval mais ama. Quando eu passei a minha mão nos cabelos de Vallier no ano passado...

VALLIER

Eu era um cavalo. Não tem nada a ver.

SIMÃO

Bem, justamente, mesmo que você não fosse nada mais que um cavalo, poderíamos dizer que durante alguns minutos a sala ficou enojada com a equitação! (*Vendo o padre São Michel ferido:*) Peço desculpas.

VALLIER

Simão não queria ofender você, padre São Michel.

O PADRE SÃO MICHEL

No fundo, ele tem razão. Ninguém me entende. Eu tento montar espetáculos modernos. Eu mais uma vez esqueci que estamos à mercê de um auditório de colonos que só gostam das melodias, das operetas, das comédias leves ou dos melodramas. O clero, por sua vez, quer ver apenas santos e santas que são apedrejados, mortos, empalados, queimados, cortados em pedaços; servidos como aperitivos com molhos picantes. Eu estou desesperado. É isso, eu estou desesperado. Eu vou me repetir até que eu o esteja completamente. Eu estou desesperado.

VALLIER

Mas há pessoas que apreciam o que você faz; o superior... Os Índios riem muito.

O PADRE SÃO MICHEL, *levemente ofendido*

Vallier!

VALLIER

Minha mãe não perderia um de seus espetáculos por nada no mundo.

O PADRE SÃO MICHEL

Claro, há alguns aristocratas como a madame condessa que sabem apreciar. Mas o teatro deve se destinar a todo mundo. No teatro, pode-se fazer tudo, você sabe. Pode-se reinventar a vida. É possível ser apaixonado, ciumento, louco, tirano ou possesso. Pode-se mentir, trapacear. Pode-se matar sem ter o mínimo remorso. Pode-se morrer de amor, de ódio, de paixão...

VALLIER

Pode-se vencer o invencível!

SIMÃO, *entusiástico*

Se algum dia você me amou...

O ESTUDANTE, *interpretando a escrava síria*

Ele está morrendo, o belo...

O PADRE SÃO MICHEL

Volte para a coxia.

O ESTUDANTE

Se você não está contente, é só chamar o Bilodeau!

O PADRE SÃO MICHEL

É você quem o substitui!

O ESTUDANTE

Ele acabou de passar pela coxia.

O PADRE SÃO MICHEL

Enfim! Então, cavalheiros, repitam o fim do *Martírio de São Sebastião*, eu vou organizar a cena do senhor Bilodeau. *(Ao estudante:)* Venha comigo! *(Eles saem.)*

VALLIER

Bem, eu avanço em direção a você com paixão e, como levado por um ardor que até então me era desconhecido, eu abraço seu corpo. *(Vallier se cola ao corpo de Simão. Abandonando o tom teatral:)* Diz que você me ama e daí eu te mato!

SIMÃO, *recusando retomar as palavras de Vallier*

Eu estou bem com você.

VALLIER

Que você me ama!!!

SIMÃO

Você parece uma garota quando você faz isso. Eu odeio isso. « Que eu estou bem!!! »

VALLIER

... Que você nunca esteve tão bem com mais ninguém?

SIMÃO, *ternamente*

Que eu nunca estive tão bem com mais ninguém... em toda minha vida.

MONSENHOR BILODEAU, *saindo da sombra*

Esta cena é indecente! Eu não saberia suportá-la!

O VELHO SIMÃO

Você não tem porque parar a história.

MONSENHOR BILODEAU

O senhor chama isso de História? O senhor faz do padre São Michel uma paródia. O senhor se dá ares de anjos possuindo toda verdade. O senhor mancha tudo de erotismo e de perversidade. O senhor confunde virtudes morais e ações pagãs. E o senhor chama isso de História?
Vallier e Simão se acariciam e se beijam.

SIMÃO

Se algum dia você me amou, que eu conheça o seu amor... *(Simão tem dificuldade para dizer seu texto.)*... pela medida do ferro. Aquele que mais profundamente me fere, mais profundamente me ama...

MONSENHOR BILODEAU, *após um tempo*

Eu vi o suficiente! *(Autoritário:)* Eu estou disposto a assistir esta representação desde que ela ocorra nos limites da decência!

O VELHO SIMÃO

O.K., O.K. Vamos apagar as luzes. *(Irônico:)* É mais moral. No escuro, vai ser mais obsceno! *(Ele apaga as luzes. Escuridão.)*

SIMÃO, *retribuindo as carícias e os beijos de Vallier*

Ó tremores de minha alma! Eu sinto minha alma e a árvore tremerem até o fim das raízes mais escondidas. Qual eu ainda deveria elegir entre vocês? Este que ajusta melhor que todos os outros o mais áspero de seus dardos e o lança de tal força que ele fira... Este, certamente, eu saberia que ele me ama, que ele me ama para sempre. Sanaé, você tem meu arco? ... Pressione-o contra minha boca antes de estendê-lo. Que ele toque meus lábios e minha alma. É preciso que meu

destino se cumpra, que as mãos dos homens me matem! Que as mãos dos homens me matem... Venham!

*O jovem Bilodeau reacende as luzes.
Longo Silêncio.*

SIMÃO, *o repreendendo*

Vamos, Bilodeau, diz suas réplicas. Tá esperando o quê, Bilodeau?

BILODEAU

Acabou! Acabou! Chega de rir de mim. Acabou!

O PADRE SÃO MICHEL, *entrando*

Senhor Bilodeau! (*Muito docemente:*) Há pouco tempo, eu dizia a seus colegas que o teatro é uma grande aventura, uma aventura emocionante onde se pode recriar... (*De repente:*) ... desde que os atores estejam presentes nos ensaios!

BILODEAU

Não vim aos ensaios porque minha mãe me proibiu. Você vai ser obrigado a encontrar um outro escravo.

O PADRE SÃO MICHEL

E por que razão?

BILODEAU

Minha mãe, ela tentou fazer meu figurino...

O PADRE SÃO MICHEL

E então? Faltou tecido?

BILODEAU, *arrogante*

Não, ela tem muito. Madame Lavínia, Madame Scott e minha mãe se encontraram para trabalhar nos figurinos juntas e depois... e depois, elas descobriram que « figurino » era uma grande palavra para o que tínhamos nas costas. Elas disseram que as galinhas terão dentes antes que seus filhos andem por aí na cena despidos deste jeito. Madame Lavínia chama os figurinos de « obscenidades », Madame Scott, de « esconde-bundas » e minha mãe...

SIMÃO, *levantando novamente, segurando o riso*

E sua mãe?

BILODEAU

De « cócegas-no-rego ». Isso faz com que eu não venha mais ensaiar, o imperador César também não, e o arqueiro com olhos heterocrômicos. E como acabou, é capaz de faltar para você todo um regimento de centuriões, já que lhe faltam os anjos.

O PADRE SÃO MICHEL

Jean, se aproxime. Você tem muito talento, Jean...

BILODEAU

Minha mãe disse para eu dizer que você não tente me fazer voltar ao espetáculo. Ela disse que de qualquer forma... Não, ela não disse nada.

O PADRE SÃO MICHEL, *irritado*

Eu apreciaria se você terminasse sua frase, senhor Bilodeau.

BILODEAU

Eu não tenho mais nada a dizer. Eu tinha acabado.

SIMÃO

Mentiroso maldito! Você ainda tinha alguma coisa pra dizer. O que a mamãe disse pro Bilodeau?!

VALLIER

O que ela ainda inventou, esta « pécora »¹³⁰.

BILODEAU

Nem sei o que isto quer dizer « pécora »! Em todo caso, minha mãe talvez seja « pécora », mas a sua é louca. Você deve entender o que isto quer dizer, « louca »? Se você falasse como todo mundo, maldito importado! Desembarcam aqui sem um centavo, estudam às custas dos sacerdotes, roubam nossos amigos e ainda se permitem falar afetado¹³¹. Maldita raça de importados!

O PADRE SÃO MICHEL, *segurando o jovem Bilodeau pelo pescoço*

O que ela disse exatamente, sua mãe delambida? Você entende o sentido da palavra « delambida »?

BILODEAU, *desafiando o padre São Michel*

Normalmente, você é mais gentil com os rapazes. (*O padre São Michel aperta a garganta dele.*) Ela disse que quanto mais você faz sessões, mais fica doente, e que há os rapazes como Vallier e Simão que estão pegando sua doença. Madame Lavínia e Madame Scott dizem que você é

130 “*Poufiasse*”: 1. *Vulgar*. Termo ofensivo para designar uma mulher vulgar, feia, ridícula, etc. 2. *Francês antigo*. Prostituta. (Fonte: Larousse)

131 “*Parler avec le bec en trou de cul de poule*” (Falar com o bico no buraco do cu da galinha, na tradução literal). Proveniente da expressão “*Parler en trou de cul de poule*” Expressão bastante quebequense utilizada para caçoar de alguém que fala um francês impecável/ que se força a utilizar palavras bonitas sem sotaque. Também pode designar uma pessoa esnobe. (Fonte: Laparlure)

como a peste... (*O padre São Michel solta Bilodeau*) ... e quando há a peste em algum lugar, é preciso ir embora, ou então se livrar dela.

O PADRE SÃO MICHEL, *fora de si*

E a que peste estas damas respeitáveis fazem alusão? (*Silêncio.*) A que peste, senhor Bilodeau?

BILODEAU

E eu que sei?! É só ir perguntar para elas se você está bravo. Elas estão explicando seu dodói no escritório do diretor.

O PADRE SÃO MICHEL

Isso não vai ficar assim! Eu não deixarei estas megeras senis destruírem quatro anos de trabalho.

BILODEAU

Eu vou dizer pra elas que você as chamou de « megeras senis ».

O PADRE SÃO MICHEL, *interrompendo Bilodeau*

Senhores, eu vou deixar que vocês cuidem do senhor Bilodeau até o meu retorno. (*Ele sai.*)

SIMÃO, *interrompendo Bilodeau*

Então, Bilodeau, estamos doentes? Agora que estamos todos a sós, você pode nos dizer qual é a doença que pegamos.

VALLIER

Você falava de uma espécie de peste? No entanto, eu não notei nada sobre minha pele. E você, Simão?

BILODEAU

Não é uma doença que se veja sobre vocês. Ela está dentro de vocês. Ela queima dentro de vocês como chamas do... do inferno, mesmo que já seja o inferno. Quando eu surpreendi vocês, na semana passada, no sótão do colégio, eu vi bem a doença de vocês. Deus, ele fez chover enxofre e depois ferro sobre Sodoma e Gomorra por causa disso. Ele disse: « Que eu não veja mais um fazer isto, pois ele terá o mesmo destino. » Roberval, por causa de vocês e do padre São Michel poderia ser uma outra Sodoma. Eu disse ao padre São Michel o que eu vi no sótão. Ele tinha grandes olhos do anticristo, pois minha mãe disse que o padre São Michel é o anticristo. Ele escutava tudo o que eu dizia com grandes respirações e depois grandes carícias, ele dizia todo o tempo: « Dê mais detalhes, Bilodeau, seja mais preciso! » Eu falei pra ele do inferno... Ele me confundiu tanto que eu não sabia mais quem conhecia melhor o inferno, o padre São Michel, ou a minha mãe!

SIMÃO

Ah! Porque você falou disso pra sua mãe!

BILODEAU

Tá louco?

VALLIER

Bem, eu, eu falei para a minha mãe e ela não teve nada para me dizer, além de que era próprio da minha idade conhecer o que você chama de « inferno ».

BILODEAU

Não tem nada a ver, sua mãe é louca.

SIMÃO

Repita mais uma vez que a mãe do Vallier é louca e eu te faço conhecer o inferno, o verdadeiro. Desculpe-se!

BILODEAU, *amargo*

Desculpe-me... borboleta. (*Para Vallier:*) Por sorte você sempre teve o Simão pra te defender, maldito covarde. Você, Simão, você falou isto pro seu pai? Eu tenho certeza que ele ficaria bem contente de saber disto. Todo mundo acha que vocês se dão muito bem juntos, que é como se vocês se completassem, mas ninguém duvida...

SIMÃO

Duvida de quê? Onde você quer chegar, Bilodeau?

BILODEAU

Sua doença Simão, o que você faz na relação com Vallier como se ele fosse uma garota! E o mais grave é que ele é tão doente que ele chama isso de amor. (*Ele ri.*)

SIMÃO

Você não acha que está inventando, Bilodeau?

BILODEAU

Pergunte a ele, à Borboleta, o que ele me disse quando você saiu do sótão.

SIMÃO

Há uma puta diferença¹³² entre o que se pode fazer no sótão e...

BILODEAU

Pegunte à Borboleta.

VALLIER

Eu vou te bater, Bilodeau. Eu vou te bater! (*Ele não se move.*)

BILODEAU

Vem! (*Ninguém se mexe.*) Você poderia machucar as mãos, seu viado maldito! Ele disse que quando se tinha um grande sentimento por alguém do qual não era capaz de explicar, era o amor. E era isso que ele tinha por você. E você tinha isso por ele também.

SIMÃO

Cala a boca, Bilodeau!

BILODEAU

E a Borboleta acrescentou que você não precisava dizer isto a ele, que quando vocês discutiam, você e ele, e depois você, Simão, ateava fogo em algum lugar, bem... ele entendia que você estava sofrendo... « de amor ».

SIMÃO, *exasperado*

O.K., Bilodeau, você já disse tolices demais.

BILODEAU

O castigo do padre São Michel não é nada perto do que espera vocês.

Simão agarra Bilodeau pelo colarinho e o leva ao loureiro. Simão pega a corda e a mostra para Vallier.

SIMÃO

Será bonito. Será bonito. (*Vallier amarra Bilodeau.*) Eu vou te fazer conhecer as chamas do inferno, Bilodeau.

BILODEAU

O que é que vocês estão fazendo? O que é que vocês estão fazendo? Vocês são doentes! Eu não quero ficar doente como vocês. (*Simão cala a boca dele beijando-a.*)

VALLIER, *declamatório a fim de enterrar as lamentações de Bilodeau*

132 “*Maudite grande différence*”. (“Maldita grande diferença”, na tradução literal). No Quebec, província francesa do Canadá, “maudit” é regularmente utilizado como um adjetivo, trazendo uma conotação negativa. (Fonte: <http://www.je-parle-quebécois.com/lexique.html>).

Profundezas, profundezas, eu chamo seu amor terrível. De novo! Seu amor! De novo! De novo! Seu amor eterno!

A condessa entra, sozinha. Simão se esconde.

A CONDESSA, *aplaudindo*

Por que vocês pararam? Que pena! Estava tão bonito! Ah! Eu entendo. Sim, Timóteo, não era necessário que você fosse mais preciso! Vocês querem que isto permaneça como uma surpresa? Crianças, nós vamos ter uma noite de primeira como ainda não se viu em Roberval. Ele é muito audacioso nos seus espetáculos, o padre São Michel. Isto me agrada! Isto me agrada muito! Esta maneira de romper com a monotonia!

VALLIER

Boa noite, mãe!

A CONDESSA

Boa noite, senhor Conde. Você não me diz boa noite, Senhor Bilodeau? (*Silêncio.*) Eu acredito que ele ainda esteja na pele do personagem. Mas que personagem você interpreta exatamente? É Simão quem devia interpretar o papel de São Sebastião. Não é, portanto, o santo que está amarrado. Que ser genial este padre São Michel! Ele rompe com todas as convenções da cena.

Vallier desamarra Bilodeau. Assim que Bilodeau fica livre, ele foge.

A CONDESSA

Este pobre garoto herdou todos os defeitos de sua mãe. Que falta de educação! Poderíamos dizer o mesmo de seu filho, Timóteo. Por que Simão se escondeu assim que entramos? Você parece preocupado, Vallier.

VALLIER

O ensaio me esgotou. Ele foi particularmente movimentado. No entanto, você, você parece radiante.

A CONDESSA

Eu tenho uma notícia maravilhosa para dar a vocês. Timóteo, uma cadeira para o senhor conde. (*Vallier vai, ele mesmo, buscar a cadeira.*) Vallier? Timóteo está aqui para isto!

VALLIER

Madame, eu ensaiei todo o dia, sinto necessidade de alguma realidade.

A CONDESSA

Timóteo, traga esta cadeira.

VALLIER

Você me preocupa, Madame, se agora Timóteo tiver que me servir como fantasma.

A CONDESSA, *se fazendo de magoada*

Você sabe que eu tenho horror que você relembra a Timóteo sua ausência. Você afeta seu serviço e encoraja sua propensão ao álcool.

VALLIER

E a notícia?! (*Ele vai devolver a cadeira ao lugar onde ele a pegou.*)

A CONDESSA

Eu enfim tenho notícias de seu pai.

VALLIER, *radiante*

Você enfim tem notícias dele?

A CONDESSA

Timóteo, uma cadeira para o senhor conde.

Timóteo entra.

TIMÓTEO

Você não me esperou! Eu parei no hotel Roberval.

A CONDESSA, *irônica*

Surpreendente!

TIMÓTEO

O barão de Hüe e sua mulher acabam de chegar. E os conheci há dois anos. Eu fiz uma viagem de pesca com a baronesa. Eu peguei uma dúzia de salmões de água doce, mas ela, nada... Com isso eu prometi à baronesa que mostraria como salpicar o salmão de água doce quando ela voltasse.

A CONDESSA

Timóteo!

TIMÓTEO

Eu espero que você não esteja muito chateada porque eu estou atrasado.

A CONDESSA, *sorridente apesar de tudo*

Nós ficamos, com o tempo.

TIMÓTEO

Bem, quarta-feira, é mais difícil para mim estar a seu serviço. Eu sei que é o dia em que o trem de Quebec chega, mas me facilitaria se fosse segunda-feira, bem... sexta-feira...

A CONDESSA

Uma cadeira, Timóteo, e por misericórdia, mantenha distância enquanto você fala comigo. Poder-se-ia dizer que estamos dentro de um alambique.

TIMÓTEO

Minhas desculpas, Madame. *(Ele traz a cadeira para Vallier.)*

A CONDESSA

Eu conheci a senhorita Lidiane de Rozier; a parisiense que chegou hoje, de balão.

VALLIER, *cético*

Uma parisiense, Timóteo? De balão?

TIMÓTEO

Sim, Senhor. Uma « verdadeira » parisiense.

VALLIER

Como se vê nos « sonhos » ou...

A CONDESSA, *insultada*

Não, Vallier! Como se vê em « Paris ».

TIMÓTEO

Uma mulher muito bonita, e muito refinada. Ela disse que ela era uma descendente de Pilasse Das Rosas.

A CONDESSA

Pilâtre, Timóteo. François Pilâtre de Rozier¹³³, Timóteo. Pilâtre de Rozier é um dos inventores da aerostação... enfim, dos balões, Timóteo. É por isso que o senhor Beemer pediu à senhorita de Rozier para ocupar lugar em um de seus balões para fazer a publicidade de seu hotel.

VALLIER

133 Jean-François Pilâtre de Rozier foi um químico francês do século XVIII. Morreu prematuramente, em 1785, aos 31 anos, em uma tentativa fracassada de atravessar o Canal da Mancha, da França para a Inglaterra, de balão, tornando-se uma das primeiras vítimas conhecidas de acidentes aéreos.

O que ela disse para você?

A CONDESSA

Há três meses, pouco antes de sua partida, ela encontrou seu pai.

VALLIER

Tudo o que eu espero é que você diga a verdade.

A CONDESSA

Eu jamais inventaria tal história. Pergunte ao Timóteo.

TIMÓTEO

Madame condessa diz o que há de mais verdadeiro. A senhorita disse que havia visto o senhor conde em um salão, em Paris.

VALLIER

O que mais?

A CONDESSA

Os monarquistas têm agora mais pessoas em suas categorias. Desde a demissão de Émile Combes¹³⁴, o odioso responsável por nossa fuga ao Canadá, nós não paramos de questionar sua lei, que proíbe os religiosos de terem poder nas escolas. Seu pai está encabeçando este movimento de contestação. A dissolução da Terceira República e o advento de uma nova monarquia estão próximos. (*Amorosa:*) Seu pai voltará em breve para nos procurar para o coroamento do chefe da Casa da França, Filipe VIII¹³⁵. (*Radiante:*) Nós abandonamos a França com nossas comunidades religiosas como fugitivos, nós retornaremos como vencedores!

VALLIER

É fantástico!

A CONDESSA

Eu prometi a esta senhorita que você iria agradecê-la no hotel Roberval.

VALLIER, *preocupado*

Se nós voltarmos para lá, nós levaremos Timóteo conosco?

134 Émile Combes foi primeiro-ministro da França entre 1902 e 1905. Foi um dos responsáveis pela promulgação de uma lei revogando a Concordata de 1801, assinada entre Napoleão Bonaparte e o Papa Pio VII.

135 Philippe VIII, Louis Philippe Robert d'Orléans, duque de Orleães foi pretendente da família Orleães ao trono francês entre 1894 e 1926.

A CONDESSA

Ele é seu valete há seis anos. Não saberíamos nos desfazer dele. Não se troca de valete, como se troca de meias¹³⁶. (*Ela se acha engraçada, mas se cala.*) Enfim!

VALLIER

E Simão...

A CONDESSA

Ele irá com seu pai.

TIMÓTEO

Se você acha que eu deixarei meu Simão aqui, pode ir tirando o cavalinho da chuva¹³⁷ (*Sobressaltos devido à linguagem de Timóteo por parte dos Tilly.*) Minha finada, sobre seu leito de morte, me fez prometer dar a Simão o que havia de mais bonito no mundo pois era a mais bela criança desde o nascimento de Nosso Senhor. Pouco antes de ela dar o último suspiro, eu jurei a ela que ele não teria a vida de miséria que nós tivemos. Esta criança é meu orgulho, e o orgulho dela, nós o levaremos à Paris, a mais bela cidade do mundo. (*Risos.*)

VALLIER

Enfim, boas notícias.

TIMÓTEO

Quando partimos?

A CONDESSA

Que impaciência, Timóteo!
O padre São Michel entra.

A CONDESSA

Boa noite, padre São Michel.

O PADRE SÃO MICHEL

136 “*On ne change pas de valet de pied comme on change de chaussettes*”. “*Valet de pieds*” é uma expressão que designa um criado livre responsável pelo serviço de mesa e de casa em certas casas, hotéis e cerimônias. (Fonte: Larousse). Na tradução, optou-se simplesmente pelo termo “valete”, em vez de outros como serviçal, empregado ou doméstico, que tem denotações distintas na Língua Portuguesa. No entanto, por não existir a expressão “valete de pés” em português, na tradução, a piada que A Condessa faz, associando “*valet de pieds*” a meias, perde seu sentido.

137 “*Vous vous fourrez un doigt dans l’oeil.*” (Na tradução literal, você está colocando um dedo no olho) “*Se mettre le doigt dans l’oeil*” é uma expressão que significa “enganar-se grosseiramente”. (Fonte: <http://www.expressio.fr/expressions/se-mettre-le-doigt-dans-l-oeil.php>).

Boa noite, Madame Condessa. Boa noite, Senhor Doucet.

A CONDESSA

Eu tenho uma boa notícia! Meu marido se juntará a nós e estará presente para a representação. Que espetáculo! Eu finalizei o figurino de Vallier. Eu creio que ele só não será mais bonito que o de São Sebastião, que está pronto desde a semana passada.

O PADRE SÃO MICHEL

Você pode parar seus trabalhos, Madame Condessa. Eu não acho que *O Martírio de São Sebastião* tenha a sorte de se apresentar em Roberval.

A CONDESSA

Novamente os mesmos problemas do ano passado? No entanto, apesar da queda de *São Afonso*, você teve a permissão para recomeçar este ano?

O PADRE SÃO MICHEL

O problema é mais complexo e eu gostaria de não lhe enfiar nele.

VALLIER

Madame Bilodeau e suas amigas falaram com o superior?

O PADRE SÃO MICHEL

Entre outras, elas são o décimo primeiro grupo de pais a passar no escritório do superior hoje. Não há mais maneiras de defender meus projetos artísticos. Um aliado tão fiel! Eu estou totalmente desesperado!

VALLIER

Saia o mais rápido possível deste país de fim de mundo!

O PADRE SÃO MICHEL

Eu abandono na próxima semana, este fim de mundo. Meu superior me enviou para aposentadoria na nossa casa mãe¹³⁸ de Quebec.

A CONDESSA

Que pena! Eu teria adorado tanto que, para o retorno de seu pai, Vallier se apresentasse para ele como uma criança agora crescida sob os atributos de um arqueiro. Mas eu acho que você poderia usar seu figurino quando nós formos recebê-lo na estação.

138 “*Maison mère*”. A casa mãe, na linguagem usual das organizações religiosas católicas é a casa onde foi fundada a primeira comunidade religiosa de um novo instituto de vida consagrada.

VALLIER, *triste*

Quando ele estiver em casa: será mais quente.

A CONDESSA

Um pouco de educação, meu filho! Que tola mania de chorar na sua idade!

VALLIER

Padre São Michel, você acredita no seu espetáculo?

O PADRE SÃO MICHEL

Evidentemente!

VALLIER

Então, por que você não tenta vencer o invencível?

A CONDESSA

Vallier tem razão. É uma pena que meu marido não possa ver o espetáculo. Eu vi somente uma passagem quando eu entrei e ela me pareceu tão elevada, tão moderna! Vallier declamava: «Amor! Amor!». E Simão, seu filho, Timóteo, beijava apaixonadamente o jovem Bilodeau. Eu não reproduzo exatamente, sem dúvidas.

TIMÓTEO, *ameaçador*

Meu padre, você poderia ajudar a condessa a nos dizer exatamente o que eles faziam? Eu gostaria bastante disto, de saber também.

O PADRE SÃO MICHEL

Eu acredito que Vallier estaria mais apto a dizer a vocês.
Silêncio.

TIMÓTEO, *revoltado*

Senhor conde, o que Simão fazia com Bilodeau?

A CONDESSA

Vallier!

VALLIER, *ingênuo mas...*

Ele... Ele lhe falava bem próximo do rosto... e o pobre santo, escutava mal por causa da extensão das vozes celestes, então o arqueiro tinha que se inclinar bem perto dele para falar com ele.

A CONDESSA

Há um erro na cena, Vallier; ou então simplesmente você está tentando minimizar a intensidade da encenação do padre São Michel. Eu a vi! Simão beijava Bilodeau com uma paixão que coraria de inveja todas as damas de Roberval. Uma Arte grandiosa!

O PADRE SÃO MICHEL

Eu tenho apenas uma pequena parte no ardor deste momento. São os jovens que colocam em cena seu inocente entusiasmo¹³⁹. É a eles que devem ser destinados todos os louvores.

TIMÓTEO

A Madame e o Senhor serão obrigados a me desculpar pela licença que eu vou tirar. Eu gostaria bastante de ter um bate-papo artístico com meu filho. (*Chamando:*) Simão! Simão! Simão! (*Ele sai.*)

A CONDESSA

Mesmo Timóteo parece apaixonado pela arte. Você conquistou grandes coisas. Padre São Michel, você vai nos fazer falta. Não é, Vallier? (*Silêncio.*) Vallier? Você ainda está sobre o Mediterrâneo!

O PADRE SÃO MICHEL

Que ele permaneça lá, Madame.
Vallier sai correndo.

A CONDESSA

Timóteo, a cadeira! Vamos voltar.
O padre São Michel recoloca a cadeira no lugar. A condessa sai.

O ESTUDANTE, *interpretando a escrava síria*

Ele está morrendo, o belo adônis. Chorem... Cedo demais?

O PADRE SÃO MICHEL

Tarde demais!
Eles saem. Timóteo entra.

139 “*Fougue*”. Fogo, ardor, paixão, entusiasmo, frenesia, excitação (Fonte: Larousse). A palavra *fougue* foi, em geral, traduzida ao longo deste texto como “paixão”, mas, aqui especificamente, optou-se pelo termo “entusiasmo”.

TIMÓTEO

Simão!

BILODEAU, *entrando*

Senhor Doucet, você está procurando Simão? Eu tenho uma ideia de onde podemos encontrá-lo.

TIMÓTEO

Você, eu não quero saber nada de você!

BILODEAU

Por quê? Eu não tenho nada a ver com isto, é o padre São Michel e essas grandes sessões de anticristo que fizeram isto. Mas agora não escutaremos mais falar de anticristo. Sim, e o mundo vai parar de rir de mim porque eu interpreto sempre personagens femininas.

TIMÓTEO, *chamando*

Simão, venha aqui imediatamente!

BILODEAU

Não é da minha conta, mas é capaz de você cansar de gritar se eu não lhe mostrar o caminho para ir ao sótão. *(Ele sai, seguido por Timóteo.)*

MONSENHOR BILODEAU

O senhor macula o que um ser humano tem de mais precioso, sua adolescência. A verdadeira gênese de sua vida adulta. O senhor faz de mim um monstro de mesquinhez.

O VELHO SIMÃO

Bilodeau, tentamos trazer o que a idade ingrata te inspirou. Desde o começo, você nos diz que tudo é uma mentira; no entanto, é você quem escreveu tudo isto. É a sua história, Bilodeau.

MONSENHOR BILODEAU

Eu não acredito no senhor! Eu quero provas!

O VELHO SIMÃO

Mais tarde. Seja paciente.

EPISÓDIO 2

Uma semana mais tarde.

Terraço do hotel Roberval. Simão entra com o barão de Hüe, médico. Este se instala em uma mesa, mas Simão permanece em pé. Em uma outra mesa, uma mulher de aproximadamente trinta anos, muito elegante: a senhorita Lidiâne de Rozier. Ao longe, no azul, distingue-se um balão Montgolfier. O barão de Hüe dá um pote de pomada a Simão.

O BARÃO DE HÜE, *olhando ao longe*

Este aeróstato é magnífico. Eu vejo deles frequentemente nas minhas viagens, mas nunca com cores tão extravagantes.

SIMÃO

A proprietária do balão deu uma volta com o deputado. E era necessário; todo mundo falava do balão, ninguém do deputado. (*Ele ri. Repentinamente sério:*) Eu aplico três vezes por dia, Doutor?

O BARÃO DE HÜE

Exatamente.

SIMÃO

Onde ainda há sarnas?

O BARÃO DE HÜE

Sim.

SIMÃO

O senhor tem certeza que isso não sairá nunca?

O BARÃO DE HÜE

Você vai ficar com as marcas por toda a vida.

SIMÃO

Eu gostaria disso, também, de fazer um passeio de balão, mas eu picaria a mula¹⁴⁰ daqui.

O BARÃO DE HÜE, *querendo reconfortá-lo*

140 “*Je sacrerais mon camps d’icitte.*” De “*Sacrer son camps*”: (Canadá) sair rapidamente de um lugar à força ou por crença. (Fonte: Linternaute).

Minha mulher está pescando com seu pai. Eu lhe convido a sentar à mesa, até que eles voltem.

SIMÃO

Não. Eu não posso...

O BARÃO DE HÜE

Este bravo Timóteo! Sem o telegrama que ele nos enviou, minha mulher teria perdido uma maravilhosa temporada de pesca. *(Um tempo.)* Eu me pergunto porque ele me recomendou a você?

SIMÃO

O senhor sabe, aqui só temos o velho doutor Claveau, que nos dá remédios de cavalo que tem um gosto terrível, ou então unguentos que esquentam tão demasiadamente que a gente imagina que eles nos fazem bem. *(Ele ri nervosamente.)*

O BARÃO DE HÜE, *repentinamente sério*

Você pode dizer para mim: eu sou médico.

LIDIANE, *de sua mesa*

O senhor não acha abusivo, caro Barão, este privilégio que os senhores, médicos, se arrogam de sempre dizer e sempre conhecer a verdade? « Eu serei franco, lhe resta um ano de vida.» « Sua doença é incurável.» Pouco tempo depois, os pacientes se afundam no desespero, na derrota, na oração. O que eu chamo de efeitos nocivos da verdade. Dado que uma pequena mentirinha da parte dos senhores aliviaria a agonia deles.

O BARÃO DE HÜE

Madame, eu estou em uma consulta.

LIDIANE

Eu não sabia que a medicina havia trocado os escritórios sombrios pelos terraços ensolarados. *(Ela se retira.)*

SIMÃO, *em voz baixa*

Eu tenho um pouco de dinheiro. Eu espero que isto pelo menos pague o unguento do senhor.

O BARÃO DE HÜE

Deixemos isso. *(Um tempo.)* Talvez seja difícil para você falar, mas saiba que há recursos, mesmo aqui, contra este tipo de sevícias.

SIMÃO, *impulsivo*

Eu já disse ao senhor! (*Retraindo-se.*) Não, eu esqueci de lhe dizer. (*Hesitante:*) Eu caí... de cavalo... sobre o arame farpado. E porque eu rolei, por causa da velocidade, bem.... Inúmeros arames entraram nas minhas costas

O BARÃO DE HÜE

Você rolou nos arames e só tem ferimentos nas costas?

LIDIANE, *abandonando sua mesa e se dirigindo ao barão de Hüe*

O senhor me permite? (*Sem esperar a resposta, ela se senta.*) Esta brisa primaveril traz muita coisa e, apesar de mim, escutei a conversa dos senhores. Permita-me dizer, jovem rapaz, que o senhor mente muito mal e é uma pena, pois com seu físico, você poderia causar estragos.

O BARÃO DE HÜE

Madame!

LIDIANE, *ao barão*

Ele começou se contradizendo: « Eu disse ao senhor.» « Não, eu não lhe disse.» Uma mentira deve começar com uma frase segura, pouco enfática, por vezes até seguida de um « Céus, eu esqueci de lhe dizer...» (*Ela ri.*) Coloque a pessoa para quem você mente em uma posição onde ela possa participar da mentira: « Eu preciso lhe dizer?» Precedida de um elogio: « Com todo seu saber, seu conhecimento, parece-me que eu não preciso dizer aquilo que o senhor já sabe.» E o senhor continua... mas evite toda hesitação que você acabou de mostrar.

O BARÃO DE HÜE

A senhorita toma as pessoas por imbecis? Acredita que um médico não saiba diferenciar os machucados provocados por arames dos outros?

LIDIANE

Eu gostaria de lhe lembrar que eu não possuía todos os detalhes da mentira, mas eu posso me redimir. Jovem rapaz, por que esconde a causa de seus machucados?

O BARÃO DE HÜE

Sua atitude, Madame, é inadequada. Deixe este jovem rapaz em paz. Nós deveríamos ter terminado esta conversa no meu quarto.

LIDIANE

Evidentemente, os terraços não estão totalmente adaptados à medicina.

SIMÃO, *revoltado*

A senhorita não precisa saber o que me aconteceu. (*Repentinamente triste:*) Isto poderia estragar suas belas férias, Madame! Eu preciso ir. Muito obrigado, Doutor...

LIDIANE, *docemente*

A fuga também é uma forma de mentira. (*Um tempo.*) O senhor vê este aeróstato? Ele me pertence. Eu o obtive com duas ou três mentiras. Se algum dia ele puder lhe ser útil... Eu ficaria feliz...

SIMÃO

Cuidado com o que a senhorita fala, Madame. Eu poderia levar ao pé da letra. (*Eles se olham fixamente. Longo silêncio.*)

VALLIER, *entrando no terraço*

Simão!

LIDIANE

O senhor nos interrompe, jovem rapaz. Um outro paciente seu, Doutor. O senhor logo precisará de uma assistente!

SIMÃO

O que você veio fazer aqui?

VALLIER

Eu estou fazendo um negócio para minha mãe. E você? Perdoem-me! (*Silêncio.*) Eu quis ir te visitar, mas seu pai me disse que você não estava recebendo ninguém, que você estava doente. (*Silêncio.*) Eu achei que você iria pelo menos dizer tchau ao padre São Michel. E o incêndio na estação? (*Para os outros personagens:*) Perdoem-me.

O BARÃO DE HÜE

Não se deem ao trabalho de sussurrar, de todo modo a brisa primaveril espalha maravilhosamente bem tudo que se diz. Eu apenas sugiro aos senhores que mintam bem.

SIMÃO, *indiferente*

Eu não estava doente.

VALLIER

Timóteo mentiu?

O BARÃO DE HÜE, *irônico*

Ah, a senhorita tem um adepto, Madame. Como ele foi pego, pois ele parece ter sido convincente?

LIDIANE

O senhor não quer realmente entender minha filosofia, não é? No momento de minha aterrissagem em Roberval, onde eu esperava encontrar alguns índios com plumas, com rostos multicoloridos, qual não foi minha surpresa ao encontrar uma aristocrata, não uma nobre do império, mas uma autêntica aristocrata, perdida neste...

VALLIER

A senhorita é...

LIDIANE

É a segunda vez que o senhor me interrompe, jovem rapaz.

VALLIER, *feliz*

Perdoe-me. Prossiga, por favor.

LIDIANE

Ela me abordou, me perguntando se eu conhecia seu esposo, o conde de Tilly.

VALLIER, *emocionado*

É a Senhorita Rozier!

SIMÃO

Ela deu o golpe na senhorita também? Quando chega um francês em Roberval, a condessa já se joga sobre ele, como a miséria no pobre mundo, para saber se ele não teria visto seu marido.
Vallier, ferido, se cala.

LIDIANE

O caso desta mulher é apaixonante. Em cinco minutos, eu conhecia todas as suas aflições. Seu comportamento traía sua decadência; seu vestido era de vários verões passados, seu rosto era de uma pessoa que não come o suficiente para matar sua fome. Quando ela disse que esperava notícias de seu marido há cinco anos, eu resisti à vontade de me afogar em lágrimas.

SIMÃO

A senhorita acha isso triste?

LIDIANE

Eu fiquei perturbada.

SIMÃO

E no entanto, aqui na cidade, todo mundo ri disso. Todo mundo acha cômico que ela tome sua cabana por um castelo, que ela imagine que todas as terras à vista lhe pertencem, que ela chame o lago Saint-Jean de « Mediterrâneo ».

LIDIANE

Então, eu falei para ela de seu esposo. Eu inventei que eu o havia encontrado nos salões mais bem frequentados de Paris. Eu desenterrei da crônica mundana alguns velhos barões decaídos, algumas viscondessas mortas, trabalhando em alguma revolução utópica. Vocês deveriam ter visto seus olhos, seu sorriso quando eu disse que eu tinha conhecidos em Paris que poderiam fazer chegar a seu marido notícias suas. Eu coloquei um pouco de alegria no seu dia. Seu filho deve vir me trazer cartas para seu marido.

VALLIER

Aqui estão as cartas da minha mãe, senhorita Rozier, e tenha a decência de rasgá-las na minha frente. A senhorita deveria ter vergonha de mentir para uma pobre mulher...

LIDIANE

Eu deveria ter vergonha? Eu deixei sua mãe feliz, o que não acontecia há cinco anos. Eu deveria ter vergonha? Sua felicidade durará o tempo desta mentira. Claro, se o senhor quiser entristecê-la... *(Ela rasga as cartas.)*

VALLIER

Eu gostaria de falar com você a sós, Simão. *(Ele pega Simão pelo ombro.)* Simão?

SIMÃO, *agressivo*

Não toca em mim!

O BARÃO DE HÜE

Veja só, Madame, aonde leva a mentira.

LIDIANE

O senhor se engana, estes rapazes têm antes uma conta a resolver com a verdade. Os olhos deles lhe traem. É uma pena que o senhor trabalhe apenas sobre o corpo, se o senhor tivesse um pouco de preocupação com a alma, o senhor veria o que eu vejo.

O BARÃO DE HÜE

A senhorita vai ter que me desculpar. Estou começando a ficar aborrecido com esta brisa primaveril. Simão, não esqueça de dizer a seu pai que eu quero falar com ele. *(Ele volta para o hotel.)*

LIDIANE

Eu lhe sigo. Eu tenho horror aos momentos de verdade. Espere-me, caro amigo. (*Ela se reúne ao doutor.*)

VALLIER, *perturbado*

Toda a cidade está no colégio. O superior formou um coral às pressas para substituir nossa peça. Nós estaríamos apresentando agora o *Martírio de São Sebastião*. O deputado chegou meio-dia. Toda a cidade se apressou para acolhê-lo. Eu permaneci com minha mãe louca. Eu estava infeliz demais por não te ver. Eu tentei entender porque a estação queimou nesta semana. (*Silêncio.*) Você não fala nada? Você sabe muito bem que nós teríamos te levado pra França. Eu sonhei com esta viagem toda a semana.

SIMÃO, *malvado*

E agora, você vai chorar?

VALLIER

Eu não entendo porque você ridicularizou a minha mãe.

SIMÃO, *levantando a camisa, mostrando as costas para Vallier*

Olha, Vallier! Você quer ver meu cu também? Capaz de você encontrar sua merda¹⁴¹ de mãe lá !

VALLIER, *descontrolado*

Ah, meu Deus! Foi o Timóteo quem te fez isso?

SIMÃO

Sim, meu pai quem fez isso. Imediatamente depois que sua mãe ventilou o que eu fiz com o Bilodeau. Eu amei bastante sua coragem de me defender também. Não era difícil, merda, inventar uma mentira pra que sua mãe se confundisse. Ele tinha os olhos de um cachorro com raiva quando ele me encontrou. Ele me pegou pelo braço e depois me levou até nossa casa. Quando chegou em casa, ele ficou louco. Ele tirou os vestidos que guardamos de mamãe depois que ela tinha morrido e me disse: « É assim que você quer se vestir? É assim? ». Ele me amarrou na cama e depois, ele bebeu gim, pelo menos um litro¹⁴²... Ele pegou o chicote... Ele me disse: « Como é que foram as

141 “*Ta câlisse de mère*”. “*Câlisse ou câlice*” faz parte dos palavrões sacros quebequenses. São termos advindos da igreja católica, mas que são utilizados de forma vulgar e com caráter blasfematório. A ironia e a força destas palavras vem justamente da proibição de utilizar palavrões em âmbito religioso e da relação que o Canadá estabeleceu com a Igreja, especialmente durante a Revolução Silenciosa dos anos 60. O emprego de palavras associadas justamente aos ritos religiosos passa a ser, portanto, uma forma de subversão. “*Câlisse*” é usado para descrever uma emoção forte, por exemplo de susto ou ira. É uma deturpação do cálice da igreja na religião cristã (o cálice é um recipiente que recebe o vinho abençoado). (Fonte: <http://www.je-parle-quebecois.com/lexique.html>)

142 “*Au moins un quarante onces*” (Pelo menos umas quarenta onças, na tradução literal). Convertendo onças [oz] para gramas [g], teríamos cerca de 1.133,98 g. Considerando que a densidade do gim é próxima à densidade da água de

flechas, seu santo maldito? » (*Um tempo.*) Eu perdi a consciência umas duas ou três vezes, mas ele continuou até que eu tivesse minhas 22 chicotadas. Depois ele bateu! E bateu! E bateu! De novo! E de novo! E de novo!

VALLIER

Ó, meu amor! Ó, meu amor!

SIMÃO

Só foi a estação que queimou porque eu consegui me acalmar. Porra!¹⁴³ Eu teria queimado Roberval inteira.

VALLIER

Eu punirei Timóteo.

SIMÃO

Você está ficando tão louco quanto sua mãe, Vallier. Meu pai só vai pra casa de vocês porque ele sonha que um dia vocês o levem pra Paris. Faz três anos que sua mãe não o paga. Mesmo que ele lhe dê toda a madeira de vocês no inverno, e quando temos muita janta, ele faz como o vizinho de vocês e a leva pra vocês. « Eu punirei Timóteo! » Você está tão louco quanto ela.

VALLIER

Eu te proíbo de dizer isso! Ela não é louca. Ela interpreta. Ela se faz. Se ela não tivesse acreditado nas suas histórias, ela não teria conseguido sobreviver na pobreza e no isolamento em que meu pai nos deixou.

SIMÃO

Você acha isso normal? Você está ficando tão louco quanto ela, e depois para contar o que você disse sobre nós dois pro Bilodeau...

VALLIER

Simão, vamos para a beira do lago. Lá nós estaremos em paz.

SIMÃO

Você não entende nada. Eu não quero saber mais nada de você. Acabou o sótão, o depósito de feno, os lavatórios, o lago! Você pensou que cada vez que eu estiver com você eu corro o risco de apanhar? Eu preciso pensar é em garotas agora.

VALLIER

1kg/L, Timóteo teria bebido cerca de 1,13L de gim.

143 Ver nota 141. "*Hostie*". Na tradução literal: hóstia, o pão eucarístico.

Eu também tinha uma carta pra você, mas eu prefiro rasgá-la. (*Ele rasga a carta e a recoloca no seu bolso.*)

SIMÃO

Vallier, tente me entender. Eu preciso pensar em garotas. E agora isso, não comece a chorar. Eu odeio quando você chora.

BILODEAU, *entrando*

Simão, a senhorita de Rozier te paga um « conhaque ». Você, borboleta, vá se divertir em outro lugar, meu pai, o gerente, disse que este não é lugar para os pobres. (*Vallier sai. Para Simão, dando-lhe o licor:*) Ela gostaria disso, de falar com você.

SIMÃO

Desapareça, Bilodeau.

BILODEAU

Eu só queria te prestar este serviço. Quando você tiver casado com uma linda garota gorda daqui e depois que tiver passado toda a vida no estrume de vaca e no esterco das ovelhas penando¹⁴⁴ por causa dos seus quatorze filhos, você se lembrará da sorte que teve um dia sobre o terraço do hotel. (*Um tempo. Simão bebe o conhaque de uma golada só.*) Se fala, « brigado¹⁴⁵ »!

LIDIANE, *entrando*

Bem, aqui estou, tal qual combinado.

SIMÃO

Hein?

LIDIANE

Nós não havíamos combinado que eu esperaria o fim da sua conversa para me encontrar com você?

SIMÃO

Eu nunca disse isso para a Senhorita.

LIDIANE

No entanto, eu esperei. Seja verdade ou mentira, eu esperei.

144 “*À se faire chier*” (Se enchendo de bosta, na tradução literal) 1. Aborrecer-se. 2. Penar, ter muita dificuldade para fazer alguma coisa. (Fonte: Linternaute). Optou-se pela tradução da expressão a partir de seu significado, mas o interessante do jogo de palavras do autor é que ela caberia nesta passagem também em sentido literal.

145 “*Marci*” Variante de “*merci*” no *joual* do Quebec. O termo *joual*, no Quebec, é utilizado para designar globalmente as diferenças ou distinções fonéticas, gramaticais, sintáticas e lexicais (inclusive os anglicismos) do francês popular do Canadá, seja para estigmatizá-lo, seja como símbolo de uma identidade cultural própria. (Fonte: Le Robert).

SIMÃO

E agora, eu deveria ficar feliz como a condessa?

LIDIANE

O senhor está do lado dela agora?

SIMÃO

Eu não gosto muito de falar mal dos outros, não é um hábito meu.

LIDIANE

O que me aborrece desde a minha chegada a esta aldeia é que ninguém diz nada contra ninguém. Observe este rapaz! *(Ela aponta para Bilodeau.)* Ele não para de elogiar a sua pessoa.

SIMÃO

Forma-se um belo par de mentirosos!

LIDIANE

Aqui as pessoas são boas, generosas, de uma gentileza absoluta.

SIMÃO

Não temos tempo de passar nossos dias grandiosos falando mal dos outros. Nós trabalhamos, Madame.

LIDIANE

Com exceção do senhor. O senhor tem mãos de burguês.

SIMÃO

O que isto quer dizer?

LIDIANE, *pegando suas mãos docemente*

Que elas são doces, brancas e acetinadas.
Bilodeau sai. Lidiane pega a pomada. Simão pega o pote de volta ferozmente.

LIDIANE

Eu amo seu ar adolescente, por vezes desajeitado e apaixonado. Eu amo seu olhar. *(Ela pega o pote de volta.)* Até o momento, eu amo tudo no senhor e eu gostaria até que o senhor estragasse minhas férias.

SIMÃO, *pegando o pote de volta*

Bem, estou convencido que a senhorita não vai gostar das minhas costas.

LIDIANE, *levantando delicadamente a camisa de Simão*

Esta pomada lhe faria muito bem. O senhor quer que eu a aplique? O que o senhor poderia ter feito para merecer tal castigo?

SIMÃO

Eu beijei... alguém...

LIDIANE

Era assim tão grave?

SIMÃO

Sim.

LIDIANE

Que intolerância! E este alguém que o senhor beijou, é o jovem rapaz que acabou de sair? O filho da condessa?

SIMÃO

Foi o Bilodeau quem lhe disse isso? *(Silêncio.)* Mais fraco, isso machuca.

LIDIANE

Eu sei que você já o beijou. Eu nunca vi dois jovens rapazes se olharem assim tão intensamente. Eu consigo entender que ele lhe atraia. Ele é muito sedutor. Não podemos dizer o mesmo das garotas da região... um pouco roliças no geral.

SIMÃO

Não é verdade o que você diz. Há muitas garotas bonitas aqui, Madame, que não precisam colocar armaduras em torno da cintura para mostrar que elas são magras. *(Sofrendo:)* Mais fraco, eu disse! Eu tenho certeza que no fim do dia, a senhorita deve ter marcas nas costas também.

LIDIANE, *rindo*

O senhor não tem o hábito de falar com as mulheres. O senhor tem uma maneira singular de seduzi-las. Então, o senhor o beijou, este jovem rapaz, sim ou não?

SIMÃO

Eu só beijei um, o Bilodeau, e era para aborrecê-lo.

LIDIANE

Eu sei que o senhor está mentindo.
Bilodeau entra.

SIMÃO

Eu vou lhe mostrar se estou mentindo. *(Ele beija Lidiane vigorosamente.)*

MONSENHOR BILODEAU E O JOVEM BILODEAU

NÃO!

MONSENHOR BILODEAU

Eu não quero ver nada deste deboche!

BILODEAU, *exasperado*

É um terraço, não um quarto para dormir!

SIMÃO

O pior que pode me acontecer é que eu seja chicoteado de novo. As chicotadas só precisam seguir as marcas.

LIDIANE

Não tenha medo. Comigo, não há risco de chicote. Uma mentira talvez, mas não o chicote.

BILODEAU, *escandalizado*

É um terraço, é um terraço... *(Ele sai.)*

MONSENHOR BILODEAU, *irritado*

Era o terraço do hotel! Mesmo em uma mulher não se podia dar publicamente este tipo de beijo. Isto não se fazia.

O VELHO SIMÃO

Você começa a acreditar na sua história? *(Silêncio.)*

EPISÓDIO 3

Casa dos Tilly. Fim do mês de agosto de 1912. Noite.

O salão está em um estado lamentável. Alguns móveis desbotados. A condessa, em uma camisola, olha pela janela um fogo que se enfurece do outro lado da rua.

A CONDESSA, *cantarolando*

« Hora deleitável » Faça-me dançar, Filipe Antônio. *(Um tempo.)* É um prazer que o senhor poderia conceder a sua esposa. Ah é?! Este incêndio lhe preocupa? É apenas o velho convento, do qual nossos valorosos bombeiros conseguirão, como habitualmente, salvar a fundação. Desde a partida do padre São Michel, há três meses, tudo o que há de excitante em Roberval são os incêndios e as visitas do senhor deputado. Então, o senhor vai dançar? Vamos, eu vou pedir a Timóteo. Eu vou deixá-lo enciumado. *(Ela dança sozinha e cantarola mais alto.)* Timóteo, o senhor conduz rápido demais. *(Ela para de dançar repentinamente, preocupada:)* Eu o feri? Timóteo, o senhor acha que ele voltará?

Batem na porta. A condessa vai abrir.

BILODEAU, *entrando*

Boa noite. Eu estava ajudando todo mundo a apagar o fogo e então eu pensei que eu podia tirar uns minutos para ver o Vallier.

A CONDESSA

O que faz aqui? O senhor sabe bem que a última pessoa no mundo que o Vallier quer ver é o senhor.

BILODEAU

Ele acha que fui eu quem estragou a amizade que existia entre ele e Simão. Eu só queria explicar, especialmente porque eu tenho uma boa notícia sobre Simão. Ele vai se casar com a rica senhorita de Rozier.

A CONDESSA

Nosso Simão vai se casar?

BILODEAU

Bem, sim, e eles farão isso rápido. É normal. Eles se acariciaram muito nestes três meses... não são mais capazes de esperar. E depois é preciso dizer que as grandes apresentações de bocas molhadas na rua principal, nas lojas, até na porta da igreja... elas beiravam a indecência. Roberval começava a parecer com a Babilônia. É depois de amanhã que eles noivam... é bonito, né? E depois, eles vão à Paris. Não veremos mais Simão frequentemente no final, hein? Simão queria muito ver a senhora. Sim, a senhora e Vallier.

A CONDESSA

Você me escondeu isto, Timóteo. Eu direi a meu filho. Parece-me que você não seria demais lá... no incêndio.

BILODEAU, *saindo*

A senhora virá, certo? A senhora virá e dirá para Simão?

A CONDESSA

Eu não faltarei.
Bilodeau sai.

MONSENHOR BILODEAU, *furioso*

Como o senhor poderia fingir que eu anunciei seu noivado à condessa? O senhor não estava lá. Novamente, isto é tudo falso.

O VELHO SIMÃO

Todas estas cenas vieram a mim de você. (*Ele pega um caderninho e lê:*) « O convento queimava desde o abalo, como se aquele fogo estivesse também dentro de mim. Eu não sei porquê, mas era preciso que eu fosse dizer à borboleta que Simão e a babilônica se casariam. Porque a mãe dele disse que Lidiane era a babilônica. Só havia uma pessoa no mundo que podia evitar que Roberval virasse a Babilônia, era a borboleta.»

MONSENHOR BILODEAU

Quem escreveu isso?

O VELHO SIMÃO

Você! É seu diário pessoal.

MONSENHOR BILODEAU

Aliás, como o senhor poderia ter a posse de tal diário?

O VELHO SIMÃO

Sua memória ficou gasta com o tempo.
*Vallier aparece de pijama*¹⁴⁶.

A CONDESSA

Eu lhe acordei? Você deveria ter ido dormir na ala sul da mansão.

VALLIER

146 “*Jaquette de nuit.*” Seria, na verdade, uma camisola masculina.

Ah, é?! Porque agora nós temos uma ala sul.

A CONDESSA

Mas claro. Eu a batizei de « ala da Esperança ». Você gosta?

VALLIER

Sim. É um bom nome.

A CONDESSA

Amanhã, os arquitetos vêm para a ala norte. Ela estará pronta para o retorno de seu pai. Eu pensei em batizá-la de « ala dos reencontros ». É bom que este velho convento queime, ele privava os habitantes da vista de nossa mansão. Dancemos!

VALLIER

Não, meu dia no lago me esgotou.

A CONDESSA

Você está sempre esgotado. Onde está sua energia, meu filho? Onde ela está? Eu vejo você crescer e tudo que eu posso dizer de você é que você cresce e que isto o esgota! Um centímetro por aqui, um centímetro por ali, preste atenção nas notícias. Desde sua briga com Simão, você está tão insensível quanto seu reflexo no Mediterrâneo. Você não gostaria de dançar?

VALLIER

Eu vou dormir.

A CONDESSA

Não é dormindo que você aprenderá a dançar para a noite de noivado de Simão. *(Silêncio. Percebendo que ela o magoou:)* Simão vai se casar com Lidiene de Rozier. O filho de madame Bilodeau veio nos convidar para o noivado.

VALLIER, *perturbado*

Eu não irei para esta festa.

A CONDESSA

Vallier! O seu melhor amigo vai se casar e você não terá a cortesia de estar presente no seu noivado? Você escutou isto, Timóteo? O senhor conde não irá ao noivado de seu filho. *(Um tempo.)* Você está contente? Você percebe a decepção dele?

VALLIER

Eu vou dormir na ala da Esperança. Eu preciso acordar cedo amanhã.

A CONDESSA

O que você acha que fará amanhã? Passar novamente o dia « meditando » no Mediterrâneo? Eu não vejo mais você. Você sai de casa na aurora para só voltar no crepúsculo. Além disso, você não se importa mais com sua aparência. Você é conde, Vallier. Eu percebi suas mãos no jantar: elas começam a parecer com as de um trabalhador.

VALLIER

Eu percebi as suas também. Você volta das suas sessões de horticultura com as mãos esfoladas, o rosto manchado de terra, os cabelos colados de lama, mastigando ainda alguns...

A CONDESSA, *fugindo*

Timóteo me disse que as religiosas só tiveram tempo de terminar suas orações da noite e de sair. Você perdeu o espetáculo, Vallier, todas estas jovens noviças correndo quase nuas no vento.

VALLIER

Você sabe fugir tão bem dos temas que lhe desagradam. Envelhecendo, eu tenho a impressão de parecer com você, e eu não quero isso por nada no mundo. Eu acho que chegou a hora de revelar o motivo dos meus longos passeios no « Mediterrâneo », como você diz. Pois já que minhas mãos me traem, melhor lhe dizer tudo. Somente, me prometa que não vai berrar.

A CONDESSA

Como se eu berrasse constantemente! Timóteo, um chá de tília! (*Ela se senta.*) Eu lhe escuto.

VALLIER

Desde que eu terminei meus estudos, eu trabalho com os índios como guia para os pescadores no lago.

A CONDESSA, *com uma voz profunda*

Nunca em toda a história da França um Bourbon trabalhou.

VALLIER

Nós não fazemos mais parte desta história.

A CONDESSA

E eu não deveria berrar?

VALLIER

Por piedade, se acalme!

A CONDESSA

Como você quer que uma mãe aceite calmamente que o seu filho, o herdeiro direto da coroa da França, um possível Delfim¹⁴⁷, trabalhe? Esta ocupação, a mais vil, a mais infame para um aristocrata e... meu filho, você deixou de lado a ignomínia ao ponto de se tornar guia para turistas... Um valete? Um criado? Um selvagem?

VALLIER

Sim, mãe!

A CONDESSA

Eu lhe renegarei. Você é um covarde! Covarde como seu pai! (*Ela se cala como se tivesse acabado de falar uma monstruosidade.*)

VALLIER

Eu não escutei o final de sua frase. (*Silêncio.*) Poderia repetir?

A CONDESSA, *subitamente*

Você não quer aprender a valsa?

VALLIER

Quer repetir?

A CONDESSA

Valsemos.

VALLIER

Timóteo, o que disse minha mãe?

A CONDESSA

Ele está na cozinha.

VALLIER

147 “*Dauphin*”. Delfim de França era o título do herdeiro aparente da coroa da França durante as dinastias de Valois e Bourbon.

Você se engana. (*Silêncio.*) Obrigado, Timóteo. É exatamente o que eu tinha entendido. Você pode voltar e alimentar os ratos na cozinha. Eu estou muito contente que a memória de seu marido se esclareça com o tempo. Você é verdadeiramente única, mãe. Normalmente, as pessoas, com os anos, confundem seu passado.

A CONDESSA

Você me deixou encolerizada. Eu não sabia mais o que dizia. Agora, tudo está melhor! Dancemos. (*Um tempo.*) Quem teria a audácia de fingir que seu pai é um covarde?

VALLIER, *colérico*

Quem ousaria fingir que um homem, um Bourbon por sinal, que deixa sua mulher e seu filho em um canto perdido do Canadá, sem um centavo, para voltar a brincar de cruzadas no século XX, que em cinco anos de ausência não deu nenhuma notícia a sua família, nem de sua vida, nem de sua morte, quem ousaria fingir que ele é covarde? Bem, eu, mãe, eu tenho esta audácia. Eu tenho cem vezes mais coragem que ele. Se eu não trabalhasse em segredo desde os treze anos, teríamos morrido há muito tempo! Ele é covarde! Covarde! Covarde como todos os homens!

A CONDESSA

Você fala sob o efeito da cólera. Eu prefiro acreditar no que eu li de você.

VALLIER

O que você quer dizer?

A CONDESSA

Esta carta.

VALLIER

Que carta?

A CONDESSA

A que estava na gaveta da sua escrivaninha, Luís Filipe. Eu peguei a empregada doméstica futricando nos seus objetos pessoais. Eu a agradei imediatamente. (*Vallier corre para o seu quarto.*) Havia uma carta rasgada. Eu quis colocar esta carta de volta na gaveta, mas, inadvertidamente, eu percebi a palavra « amor ». Eu logo percebi que se tratava de uma carta para seu pai.

VALLIER, *ao longe*

Onde está esta carta?

A CONDESSA

Ela não está mais aqui.

VALLIER, *ao longe*

Onde ela está?

A CONDESSA

Em boas mãos.

VALLIER, *voltando*

E que mãos?

A CONDESSA

Eu imaginei a felicidade de seu pai lendo esta missiva. Eu não sei se fui inadequada, mas o entusiasmo me fez esquecer o respeito dado à sua intimidade. Eu coleí ela novamente. Eu a entreguei, eu mesma, para Lidiiane de Rozier a fim de que ela pudesse expedi-la para seus conhecidos na França. (*Vallier não fala nada.*) Você deveria me ser grato. Eu a li e o louvor que você faz ao homem de sua vida era de uma poesia esmagadora. Eu inclusive caí no choro quando você disse que sua presença lhe causava tamanha saudade que, por vezes, você tinha vontade de morrer, como São Sebastião. (*Ela cita:*) « Você é meu primeiro amor e permanecerá assim. Eu te componho, eu te criei, eu te faço viver, te mato, te ressuscito desde nossa tão amarga separação. Teus olhos de ônix, teu sorriso de marfim, teu corpo de mármore, sinto saudade de tudo. Minha respiração se precipita, pois ela esqueceu o ritmo da sua.»

VALLIER E A CONDESSA

« Meus lábios gaguejam teu nome por terem perdido o hábito de pronunciá-lo. Minhas mãos se estendem na esperança do seu retorno, e só minhas lágrimas as regam. Ó, meu amor, se algum dia você me amou, que eu conheça seu amor. Eu te amo e te esperarei para sempre.»

A CONDESSA

Não chore.

VALLIER

É um hábito do qual eu ainda não consegui me livrar.

A CONDESSA

Você acha que ele voltará? Envelhecendo, você parece cada vez mais com ele. Fale comigo como ele falava.

VALLIER

Eu não quero parecer com ele. Eu o acho covarde demais para isso. Eu entendo os sofrimentos que ele suportou, mas agora eu sei que ele envia sinais para que eu veja que ele sofre. Você vê este fogo? Agora eu sei que é o sinal de que Rozier fez chegar a ele minha carta e que ele a leu.

A CONDESSA

Por que associar este fogo a seu pai? Vallier, parece-me que vejo outra coisa em seus olhos, não o amor filial. Há algum outro amor? Diga-me!

VALLIER

Simão.

A CONDESSA, *sorridente*

Pronuncias o nome dele com um tom tão triste.

VALLIER

Eu achava que isso iria te chocar.

A CONDESSA

Não confunda a nobreza e o amor. Estado de espírito e estado de alma.

VALLIER

Você sabia há muito tempo?

A CONDESSA, *depois de um silêncio*

Eu queria ouvir da sua boca. Eu só tenho você no mundo para acalantar.

VALLIER, *sorrindo para ela*

E Timóteo? A empregada doméstica? Os rapazes do estábulo? E os reis e as rainhas?

A CONDESSA

E você, meu grande capitão que eu acordarei cedo amanhã de manhã para que ele possa guiar, tal qual um corsário, os pescadores sobre o Mediterrâneo.

Vallier começa sua saída.

VALLIER

Boa noite, mãe.

A CONDESSA

É preciso ir ao noivado de Simão.

VALLIER

Por quê?

A CONDESSA

Para confirmar se ele é tão covarde quanto você diz.
Ela olha em direção ao fogo.

MONSENHOR BILODEAU

Eu presumo que esta cena foi igualmente tirada do meu suposto diário?

O VELHO SIMÃO

Não, porque você não estava lá...

MONSENHOR BILODEAU

E o senhor também não! (*Um tempo.*) Como eu tenho a impressão de ter sido submetido a um processo, eu gostaria de me opor. De onde vem esta cena? Eu aplaudo sua imaginação. Eu não sabia que o senhor era capaz de tal lirismo! O senhor parece se satisfazer com os estados de alma histéricos da condessa, como se ela tivesse uma importância nesta história!

O VELHO SIMÃO

Talvez ela fosse histérica, como você diz, talvez ela não suprisse as necessidades básicas de seu filho, mas sem a coragem da qual ela o alimentou, Vallier teria sido uma vítima fácil demais... e esta história não teria acontecido.

MONSENHOR BILODEAU

Então, acuse a condessa, não eu.

EPISÓDIO 4

O noivado de Lidiane de Rozier e de Simão.

Noite do dia seguinte. Terraço do hotel Roberval. Lidiane, de vestido branco, está no centro dos convidados: o barão de Hüe, Sílvia, sua mulher, Timóteo Doucet, a condessa de Tilly, Jean Bilodeau servindo, e finalmente Simão, que está ao lado de Lidiane de Rozier, sua noiva já há alguns instantes.

LIDIANE

... Então, ele me pegou nos seus braços como se ele já tivesse aprisionado centenas de mulheres da mesma maneira. E aqui, sobre este terraço, nós nos perdemos em um turbilhão de carícias. Nós permanecemos assim, enlaçados durante três meses, enquanto as árvores da primavera brotavam, e floriam de prazer a nos espiar. Eu tinha percorrido o vasto mundo para, enfim, encontrar o amor.

Aplauda-se.

Simão lhe dá um beijo discreto.

LIDIANE

Que ardor em público.

BILODEAU

Foi o champagne que te causou este efeito, meu Simão?

A CONDESSA

Encantadora Lidiane, eu gostaria muito que o padre São Michel tivesse lhe escutado. Ele teria lhe dado um grande papel; a Dama das camélias talvez?!

O BARÃO DE HÜE

Evidentemente, se ela tivesse permanecido três meses sobre o terraço, sua pneumonia teria sido mais credível que qualquer artifício teatral. *(As pessoas riem.)*

LIDIANE

A verdade lhe matará, Barão.

O BARÃO DE HÜE

A senhorita vai até nos convidar para Paris para seu casamento? A menos que tudo isto não passe de uma outra mentira?!

LIDIANE

Seria a mais triste da minha carreira. Nós logo sairemos de Roberval no aeróstato até Quebec, e de lá, Nova York, e nós iremos da *Britania* até Le Havre¹⁴⁸.

A CONDESSA

Como você parece orgulhoso, meu Timóteo.

TIMÓTEO

Eu queria tanto que minha finada estivesse aqui para ir conosco.

BILODEAU

Meu Deus, como você é macabro, Senhor Doucet.

TIMÓTEO

Eu não queria entristecer as pessoas.

BILODEAU, *para Timóteo*

Por favor, encha suas taças um pouco menos, é a segunda vez que eu limpo.

LIDIANE

Então, vá ver na cozinha se o bolo está pronto, Bilodeau.

BILODEAU

Estou indo logo, ainda não acabei de servir. Parece que vai vir uma tempestade.

A CONDESSA

Simão, que pai admirável você tem. (*Para os outros:*) Eu nunca vi um pai se dedicar tanto por seu filho. Tudo isso com doçura, compreensão...

TIMÓTEO, *desconfortável*

Eu não sou o tempo todo fino, Madame Condessa. O bom Deus nos dá filhos para cuidar deles, ensiná-los a viver, às vezes é preciso ser mais duro com eles para mantê-los no caminho certo, e...

A CONDESSA

O que você está falando, meu bravo? Você? Eu não acredito em nada. Não é, Simão?

LIDIANE, *salvando a situação*

148 *Le Havre*. Comuna francesa na região da Normandia, no departamento de Seine-Maritime, a noroeste do país.

Você está muito falante esta noite, Condessa. Seu vestido é encantador. Estas estampas se tornaram impossíveis de encontrar com o tempo. *(Para Timóteo.)* Finalmente, meu caro sogro, o senhor vem realmente a Paris?

TIMÓTEO, *aliviado*

Finalmente eu irei para os países velhos. Desde que o hotel existe eu conheci tantos franceses que vou levar um ano para fazer um passeio. Eu vou fazer o passeio dos grandes duques. *(Ele ri.)*

O BARÃO DE HÜE

É preciso ir me ver também, Timóteo. Ainda que seja só para finalmente me dizer o nome do agressor do seu filho!

BILODEAU, *servindo*

Não é uma tempestade qualquer que teremos. Minha mãe disse que vocês fazem um belo casal. Ela disse que isso se decidiu rápido, o casamento de vocês, mas o que é necessário deve ser feito. Madame Lavínia e Madame Scott disseram que não vemos frequentemente uma mulher da sua idade que se case com um jovem de dezenove anos, mas é necessário pontuar que ele perdeu sua mãe muito jovem.

LIDIANE

Faltam taças, Bilodeau!

BILODEAU

Não tenho tempo, preciso ir ver o bolo. *(Saindo.)* Feche as janelas antes da tempestade.

LIDIANE

Assim que Simão tiver terminado com o feno, nós partiremos. Se os mosquitos não tiverem me devorado.

O BARÃO DE HÜE

Você escutou, Sílvia? A Senhorita de Rozier parece partilhar sua aversão pelos mosquitos... Sílvia.

A BARONESA DE HÜE

Eu ainda estou tentando imaginar como o pescador conseguiu pegar o imenso salmão de água doce que está ali embaixo, sobre o muro da recepção. O que você dizia?

O BARÃO DE HÜE

O que eu lhe dizia não tem nenhuma importância. Eu simplesmente estava tentando lhe inserir na conversa.

A BARONESA DE HÜE

De acordo com você, o pescador deste monstro utilizou uma mosca winchester ou uma isca de salamandra?

O BARÃO DE HÜE

Isso depende se ele estava sozinho ou com sua mulher. É ela quem tem de pegar a isca para por no anzol. Se ele estava sozinho, deve ter usado uma salamandra. (*Simão ri sozinho e se cala.*)

A BARONESA DE HÜE

Perdoem-me. Eu ainda estava na água.

A CONDESSA

Tal qual meu filho. Ele adora a água. Ele passa longos dias, como sua mulher, no Mediterrâneo.

A BARONESA DE HÜE

No Mediterrâneo? (*As pessoas tosse.*) No Mediterrâneo! E o que ele pesca lá?

A CONDESSA

Ele não pesca nada. Acredito que ele medita acerca do retorno de ... de seu pai.

JEAN BILODEAU, *voltando*

Parece que agora a borboleta passa seus dias no lago. Madame Lavínia e Madame Scott disseram que ele se tornou tão selvagem quanto um índio. É uma pena¹⁴⁹ que ele não tenha vindo ao seu noivado.

A BARONESA DE HÜE

Ele tem que idade?

A CONDESSA

Amanhã ele fará dezenove anos, a idade de Simão.

O BARÃO DE HÜE

149 “*C’est de valeur qui soye pas v’nu à tes fiançailles.*” O autor utiliza uma expressão de origem ameríndia (*C’est de valeur que...*) em vez de utilizar a expressão mais usual do francês padrão (*C’est dommage* = é uma pena). O sentido é o mesmo, mas a escolha das palavras torna irônico o comentário anterior de Bilodeau. (Fonte: <http://www.je-parle-quebecois.com/lexique/definition/expression-quebecoise/cest-de-valeur.html>).

Dezenove anos! É a idade em que os jovens rapazes começam a se aposentar para pensar nas mulheres. Você, Simão, onde você começou seu asilo?

LIDIANE, *fazendo piada*

Nos sótãos, nos « depósitos de feno do estábulo », como se diz aqui, nos lavatórios. Não é, Simão? (*Silêncio.*)

O BARÃO DE HÜE

O pobre, ele não disse nada desde o início da noite.

LIDIANE

Os jovens rapazes, Senhor Hüe, não gostam de falar muito de sua jubilação, você deveria saber disso.

A CONDESSA

Eu lhe convido a vir à mansão para o aniversário dele. E não tente se desvencilhar, fingindo uma falta de tempo, como habitualmente.

A BARONESA DE HÜE

É às margens do « Mediterrâneo », sua mansão?

LIDIANE

Bem perto do Estreito de Gibraltar, na rua São José, em frente às ruínas.

O BARÃO DE HÜE

Quais? As do convento, da loja dos Tremblay, da estação? Roberval está desaparecendo com estes incêndios.

BILODEAU

Ainda esta manhã, o Mistassini¹⁵⁰ pegou fogo no cais... Né, Simão?

O BARÃO DE HÜE

Simão, você está com cara de enterro.

LIDIANE

150 Lago Mistassini, maior lago natural por extensão de área na província de Quebec.

Não sorria demais, Simão, você corre o risco de danificar seu rosto fino.

SIMÃO, *exasperado, puxando Lidiiane para o canto*

Eu gostaria de falar com você dois minutinhos.

LIDIANE

Não consigo me habituar com sua paixão¹⁵¹.
Eles se retiram para uma pequena sala.

SIMÃO

Não gosto que você trate a condessa como bobo da corte

LIDIANE

É uma tradição canadense convidar os carrascos para os noivados?

SIMÃO

Deve ter sido meu pai quem a convidou. É uma boa pessoa e que é amiga dele.

LIDIANE

Cada vez que eu tenho a chance de acariciar suas costas, eu me lembro que esta velha louca é uma amiga do seu pai. Eu estou te achando diferente, Simão.

SIMÃO

E mais, eu abro mão das suas observações sobre meu passado. Dê um jeito de encontrar prazer de outra forma.

LIDIANE

Como? Lembrando-me que você me beijou sobre o terraço? Nas lojas? Na rua? Somente nos lugares públicos? Eu vou te recordar que estes cinco pequenos segundos, aqui e ali, eram muito pouco para satisfazer meu desejo depois de três meses. E os seus tratamentos com pomada! E a gente precisa, de repente, fazer feno! Eu não sabia que o feno desintegrava tão rápido no Canadá. De acordo com os meus cálculos, você cortou três vezes os mesmos acres em um mês. E os moranguinhos, e as framboesas, e os avelãs, e os mirtilos, e as cerejas, e a mascote. Com o empenho que você emprega, não deve sobrar mais um fruto selvagem na região. Claro, te esperando, eu só poderia me distrair mentindo sobre como será nossa noite de núpcias.

SIMÃO

151 Ver nota 139.

Por que você não se diverte como todo mundo?

LIDIANE

Por que a gente não se diverte?

SIMÃO

É o dia mais importante da nossa vida, por que toda hora alguma coisa precisa te irritar?

LIDIANE

Devia ser mais agradável com Vallier. *(Simão a pega docemente em seus braços.)* Veja, de novo! É só pronunciar o seu nome e... *(Sincera, nos braços de Simão:)* Eu pensei que tivesse esquecido isso. Eu te amo tanto, Simão.

SIMÃO

Eu sou seu homem agora.

TIMÓTEO

É um pouco embaraçoso. Estamos escutando vocês discutindo. Venham, estamos esperando vocês para o bolo. *(Silêncio. Simão quer sair, seu pai o interrompe.)* Simão...

SIMÃO

Pode ir na frente, Lidi. Eu te sigo. *(Lidiane sai).*

TIMÓTEO, *falsamente alegre*

É o dia mais bonito da sua vida, meu rapaz!

SIMÃO

O que você quer como resposta? Uma mentira ou a verdade mesmo? Como todo mundo, você se contentaria com uma mentira, papai?

TIMÓTEO

Quando tivermos chegado do outro lado do oceano, você vai entender porque eu precisava ter feito isso.

SIMÃO

Papai, você lembra quando você falava de mim: « É o mais belo, é a criança mais bonita do mundo »? Você me fez fazer o menino Jesus, você me fez fazer João Batista, eu dei presentes e flores a todas as pessoas em todas as eventos importantes de Roberval. Você se lembra, papai? Você

dizia: « Se alguém tocar nele, se alguém lhe fizer um arranhão... » Você se lembra disso? Você acha que é atravessando o oceano que eu vou esquecer?

TIMÓTEO

Você acha que isso foi fácil para mim?

SIMÃO

Isso deve ter sido mais fácil para mim, suponho?! Quando o balão voar para Quebec e eu estiver fazendo bebês enormes, você me diz, porra, para quem isso vai ser mais fácil.

TIMÓTEO

Venha, você não sabe mais o que diz.

SIMÃO

Eu vou mergulhar em um litro de gim, assim, eu também, não saberei mais o que estou fazendo com você.

Eles se reúnem aos convidados.

Escuta-se a marcha nupcial ser tocada bem alto. Os convidados se concentram. Bilodeau chega correndo com o bolo.

LIDIANE, *amarga, para Simão*

A fim de te provar meu amor, Simão, pelo tempo que durar nosso tão grande amor, eu me esforçarei para não mentir mais.

A CONDESSA

O que ela está dizendo? Como se ela já tivesse mentido.

A BARONESA DE HÛE

Nosso jovem guia francês só conheceu os Innu¹⁵² nesta época do ano, os salmões de água doce descem novamente em cardumes pelo rio depois de colocarem seus ovos. Parece que seu esgotamento sexual lhes deixa ainda mais atraídos pelas iscas.

O BARÃO DE HÛE

Minha querida, você aborrece os terrestres com a vida privada dos salmões de água doce.

Risos.

Vallier entra, drapeado com tinta vermelha, creme e ouro, com uma coroa de algumas folhas.

Longo silêncio devido à estupefação geral. A orquestra toca a marcha de maneira massacrada e se cala.

LIDIANE

152 *Montagnais*, *Innus* ou *Naskapis* são um povo autóctone originário do Leste da península de Quebec-Labrador.

Meu Deus!

A BARONESA DE HÛE

Mas é nosso guia!

A CONDESSA, *rompendo o silêncio*

Bem, Timóteo! O que você está esperando para retirar o sobretudo do senhor conde?

TIMÓTEO

Ele não tem, Madame. E não é meu dia.

A CONDESSA

Ah, é

VALLIER, *com uma voz segura*

Eu não queria ensombrar esta festa. Pensei muito em como eu podia iluminá-la.

LIDIANE

Você parece ao menos iluminar sua mãe, pois ela está só sorrisos desde a sua entrada.
(*Simão a pega pelo ombro.*)

TIMÓTEO

O.K., Vallier, eu acho que aqui não é o seu lugar.

A CONDESSA

Você está falando com o conde de Tilly, Timóteo, eu gostaria de lhe lembrar.

TIMÓTEO

Tudo o que eu vejo é um espantalho.

VALLIER

Eu sou o imperador César e acabaram de trazer à minha frente o belo Sebastião, que prefere uma outra religião, em detrimento da minha. Você se lembra do seu texto, Simão?

A CONDESSA

Nós vamos finalmente assistir esta peça. Vamos, crianças, estamos escutando!

VALLIER, *interpretando César*

Olá, belo jovem! Olá, sagitário com cabeleira de jacinto! Eu te saúdo, chefe da minha coorte¹⁵³ de Emese. Por minha coroa, eu também te amo. Eu quero, antes que você fale, que nós te aclamemos. Todos vocês, com um louvor incansável, gritem em ritmo: Que os céus justos conservem sua beleza para o Imperador, Sebastião! Gritem em ritmo! (*Silêncio.*) Bilodeau!

BILODEAU, *entusiasta*

Que os céus justos conservem sua beleza para o Imperador, Sebastião!

VALLIER, *interpretando César*

Você se vela como a virgem que ultrajamos ou que será assassinada. Ora, eu não quero te assassinar. Descubra sua cabeça! Eu quero te coroar diante de todos os deuses. (*Um tempo.*) É você, Simão.

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

César, eu já tenho uma coroa.

VALLIER, *interpretando César*

Nós não a vemos.

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Você não pode vê-la, Augusto, já que você tem olhos de lince.

VALLIER, *interpretando César*

E por quê?

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Porque é preciso ter outros olhos, armados de uma outra virtude.

VALLIER, *interpretando César*

Onde estão eles, os mágicos que te ajudam nos seus artifícios e te ensinam suas feitiçarias?

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Não tenho outra arte senão a oração.

VALLIER, *interpretando César*

153 As coortes (do latim, *cohors*) eram subdivisões de uma legião romana.

Eu não acredito, eu não quero acreditar nos delitos dos quais te acusam, chefe da minha frágil coorte. Você é muito bonito. Diga: eu não te enchi de honrarias, de benefícios, de ornamentos, de horas gloriosas e de belas armas?

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

Sim, você foi indulgente comigo, Senhor.

VALLIER, *interpretando César*

Que entrelacem duas guirlandas na anêmona e no oleandro. Eu quero cingir a Criança morosa e me cingir a ela. (*Ele quer conter Simão.*)

SIMÃO, *interpretando Sebastião*

César, saiba que eu escolhi meu deus.

A CONDESSA

É tocante. Eles estão emocionados.

TIMÓTEO

Simão, tire-o daqui!

VALLIER

E seu eu não sair de bom grado, Timóteo, você vai me indicar a saída a chicotadas?

TIMÓTEO

Tire-o daqui, caralho¹⁵⁴!

O BARÃO DE HÜE

Permita que eu me retire. Se algum dia você vier a Paris, não venha para minha casa, senhor Doucet. Eu nunca gostei dos carrascos de crianças. Venha, Sílvia. (*Eles saem.*)

TIMÓTEO

Tire-o daqui!

SIMÃO, *pegando Vallier docemente*

Venha, Vallier. Eu vou te levar de volta.

154 Ver nota 141. “*Tabarnak*.” É um palavrão do francês do Quebec, em referência ao tabernáculo da Igreja. Na Igreja Católica, o tabernáculo é o mobiliário que abriga o cibório contendo as hóstias. Esta palavra foi subvertida no francês do Canadá e sua força vem da característica blasfematória. Não há definição clara, mas exprime um descontentamento, uma cólera, uma enervação. Pode-se abrandar a força deste palavrão usando derivados como *tabarnouche* ou *tabarouette*. (Fonte: <http://www.je-parle-quebecois.com/lexique.html>)

VALLIER

Por quê? Ainda é cedo!

LIDIANE

Eu acompanho vocês.

VALLIER

Por quê? Você tem medo pela sua noite de núpcias? (*Lidiane o esbofeteia violentamente.*)

LIDIANE

E este tapa, é você, Simão, quem deveria ter dado desde a sua chegada.

VALLIER, *para Simão*

Encontre uma maneira menos perigosa de me dizer que as coisas não vão bem. As pessoas começam a se preocupar em Roberval.

LIDIANE

Assim que o sol tiver nascido, nós deixaremos Roberval.

Ela sai. Timóteo, seguindo Lidiane, também sai. Simão, deixando o salão de festas, para perto de Vallier, mas sai igualmente. Bilodeau o segue.

BILODEAU

Você tá orgulhoso de si mesmo, borboleta? Você estragou tudo. Ele vai embora ainda mais rápido. (*Detendo Simão:*) Simão!

SIMÃO

Vai à merda, Bilodeau!

Eles saem.

A condessa está sozinha com Vallier.

A CONDESSA, *divertindo Vallier que ri*

Foi gentil de sua parte ter decidido vir. Relaxou a atmosfera. Era de um tédio mortal. Ninguém dançava. Eu achei que Lidiane de Rozier não estava dentro da zona de conforto¹⁵⁵, ao final.

VALLIER

155 “*Lydie-Anne de Rozier n’était pas dans son assiette à la fin.*” De “*Ne pas être dans son assiette.*”: Não estar no seu estado normal física ou moralmente. (Fonte: <http://www.expressio.fr/expressions/ne-pas-etre-dans-son-assiette.php>)

Mamãe?

A CONDESSA

O vestido dela estava divino. Eu peguei o modelo.

VALLIER

Mamãe?

A CONDESSA

Eu quero um parecido para quando seu pai voltar.

VALLIER

Mamãe, eu estou orgulhoso de mim.

A CONDESSA

Eu também, eu estou orgulhosa de você!

VALLIER, *se afogando em lágrimas nos braços de sua mãe*

Ele vai partir ao amanhecer!

Eles saem do salão de festas.

Simão entra no salão de festas seguido de Bilodeau. Simão bebe todo o restante das taças que ele encontra.

BILODEAU

Você deveria me agradecer depois de tudo que eu te fiz!

SIMÃO

Te agradecer por quê? Por causa do que se passou? Pelo quê?

BILODEAU

Se você não quiser mais a Lidiãe, eu posso te livrar dela.

SIMÃO

Porra, o que você quer de mim, Bilodeau? O que você quer de mim?

BILODEAU

Nada complicado. Desde que eu sou criança, eu quero ser seu amigo.

SIMÃO

Bem, você se comporta de um péssimo modo para demonstrar isso.

BILODEAU

Desde que os franceses vieram pra cá, pode-se dizer que eles tentam corromper sua alma. Eu só quero que sua alma seja pura. Antes que a borboleta surgisse entre nós dois, a gente estava sempre juntos pois eu queria ser amigo de um santo. Porque a Madame Scott, Madame Lavínia e minha mãe disseram um dia que você era tão bonito, que só um santo poderia ser tão bonito assim. (*Mostrando-lhe um pequeno caderninho:*) Eu te trouxe meu diário. Eu escrevi aqui dentro tudo que eu fiz para te manter puro. (*Simão não pega o diário.*) Em duas semanas, eu vou para o grande seminário de Chicoutimi¹⁵⁶ Não vá embora com a babilônica. Venha comigo.

MONSENHOR BILODEAU

Difamação!

SIMÃO

Amanhã, eu estarei em um balão que vai me levar pra longe daqui. Eu vou sentir falta de muitas coisas, mas pelo menos, estarei contente de não ter mais você atrás de mim o tempo todo.

BILODEAU, *saindo pelo outro lado*

Eu preciso salvar a sua alma!

MONSENHOR BILODEAU

Mentiras! Mentiras!

O VELHO SIMÃO

Naquela noite, houve em Roberval uma imensa explosão, que iluminou a cidade por completo. O céu se tornou plenamente vermelho por horas.

156 Chicoutimi é um dos três burgos da cidade de Saguenay, na província do Quebec, no Canadá.

EPISÓDIO 5

Casa dos Tilly. Dia seguinte, à noite. Está escuro.

VALLIER

Por que você não acendeu a luz? A gente corre o risco de se machucar nessa obscuridade.

A CONDESSA

Você quer fazer silêncio!

VALLIER

É comigo que você está falando?

A CONDESSA

Não... Sim. *(Ela acende a luz.)* Surpresa! Surpresa!
A casa está coberta de decorações de riqueza. Há uma banheira no meio da peça.

VALLIER

Uma banheira!

A CONDESSA

Eu instalei este quarto de banho para você. Você está feliz?

VALLIER, *tirando a roupa*

Que gentil! Você deve ter tido um trabalho louco.

A CONDESSA, *cantando*

Feliz aniversário! Sua nudez, meu filho, poderia incomodar nossos convidados. Eles estão todos aqui. *(Apresentando-os:)* Madame baronesa... Senhor barão... O padre São Michel... E Simão. Você não beija Simão? Ele está aqui. Na poltrona.

VALLIER

Eu posso imaginar a poltrona, mas Simão é mais difícil.

A CONDESSA

Tente!

VALLIER

Não consigo!

A CONDESSA

De acordo, ele virá mais tarde. *(Trazendo-lhe seu bolo de aniversário:)* Faça um voto, Vallier.

VALLIER

Meu bolo! Mas é de terra?

A CONDESSA

É minha receita preferida de bolo.

VALLIER

Eu posso ser cortês com todos os convidados, mas daí a comer terra...

A CONDESSA

Como os filhos são ingratos...

VALLIER

Não vamos meter nossos convidados nas nossas brigas de família. Eu estou muito emocionado por tudo que você fez para meus dezenove anos.

A CONDESSA

E mais, amanhã nós vamos caçar. *(Batem na porta.)* Um retardatário. *(Ela vai abrir.)* Simão entra.

SIMÃO

Boa noite, Madame Condessa.

A CONDESSA

Simão! Que gentileza ter vindo. Você viu, eu te disse que ele estava aqui.

SIMÃO, *na defensiva*

Eu caminhava pela rua e eu disse pra mim mesmo: Seria muito indelicado não entrar para te desejar feliz aniversário. E para aproveitar e te dizer adeus.

VALLIER, *de repente tão falso quanto Simão*

Que excelente ideia de casar as ocasiões. Lidiane não está com você?

SIMÃO

Não. Ela ficou no Hotel. *(Olhando ao redor dele:)* Está bonita a decoração. Lidiane e eu te fizemos um presente. *(Ele lhe dá um pacote, que Vallier não abre.)* É um livro sobre os peixes do lago. Acabou de sair.

A CONDESSA

Agradeça Lidiane. Vallier gosta muito dos peixes. *(Vallier olha fixamente para sua mãe.)* Deixemos eles a sós por um momento. Eu vou lhes mostrar a ala dos reencontros. *(Ela sai com seus convidados fantasmas.)*

Um tempo.

VALLIER

Você percebeu que eu não chorei desde a sua chegada?

SIMÃO

A gente muda. A gente envelhece.

VALLIER

Sim. A gente entende melhor a vida envelhecendo. Eu me achei um pouco ridículo, ontem à noite. A cidade... os índios não me perdoaram. Eu perdi meu trabalho nesta manhã.

SIMÃO, *depois de um tempo*

Eu também, eu me achei ínfimo sobre o terraço, na primavera.

VALLIER

Nós éramos jovens. Agora, crescemos. Você vai ser feliz com Lidiane. Uma mulher de caráter, bela e rica. Eu tenho inveja de você. Eu não terei esta sorte. Eu não tenho a presença necessária para chamar a atenção de belas amazonas.

SIMÃO

Não diga este tipo de coisa, Vallier. Você é refinado, você é bonito...
Vallier se levanta da banheira e fica de frente para Simão.

VALLIER

Você acha?

SIMÃO, *desconfortável, dando-lhe as costas*

A gente vai depois de amanhã para Paris. A Lidiane precisa organizar as questões dos seguros antes de partirmos. Ainda não encontramos quem é que soltou o balão. Lidiane passa o tempo corrigindo meu sotaque. E ela me ensina muitas palavras novas. *(Um tempo.)* Eu posso lavar as suas costas?

VALLIER, *sentando-se novamente na banheira*

Vá embora!

SIMÃO

Eu não sou feliz, Vallier.

VALLIER

E por quê? Você tem tudo que um homem pode esperar da vida. Você deveria ter vergonha de falar assim. Há pessoas que vivem na infelicidade e na pobreza e encontram sempre um modo de iluminar a vida. Você quer experimentar o bolo?

SIMÃO

Eu te digo que talvez não seja isso que eu queira da minha vida. Eu acho que eu não amo a Lidiâne como eu deveria amar.

VALLIER

É normal que isso te cause medo. Você não conheceu muitas mulheres antes dela.

SIMÃO

Você talvez tenha razão. Bom... bem, eu vou embora. Brigado pelos seus conselhos.

VALLIER

Eu tenho certeza que vai ficar tudo bem.

SIMÃO

Se você diz.

VALLIER

Não nos veremos mais. Você sabe, as viagens entre Roberval e Paris são raras. A julgar pelo meu pai, elas são muito raras... (*Um tempo.*) Quando você vai falar?

SIMÃO

Eu não consigo...

VALLIER

Tente!

SIMÃO

Eu tenho um sentimento mais forte por você do que o que eu tenho por Lidiane.

VALLIER

Achei que ela tivesse te ensinado palavras novas! Como isso se chama?

SIMÃO, *com toda a dificuldade do mundo*

Eu te amo, Vallier.

VALLIER

Eu te amo, Simão.

Simão entra na banheira, vestido.

MONSENHOR BILODEAU

Não!

Ele se abraçam. Acariciam-se.

O VELHO SIMÃO, *emocionado mas impulsivo*

Olhe eles se amarem, Bilodeau. Olhe para eles! Olhe o que te deixou doente no sótão do colégio.

MONSENHOR BILODEAU

Eu lhe imploro!

VALLIER

Que novidade, agora você chora.

SIMÃO

Você cheira bem! Você cheira tão bem! (*Acariciando-lhe o rosto:*) Quando ela te bateu, foi como se ela tivesse batido em mim.

VALLIER

Eu comecei a ficar muito preocupado vendo os bombeiros se aposentarem há algumas semanas.

SIMÃO

Eu te achei tão corajoso por ter soltado o balão de Lidi!

VALLIER

Não foi você? (*Eles riem.*)

SIMÃO

É um sinal de que eu devia ficar. Meu amor, lindo!
Eles se beijam apaixonadamente. A condessa entra. Eles param.

A CONDESSA

Ainda não! Será que teremos finalmente a oportunidade de ver a continuação? Cada vez que eu entro, neste momento preciso, vocês param. E este beijo? (*Convocando:*) Amor! Amor! Desta vez, Timóteo, controle seu entusiasmo. Vamos!

SIMÃO

Você tem certeza?

A CONDESSA

Só estamos esperando isso.
Eles se abraçam.

SIMÃO

Eu vou reviver Sanaé. Eu juro pelo meu ar e pelo céu que eu vou reviver... Eu lhe mostrarei meu rosto voltado para o Oriente. E então você estará pronto. Nós encontraremos velas, velas infladas...

MONSENHOR BILODEAU

Esta cena não aconteceu. Eu tinha visto o Simão entrar na casa do Vallier. Eu fui correndo prevenir Lidiiane.

VALLIER

...velas infladas pelos ventos certos, e proas afiadas como o desejo da bela vida! Seremos livres com você. Livres com você sobre o mar glorioso. Ó, amado. Ó, amado.

SIMÃO

É preciso matar seu amor para que ele renasça sete vezes mais ardente. É preciso que meu destino se cumpra. É preciso que as mãos dos homens me matem...

LIDIANE, *entrando com Bilodeau*

E se fossem mãos de mulheres, elas conviriam?

A CONDESSA

Lidiane! Bilodeau! Que gentileza. No passo que as pessoas estão chegando, teremos todos os convidados antes do fim da noite.

BILODEAU

Eu lhe disse que ele estava aqui, hein? (*Sussurrando:*) Sodoma! Sodoma!

LIDIANE

Abutre, Bilodeau. Abutre!

A CONDESSA, *sussurrando*

Venham se sentar, o espetáculo está acontecendo.

LIDIANE

Eu já vi o suficiente por ora. É assim, Simão, que você passa suas noites depois de fagnar? Pensei que os lavradores tivessem vestimentas mais decentes. (*Para Vallier:*) Decididamente, você ama o Carnaval¹⁵⁷, Senhor!

SIMÃO

Eu vou te explicar.

LIDIANE

Não há nada para explicar. Você precisaria construir uma mentira perfeita e você simplesmente não tem talento pra isso. Eu fui tola e imbecil. Eu estou apaixonada. Agora, eu sei que o amor é a pior mentira que podemos contar para nós mesmos.

A CONDESSA

É tocante o que você diz. Você interpreta que papel na peça?

LIDIANE

Da corna, Madame, e no teatro, a gente ri das cornas.

A CONDESSA, *rindo*

É verdade, habitualmente elas são sempre muito engraçadas quando elas exprimem sua surpresa.

157 “*La Mascarade*”. Mascarada. 1. Reunião ou desfile de pessoas fantasiadas, mascaradas. 2. Fantasia estranha, traje ridículo. 3. Comédia hipócrita, encenação enganadora. 4. Diversão de origem italiana e de caráter aristocrático constituído por cenas ou entradas alegóricas, mitológicas, satíricas ou burlescas de personagens mascarados, entrecortadas de música, dança e poesia. (Fonte: Larousse.)

LIDIANE, *urrando*

Eu falo do meu sofrimento. Que ninguém parece entender aqui.

A CONDESSA

Ao contrário, você é de uma naturalidade perturbadora. Prossiga! Você interpreta muito bem!

LIDIANE, *ferida*

E, no entanto, eu não falei do seu sofrimento, madame Condessa. Ela não percebe, mas todo mundo ri! As pessoas falam simplesmente que você é louca.

A CONDESSA

O que está dizendo?

LIDIANE

Eu deveria ter lhe dito que eu encontrei seu marido em Lyon? Eu deveria ter lhe dito que agora ele é prefeito de uma comuna? Eu deveria ter lhe dito a verdade? Que ele me recebeu para jantar com sua jovem esposa e seus dois adoráveis filhinhos? Eu deveria ter lhe dito a verdade para ver seu sofrimento? Eu deveria ter lhe dito a verdade? Que os homens mentem... e eu também, eu mentia.

Vallier vai em direção à sua mãe e Simão em direção à Lidiiane

LIDIANE, *reestabelecendo-se*

Não me toque. Nós continuaremos esta conversa no tribunal. Eu lhe acuso de ter destruído meu aeróstato.

SIMÃO

Não fui eu, Lidi!

LIDIANE, *para Simão*

Você cumpriu sua aposta, jovem rapaz. Você estragou minhas férias. *Lidiiane sai. Simão sai junto, seguido por Bilodeau.*

SIMÃO

Não fui eu, Lidi! Não fui eu!

BILODEAU

Vallier! O Simão não vai embora! O Simão não vai embora! *(Ele sai.)*

VALLIER

Você está bem? Você está bem, mãe?
A condessa vai até o bolo e dá uma bocada.

VALLIER

Pare de se punir assim!

A CONDESSA, *sombria*

Amanhã de manhã, nós vamos caçar como combinado, e depois, por volta de meio-dia, eu deixarei você... e irei para Paris.

EPISÓDIO 6

Dia seguinte, meio-dia, na floresta.

A CONDESSA, *feliz*

Mais rápido! Mais rápido! Precisamos encontrar a matilha de novo! Eu os vi indo para o sul. Não escutamos mais os cães que a encabeçam latirem. Pare. Você tem sede?

VALLIER

Obrigado Madame! (*Ele pega água de sua cabaça.*) Vamos continuar mais alguns metros. Vamos para o sul, e não vamos parar mais.

A CONDESSA

Eu amo este sol. Eu amo o cheiro desta terra.

VALLIER

Olhe. Há uma lebre presa pela garganta.

A CONDESSA

Ela ainda está viva?

VALLIER

Creio que sim.

A CONDESSA

Não a mate.

VALLIER

Está machucada.

A CONDESSA

Então, mate!

VALLIER

Você sabe que eu teria muita pena de matar.

A CONDESSA

Que sua ação seja implacável. Que ela seja segura e precisa. Toda nossa vida se encaixa na clareza e na coragem dos nossos atos.

Escutam-se sinos.

VALLIER

Estou escutando os cães voltando.

A CONDESSA

É o sino da igreja São João de Brébeuf. É meio-dia.

VALLIER

Já?

A CONDESSA

Agora é hora de voltar para Paris. Estou um pouco triste por abandonar você.

VALLIER

Madame, eu não poderei. Não terei a força para ir até o fim.

A CONDESSA

Não seja como Sanaé que recusa a São Sebastião esta eternidade. « Eu vou reviver, Sanaé. Eu vou reviver. Mas para isso, eu preciso morrer. Se algum dia você me amou... » Conversa suficiente. O último barco para a França vai sair logo. (*Emocionada:*) Só você quem me amou por toda vida, a quem mais eu poderia pedir isso?

VALLIER

O amor pode ser tão poderoso quanto isso?

A CONDESSA

Creio que sim. Vamos.

VALLIER

Não, eu me recuso!

A CONDESSA

Você vai falar comigo até o fim?

VALLIER

Onde eu empregarei minha força se você me abandonar?

A CONDESSA

Eu te confio a mansão, nossas terras, o Mediterrâneo... e todo meu amor. Não chore. Então, você nunca vai se livrar deste hábito? Nós devemos nos abandonar um dia. É a lei da natureza. As velhas árvores morrem para deixar a luz aos jovens brotos, e seu tronco putrefato se torna uma terra fresca que é a mais bela herança que se pode deixar para o outro.

VALLIER

Não!

A CONDESSA

Não desperdice minha herança, pare de chorar, de lamentar sobre o seu destino, e interprete, Vallier. Interprete!

VALLIER

Eu não chorarei nunca mais. Eu vou interpretar como você.
A condessa cobre seu rosto com um véu. Vallier começa a despejar terra sobre sua mãe.

A CONDESSA

Fale comigo. Eu já não vejo agora. Conte-me de seu belo amor por Simão.
Parando de despejar a terra, Vallier começa a sufocar a condessa.

VALLIER

Nós nos encontramos em uma manhã de inverno. Sobre o lago gelado. Um imenso deserto branco... Ele me ofereceu seu casaco. Minhas vestes da Europa não eram suficientes para o clima... Eu tinha frio... ele não. O sol me cegava... a ele não. Eu não entendia nada do que ele me falava... Nós éramos tão diferentes...

SIMÃO, *chegando sobre o lugar*

Vallier! Eu te procurei em todos os lugares! (*Vendo o cadáver da condessa:*) Vamos embora! Não vamos ficar aqui!

Eles saem.

Vemos passar a sombra de Bilodeau.

EPISÓDIO 7

*O sótão do colégio São Sebastião de Roberval. Dia seguinte, de manhã.
Vallier dorme nos braços de Simão.*

SIMÃO

O sol está nascendo, Vallier. Acorde. Eu quero que você veja como é bonito. (*Vallier acorda.*) Eu não quero que você perca a aurora. Não existe nada mais lindo no mundo. O sol que se levanta sobre o lago. É como se fosse sempre o primeiro dia e o último. Suas cores, bem, é como se fossem todos os matizes de emoções que podemos ter dentro de nós.

VALLIER

Você chegou a ver a imagem do sol na água? Sua imagem é ainda mais doce.

SIMÃO

Sim. A água faz com que ela pareça uma « borboleta ».

VALLIER

E o sol e a água, somos nós.
Eles se beijam.

SIMÃO

Precisamos ir antes que amanheça por completo.

VALLIER

E por que não ficar aqui, neste sótão, onde tudo começou?

SIMÃO

Quando eles tiverem rebuscado tudo, vão pensar em vir aqui.

VALLIER

E qual é nosso risco? O chicote?

SIMÃO

Não, Vallier. A morte. Uma morte que não é justa. Uma morte feia porque tudo que eles vão encontrar no bosque é o cadáver de uma mulher que ia dançar em Paris. Eles não encontrarão suas malas, sua alegria de ir embora daqui, todas as suas árias de valsas, sua felicidade de estar enfim na França. Não, eles só vão encontrar o cadáver de uma mulher enterrada viva por seu filho.

VALLIER

Eu a vi em sonho. Ela dançava sobre as margens do Sena. Eu provarei para eles que ela está finalmente feliz. Eu explicarei para eles como eu cheguei a lhe dar esta última prova de amor.

SIMÃO

Ninguém vai acreditar em você. Eles são simples demais para entender as relações que não tem a ver com a vida deles.

VALLIER

Mas você, se você disser, eles vão acreditar em você!

SIMÃO, *tirando suas alianças de seu bolso*

Eu me enganei o verão inteiro¹⁵⁸. Eu não quero mais me enganar, e eu quero ainda menos que a gente conte disso.

BILODEAU, *entrando*

Eu aproximei o *buggy*. Eu trouxe comida... e um fuzil... para a caça... Você vai ver, Simão, onde quer que a gente vá, ninguém vai nos encontrar. Faz anos que aquele campo de lenhadores está abandonado... Há um pequeno rio... De manhã, quando a gente se levanta, a gente encontra raposas, perdizes... Diríamos que é uma paisagem como a das imagens benditas... Vamos construir uma vida juntos.

SIMÃO

Vai pegar o *buggy*. Eles vão nos encontrar.

BILODEAU

Eu estou tão contente de ser seu amigo agora. Eu estou tão feliz que você tenha me perdoado. Você é um santo de verdade. Eles chamam isso de « misericórdia ». Você é misericordioso, Simão. Valeu a pena fazer tudo o que eu fiz, hein? Valeu a pena soltar o balão de Lidiane, hein? (*Silêncio.*) Agora, você precisa de mim, hein? Tudo o que eu vou perder é quando minha mãe, Madame Lavínia e Madame Scott perceberem que eu fui embora com aquele que matou a própria mãe no bosque. A cara delas vai cair. E também eu não irei ao grande seminário... É mais importante que eu dedique minha vida a um santo... Vamos rezar tanto... Vamos confessar nossos pecados... Vamos dizer tudo uns pros outros, o que pensamos de ruim...

SIMÃO

Bilodeau, o *buggy*. Eles vão acabar nos encontrando.

BILODEAU

A Borboleta e eu, a gente vai acabar se entendendo bem. Eu te trouxe meu diário. (*Ele lhe entrega. Simão pega o diário e o coloca em um de seus bolsos.*) Diga-me que você é meu amigo.

158 “*J’m suis conté des peurs*”. De “*Se conter des peurs*”. [Segundo Léandre Bergeron:] 1. Temer sem razão.
2. Imaginar perigos inexistentes. [Segundo Pierre DesRuisseaux] 1. Contar mentiras, enganar alguém, brincar.
(Fonte: <https://oreilletendue.com/2019/01/11/peurs-quebecoises/>)

SIMÃO

Você é meu amigo, Bilodeau.

BILODEAU

Você me dá um beijo... como os beijos de santos?

SIMÃO, *empurrando-o para fora do sótão*

Jamais, Bilodeau! Jamais! Jamais! *(Ele volta a fechar a porta.)*

BILODEAU, *voz off*

Abre pra mim! Abre pra mim!

SIMÃO, *mostrando as alianças para Vallier*

Toma, são minhas alianças.

Vallier pega uma. Ele engole fazendo careta. Simão faz o mesmo.

SIMÃO

Agora, você é meu amante, meu homem, meu amor. Exclusivamente, único amor. O sol e o lago são nossas únicas testemunhas... na vida, na morte.

VALLIER

Você é meu amante, meu homem, meu amor. Meu último amor. Na vida, na morte.

SIMÃO

Eu terei toda a coragem necessária. Eu serei tão corajoso quanto você. *(Ele pega a lâmpada a óleo e a esmaga contra o chão. Apertando Vallier contra ele:)* Eu vou reviver, Sanaé.

BILODEAU, *batendo na porta*

O que é essa fumaça¹⁵⁹ aí? Não me deixem sozinho!

VALLIER

Ó, Senhor. É preciso matar meu amor para que ele renasça sete vezes mais ardente.

SIMÃO, *sufocando*

Suas mãos! Suas mãos!

159 “Boucane” Palavra quebequense que significa fumaça. (Fonte: <http://www.je-parle-quebécois.com/lexique>)

VALLIER, *sufocando*

Se algum dia você me amou, que o seu amor... eu o conheça.

EPÍLOGO

Todos os atores entram em cena.

BILODEAU

Sodoma! Sodoma!

MONSENHOR BILODEAU

Era Sodoma que queimava!

O VELHO SIMÃO

A continuação! Eu perdi a consciência e acordei no doutor Claveau com dois policiais na minha cabeceira. A continuação!

MONSENHOR BILODEAU

Que Deus me perdoe, que ele me perdoe as porcarias¹⁶⁰ que minhas mãos puderam benzer. Que ele me perdoe. *(Tempo.)* Eu não entendia a força que existia entre vocês. Essa força que fez vocês superarem o chicote, a negação de um pai, as humilhações públicas, a morte de uma mãe, o abandono de uma vida melhor em outro lugar, de uma riqueza em outro lugar... Essa força que levava vocês até a morte. Eu achei que pudesse ter essa força fugindo com vocês, mas... você me recusou até o último segundo e escolheu a Borboleta. *(Ele sobe no palco.)* Eu consegui abrir a porta do sótão. Tudo estava em chamas. Vallier e você, vocês estavam entrelaçados, agonizantes. Eu me aproximei de você... eu te separei dos braços do Vallier e eu te arrastei para longe do fogo. Eu voltei para buscar o Vallier, mas, estando bem perto dele... os « jamais » que você tinha pronunciado se repetiam com violência. « Jamais, Bilodeau! Jamais! Jamais! » Eu dei meia-volta... E eu o deixei lá... Eu fechei a porta de novo. Era Sodoma que queimava e eu era Deus que punia vocês deixando você viver, e deixando Vallier morrer.

O VELHO SIMÃO

Por que você não me deixou morrer com ele?

MONSENHOR BILODEAU

Eu queria que você pensasse em mim. Não importa de que maneira, eu queria que você pensasse em mim e eu sabia que na prisão, você não deixaria de pensar em mim. E eu consegui. *(Tempo.)* Eu te amei a ponto de destruir até a sua alma.

O velho Simão se aproxima dele e o ameaça com um punhal.

MONSENHOR BILODEAU

¹⁶⁰ Ver nota 141. “*Sacremets*” (Sacramentos, na tradução literal). Interjeição que exprime a cólera, a impaciência. (Fonte: Laparlure)

Agora, que meu destino se cumpra; que as mãos dos homens me matem. (*Os outros atores o ameaçam igualmente com um punhal. Ele desabotoa sua batina.*) Mate-me! Mate-me!

O VELHO SIMÃO

Eu te detesto a ponto de te deixar viver.

Ele lança sua faca no chão. Os outros fazem o mesmo. Eles saem, deixando Monsenhor sozinho.

FIM

Montreal, 20 de outubro de 1988

ANEXOS

I – CARTAZ DA PELÍCULA *TOM À LA FERME*, DE XAVIER DOLAN (2013)



II – FOLDER DE *TOM NA FAZENDA*, DE RODRIGO PORTELLA, NO 12º FTA EM MONTREAL (2018)



« Les artistes sont des anthropophages qui dévorent leurs semblables pour se recréer et créer. »

— Rodrigo Portella

UN SPECTACLE DE / PRODUCED BY GALHARUFA PRODUÇÕES

TEXTE / WRITTEN BY MICHEL MARC BOUCHARD
 TRADUCTION EN PORTUGAIS / TRANSLATED INTO PORTUGUESE BY ARMANDO BABAIOFF
 MISE EN SCÈNE / DIRECTED BY RODRIGO PORTELLA
 INTERPRÉTATION / PERFORMED BY ARMANDO BABAIOFF + KELZY ECARD + CAMILA NHARY + GUSTAVO VAZ
 SCÉNOGRAPHIE / SET DESIGN AURORA DOS CAMPOS
 LUMIÈRES / LIGHTING DESIGN TOMÁS RIBAS
 COSTUMES / COSTUME DESIGN BRUNO PERLATTO
 MUSIQUE / MUSIC MARCELLO H. INTERPRÉTÉE PAR / PERFORMED BY MARCELLO H. + JR TOSTOI
 PRODUCTION DÉLÉGUÉE / EXECUTIVE PRODUCER MILENA MONTEIRO
 IDÉE ORIGINALE / ORIGINAL CONCEPT ABGV PRODUÇÕES ARTÍSTICAS
 ENTRAÎNEMENT PHYSIQUE / PHYSICAL COACHING LU BRITES
 CHORÉGRAPHIE / CHOREOGRAPHED BY TONI RODRIGUES
 PROGRAMMATION VISUELLE / VISUAL PROGRAMMING BRUNO DANTE
 ASSISTANCE TECHNIQUE ET MÉDIAS SOCIAUX / TECHNICIAN ASSISTANT AND SOCIAL MEDIAS EGÍDIO LA PASTA
 COIFFURE / HAIR EZEQUIEL BLANC

ASSISTANCE À LA SCÉNOGRAPHIE / SET DESIGNER ASSISTANT MANU LIBMAN
 ASSISTANCE AUX COSTUMES / COSTUME ASSISTANT LUISA MARQUES
 RÉGIE ET ASSISTANCE À LA PRODUCTION / STAGE MANAGER AND PRODUCTION ASSISTANT PRI HELENA
 DIRECTION DE PRODUCTION / PRODUCTION DIRECTOR SILVIO BATISTELA + SÉRGIO SABOYA
 DIRECTION TECHNIQUE MAISON THÉÂTRE / TECHNICAL DIRECTOR JIM SAVIGNAC
 COORDINATION TECHNIQUE FTA / TECHNICAL COORDINATOR NORMANO VINCENT
 REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENT TO CONSULAT GÉNÉRAL DU BRÉSIL À MONTREAL
 PRÉSENTATION / PRESENTED BY FUGUES EN COLLABORATION AVEC / IN ASSOCIATION WITH MAISON THÉÂTRE

facebook.com/tomnafazenda

MAISON THÉÂTRE

Quartier général du FTA - QG

Bienvenue à tous
 Le Quartier général du Festival, c'est le lieu de rendez-vous des artistes et des artisans, des spectateurs d'un soir et des festivaliers qui n'en ont jamais assez. On y discute, on y boit, on y mange et on y danse!
 Welcome one and all!
 The Quarter général du Festival is the Festival hot spot, the place to meet artists and other festivalgoers. Join in the fun. Come and chat, drink, eat and dance!

★ **À la vôtre** Après un spectacle, conservez votre billet et profitez de prix spéciaux au bar.
 ★ **Cheers** After the show, your ticket gives you access to discount prices at the QG bar.

Quartier général
 ★ Agora Hydro-Québec du Cœur des sciences de l'UQAM
 175, av. Président-Kennedy
 @ Place-des-Arts, sortie UQAM

Soirées au QG / Join in the fun
 1 juin, 22h30
 LIP X FTA / Commissaire Frankie Teardrop
 2 juin, 22h30
 DJ Pat The Brat
 3 juin, 22h30
 Nuits de Montréal / DJ Rhythm & Hues

TOM NA FAZENDA
 Tom à la ferme.
 Tom at the Farm

Présenté par **fugues**

Michel Marc Bouchard + Rodrigo Portella
 Rio de Janeiro

1 au 3 juin
 Maison Théâtre
 2h

En portugais avec surtitres français et anglais
 In Portuguese with English and French surtitles

2 juin
 Rencontre après la représentation
 Meet the artists after the performance

Québec, Patrimoine canadien, Canadian Heritage, Conseil des arts du Canada, Canada Council for the Arts, Ville de Montréal, CASAS DE SÃO PAULO, HOTEL MONVILLE, TOUJOURS MONTREAL, ICI BTV, Traiteur officiel Official Catering, vous accueille welcomes you

INFO-FTA 514 844 3822 1 866 984 3822 FTA.CA
 @FTAMontreal #FTA2018

Entretien avec Armando Babaioff + Rodrigo Portella

Comment est née cette production ? Comment, dans le travail de création, *Tom na Fazenda* a-t-elle réussi à faire écho au contexte de la société et de la culture brésiliennes ?

Armando Babaioff : Il y a quatre ans, un ami m'a dit qu'il venait de voir un film de Xavier Dolan, qu'il en avait été bouleversé, et qu'il avait remarqué au générique que le scénario était tiré d'une pièce: *Tom à la ferme*. Instinctivement, je lui ai dit de ne pas m'en parler. J'ai fait venir la version anglaise du texte et, quand je l'ai lue, c'est comme si j'avais reçu un coup de poing en plein visage. J'ai appelé Rodrigo — nous collaborons régulièrement depuis 20 ans — et je lui ai dit qu'il devait absolument mettre en scène cette pièce. J'avais été touché par la complexité des personnages et l'implacable structure classique de la pièce, mais surtout par sa résonance dans ma société. Le Brésil a beau être le pays du carnaval, c'est aussi le pays le plus homophobe au monde: seulement en 2016, il y a eu 347 meurtres de membres de la communauté LGBT. Et on en parle peu... J'ai donc commencé à traduire la pièce de l'anglais, mais dès que j'ai communiqué avec Michel Marc Bouchard, il m'a enjoint de travailler à partir de l'original en français — ce qui s'est avéré plus aisé que prévu. Dans mon travail de traduction, j'ai fait en sorte que l'univers de la pièce soit familier au public brésilien en éliminant ce qui était trop spécifique au Québec.

Dans cette production, l'usage des corps est d'une exceptionnelle importance, créant une richesse de sens d'une grande diversité. Quel a été le processus pour arriver à cette force, à ce déploiement ?

Rodrigo Portella : Il était important pour nous de créer une dramaturgie spécifique à la pièce de Bouchard à partir de son texte. Tout s'est éclairé lorsque nous avons réalisé que les narrations de Tom étaient en fait des adresses à son amant disparu. Il nous fallait ensuite trouver une convention afin d'aller plus loin dans cette piste suggérée par Bouchard. Et à travers cette recherche, la mienne s'est profilée, que j'approfondis d'une mise en scène à l'autre: comment faire en sorte que le public reçoive la pièce comme un lecteur lit un livre, avec son imagination? Il faut épurer: il vaut mieux mettre moins de choses en scène plutôt que d'en cacher... Et essentiellement, il fallait que ça passe par le corps des acteurs. Après plusieurs lectures du texte, nous avons travaillé les corps pendant trois mois. Nous avons fini par créer un répertoire de mouvements qui forment le vocabulaire fondamental de la pièce. Ces mouvements sont indécélérables pour les spectateurs, mais ils architecturent tout.

A. B. : Pour nous, les acteurs, cela veut dire de nous retrouver privés des supports habituels: portes, murs, chaises, meubles, accessoires... C'est inconfortable — dans le sens positif que peut avoir ce terme — parce que nous devons tout exprimer à travers notre corps. Et surtout, cet inconfort est similaire à la situation d'insécurité que les personnages vivent dans la pièce.

Comment en êtes-vous arrivés à cette scénographie: un sol terreux, boueux, et ces quelques seaux ?

R. P. : La scénographie s'est définie à travers trois axes. Le premier: les principaux personnages de la pièce sont les acteurs eux-mêmes. Ils concentrent tout. Je cherchais un élément «vertical», qui les connecte au monde, qui puisse symboliser aussi bien la ferme que le sang. Et cet élément, c'est la boue. Nous avons fait en sorte qu'on ne la voit pas au sol et qu'elle ne devienne visible que lorsqu'elle macule les corps et les costumes. La boue, c'est quelque chose de très primitif, de très simple, une matière avec laquelle on peut créer des choses de ses propres mains. C'est aussi un élément fondateur, qui parcourt les mythologies. Dans la Genèse, Dieu crée l'homme en façonnant de la boue. On pourrait dire que le scénario premier du spectacle, c'est l'envahissement des corps par la boue. Le deuxième: les liquides. Le texte fait continuellement allusion à des liquides: eau, lait, crème, larmes, sang, sperme, urine, alcools... Je cherchais un élément qui

contienne tous ces liquides, de là les seaux, qui évoquent aussi le travail de la ferme. Trois: la toile de plastique au sol. Elle évoque des matériaux de construction, que ce soient ceux pour une ferme ou pour une maison. C'est l'idée d'une création faite de matériaux quotidiens, banals, l'idée de matériaux bruts d'aujourd'hui. Quelque chose d'à la fois familier et fondamental.

Votre culture parle-t-elle à travers cette pièce ?

R. P. : La culture au Brésil est rebelle, transgressive. Les artistes sont des anthropophages qui dévorent leurs semblables pour se recréer et créer. C'est *Tom na Fazenda*.

Michel Marc Bouchard + Rodrigo Portella

Une des voix les plus importantes de la dramaturgie québécoise, auteur de plus d'une vingtaine de pièces, Michel Marc Bouchard jouit d'un important rayonnement international grâce à ses pièces magistralement construites, lesquelles explorent le plus souvent la condition homosexuelle à travers des fictions passionnelles où mythologie et Histoire sont sollicitées. Parmi ses principaux textes, mentionnons *Les feluettes* (1987), *Les muses orphelines* (1988), *Le chemin des passes dangereuses* (1998), *Christine, la reine-garçon* (2012) et *La divine illusion* (2015). Créée en 2011, *Tom à la ferme* a été adaptée au cinéma par Xavier Dolan en 2013; déjà traduite en neuf langues, la pièce a connu à ce jour 15 productions ici et à l'étranger.

Reconnu pour ses mises en scène tranchantes fondées sur des éléments symboliques perturbants, Rodrigo Portella a signé à ce jour 18 spectacles. Également auteur d'une quinzaine de pièces, concepteur d'éclairages et réalisateur au cinéma, il est né à Trés Rios, dans l'État de Rio de Janeiro, puis a étudié la mise en scène à l'Université fédérale de l'État de Rio de Janeiro. Après avoir travaillé dans la métropole, il retourne dans sa ville natale en 2009 pour y fonder la Companhia Cortejo avec laquelle il met en scène ses propres pièces, dont *Antes da Chuva* (qui a été jouée plus de 200 fois), ainsi que des textes de répertoire. Il est également directeur général du festival *Off-Rio - Multifestival de Teatro de Trés Rios*, dont la cinquième édition a eu lieu en 2017. Au cours de sa carrière, il a fréquemment dirigé le comédien Armando Babaioff, qui a mis en œuvre cette production maintes fois primées, en a traduit le texte et y interprété le personnage de Tom.

Rédaction **Paul Lefebvre**

Interview with Armando Babaioff + Rodrigo Portella

How did this production come about? In the context of Brazilian society and culture, what meanings and connections in the original are still apparent in *Tom na Fazenda*?

Armando Babaioff: Four years ago a friend of mine told me that he had just seen Xavier Dolan's film, and found it very moving. He had also noticed in the credits that the film was based on the stage play *Tom at the Farm*. Instinctively I told him to say no more. I acquired the English version of the script and when I read it, it was like a direct punch in the face. I called Rodrigo - we've been working together on a regular basis for the past twenty years - and told him that he had to direct this piece. I was struck by the complexity of the characters and by the implacable classical structure of the play, but most powerfully by how it resonated with our society. Even though Brazil is famous for its carnival, it is also the world's most homophobic country. In 2016 alone, 347 members of the LGBT community were murdered. And no one talks about it... I therefore started translating it, working from the original French, which turned out to be easier than I had expected. In my translation I made sure that the world of the play would be familiar to a Brazilian audience, by eliminating references that were too specific to Quebec.

The levels and variety of meanings linked to the use of the body are exceptionally rich in this production. What was the process for attaining such force in this version?

Rodrigo Portella: For us it was to create a dramaturgy specific to Bouchard's play and based on his text. It all became clear when we realized that Tom's narrations were in fact soliloquies to his dead lover. We then had to find a convention in order to pursue that further. Our research was combined with the approach that I developed directing one play after another. How can we get the audience to receive the play like a reader reads a book, with his or her imagination? We have to refine, get rid of extraneous material. Fewer things onstage is better than not hiding them. For this piece especially, it was best to make use of the actors' bodies. After several readings we worked on the body for three months, and ended up with a repertoire of movements that form the basic vocabulary of the. These movements are not apparent to the spectators, but are the underlying architecture of the performance.

A. B.: For the actors that means finding ourselves deprived of our usual supports: doors, walls, chairs, furniture, props. It's uncomfortable - in the positive sense of the term - because we must express everything through our bodies. And that discomfort is similar to the situation of insecurity that the characters experience in the play.

How did the set design come about: muddy soil and a few dark pails?

R. P.: There are three main components in the set design. The first focus is the main characters in the piece, the actors themselves; everything revolves around them. I was looking for a "vertical" element that would connect them to the world, that could symbolize the farm and also blood, and that element was mud. We arranged things so that you don't see the ground, that it only becomes visible when it spatters bodies and costumes. Mud is something very primitive, very simple, something that you can use to create with your own hands. But it is also a fundamental element to be found in many mythologies. In Genesis, God formed man from the mud of the earth. You could say that the primary scenario in this show is bodies invaded by mud. Liquids are the second focus. The script is full of liquids: water, milk, tears, blood, sperm, urine, alcohol. I wanted an element that could carry all those liquids. Thus the pails, which also evoke work on the farm. And third is the plastic sheet on the ground. It evokes construction materials used on a farm or for a house. It's the idea of creating something using ordinary materials, raw materials, something both familiar and fundamental.

Is your culture apparent in this piece?

R. P.: Brazilian culture is rebellious and transgressive. Artists are cannibals who devour their own culture and history to create and recreate. That's *Tom na Fazenda*.

Michel Marc Bouchard + Rodrigo Portella

One of the most important voices in Quebec theatre and the author of some twenty plays, Michel Marc Bouchard plays a major international role thanks to his masterfully constructed plays that often explore the homosexual condition in passionate dramas where mythology and history are often evoked. His works include *Lilies* (1987), *The Orphan Muses* (1988), *Down Dangerous Passes Road* (1998), *Christina, The Girl King* (2012) and *The Divine* (2015). Created in 2011, *Tom at the Farm* was adapted for the cinema by Xavier Dolan in 2013. It has been translated into nine different languages, and some fifteen different theatre productions have so far been presented both here and abroad.

Renowned for forceful directing rich in discomfiting symbolic elements, Rodrigo Portella has directed eighteen works for the stage. He is also the author of some fifteen plays, a lighting designer and a film director. Born in Três Rios in the state of Rio de Janeiro, he studied directing at the Federal University of Rio de Janeiro. After working in Rio, in 2009 he returned to his home town where he founded the theatre company Companhia Cortejo. He directs works from the repertoire as well as his own plays, including *Antes da Chuva* (performed more than 200 times). He is also the director of the festival *Off-Rio - Multifestival de Teatro de Três Rios*, the fifth edition of which took place in 2017. During his career he has often directed the actor Armando Babaioff, who initiated this awarded production, translated the text and plays the role of Tom.

Translated by Neil Kroetsch

III – FLYER DE CHRISTINA – THE GIRL KING, DE SANDRA AMODIO, EM GENEBRA (2019)

UNE PRODUCTION DU COLLECTIF DU PIF

DU 5 AU 24 MARS 2019 **CHRISTINA**
THE GIRL KING

DE MICHEL MARC BOUCHARD MISE EN SCÈNE SANDRA AMODIO

COPRODUIT PAR LE THÉÂTRE ALCHIMIC

JEU: DIMITRI ANZULES, REBECCA BONVIN, FIONA CARROLL,
 SUSAN ESPEJO, ADRIEN MANI, ROBERTO MOLO
 SCÉNOGRAPHIE: ANNA POPEK ET SANDRA AMODIO
 LUMIÈRES: CLAIRE FIRMANN
 CRÉATION MUSIQUE: DAVID PERRENOUD
 COSTUMES: SAMANTHA LANDRAGIN
 MAQUILLAGE-COIFFURE: JOHANNITA MUTTER
 IMAGES: GOODWIINE.COM
 SONORISATION: THIERRY VAN OSSELT
 VISUEL: M'AGRAPH
 RELATION MÉDIA: ANNE WYRSCH, ANNE@MAXIMUSE.CH

CHRISTINA THE GIRL KING,
 EDITIONS THÉÂTRALES TRADUIT ET ADAPTÉ PAR LAURENCE SENDROWICZ

PRÉSENTER CHRISTINA THE GIRL KING, TEXTE À LA FOIS CLASSIQUE AVEC SES INTRIGUES ET SES EFFETS, ET CONTEMPORAIN PAR LA LANGUE CISELÉE DE L'AUTEUR CANADIEN MICHEL MARC BOUCHARD, EST LA POSSIBILITÉ DE METTRE EN LUMIÈRE UNE FIGURE FÉMININE FORTE DE L'HISTOIRE DU 17^e SIÈCLE, LE ROI CHRISTINE DE SUÈDE.

L'HISTOIRE SE PASSE EN 1649 AU CHÂTEAU D'UPPSALA. REJETANT LES AVANCES DE SES PRÉTENDANTS ET CONFRONTÉE À UN ÉTAT QUI LA CONTRAINT AU MARIAGE, CHRISTINE SE SENT DE PLUS EN PLUS EN PORTE-À-FAUX. TIRAILLÉE ENTRE LA FOI ET LE SAVOIR, ENTRE LE POUVOIR ET LA LIBERTÉ, LA REINE CHERCHE SA VÉRITÉ AVEC FORCE EN DÉPIT DE TOUS. VA-T-ELLE TRAHIR SA PATRIE OU SERA-T-ELLE UNE GRANDE HÉROÏNE DES LIBERTÉS INDIVIDUELLES? ET VOUS QUE CHOISIRIEZ-VOUS?

« OUI, IL Y A QUELQUES DOUCEURS, SUR LE DÉCLIN DE L'ÂGE, À JETER UN REGARD EN ARRIÈRE SUR DES JOURS AUSSI ORAGEUX QUE LE FURENT LES MIENS! ET, S'IL ME FALLAIT RECOMMENCER MA CARRIÈRE, VOUDRAIS-JE D'UNE VIE COMME CELLE QUE J'AI PASSÉE DANS LES TOURMENTS DE L'ÂME? OU BIEN OPTERAIS-JE POUR CELLE DU VULGAIRE? JE NE SAIS MAIS C'EST BIEN ENNUYEUX DE VÉGÉTER ».

CHRISTINE ROI DE SUÈDE

CHRISTINA THE GIRL KING

THÉÂTRE ALCHIMIC

10, AVENUE INDUSTRIELLE
1227 CAROUGE

RÉSERVATION 022 301 68 38

BILLETTERIE@ALCHIMIC.CH

WWW.ALCHIMIC.CH

LOCATION:

SERVICE CULTUREL MIGROS GENÈVE,
RUE DU COMMERCE 9

STAND INFO BALEXERT

MIGROS NYON - LA COMBE

WWW.LECOLLECTIFDUPIE.COM

MARDI ET VENDREDI

À 20H30

MERCREDI, JEUDI, SAMEDI ET DIMANCHE

À 19H

DURÉE: 1H45

AVEC LE SOUTIEN DE: LA VILLE DE GENÈVE, LOTERIE ROMANDE, ERNST GÖHNER STIFTUNG,
SIS/SCHWEIZERISCHE INTERPRETENSTIFTUNG, FONDATION ÉMILIE GOURD

IV – FOLDER DE TOM EN LA GRANJA, DE AQUILES PELANDA, EM ROSARIO (2019)

AGRADECIMIENTOS

Indira Maggione
Natalia Spoto
Ana Emmert
Gabriela Colomba
Laura Olmedo
Mailen Piñeyro Barrera

Casa Fractal
Graciela Capriccioni
Alcira Arimani
Alma y Pilar Chiocchini
Mucha Escuela

LA ROPERIA
ROPA DE TRABAJO

San Juan 1227 - Rosario
Tel: 4113068

IDAE

Instituto de Artes Escénicas
Sala de Ensayos
Entre Ríos 840 - Rosario

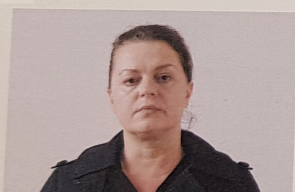


TOM
EN LA GRANJA
de Michel Marc Bouchard

SINOPSIS

Un escenario oscurecido por la violencia toma por la garganta a un Tom demasiado confundido y avasallado por el dolor de una perdida. En una granja perdida en el vacío de los que viven lejos y aislados, cuatro personajes son reunidos por un muerto que alguna vez fue un buen amante, un hijo que escapó, un hermano triste y negado, un falso novio. La obra se pregunta por lo que es verdadero, por los límites de alguien que dedica su vida a la negación, por quienes no son reconocidos, por los recovecos del mundo donde los seres humanos no pueden todavía elegir ni reivindicar sus formas de amor. Es un drama tratado con ironía y tintes de comedia que invitan a reírse pero sobre todas las cosas, a conmovirse.

ACTUAN



LUCIA DOMINISSINI



LEANDRO IOSSA



PAULA LURASCHI



AQUILES PELANDA

FICHA TECNICA

Autor: Michel Marc Bouchard

Traducción: Boris Schoeman

Dirección general: Aquiles Pelanda

Asistencia de dirección: Paula Luraschi

Coach actoral: Esteban Trivisonno

Iluminación: Igal Chami

Ejecución de Sonido: Leandro Doti

Asesoramiento coreográfico: Imanol Muñoz

Diseño y realización de escenografía: Danilo Molinos

Asesoramiento de vestuario: Lorena Fenoglio

Diseño Gráfico: Leandro Doti

Fotografía: Natalia Merlo

Producción ejecutiva: Dominissini-Pelanda

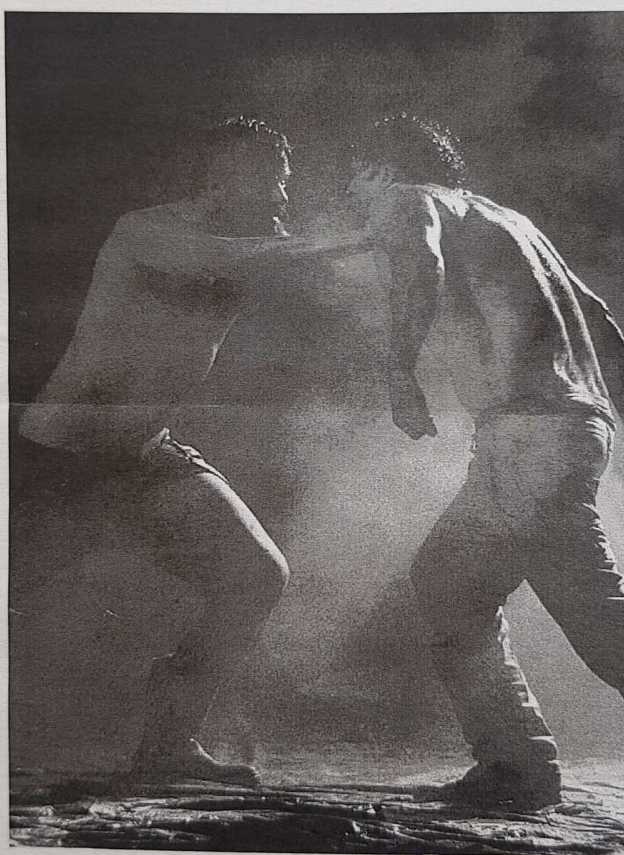
Comunicación y prensa: Dosdosuno Prensa



V – FOLDER DE *TOM NA FAZENDA*, DE RODRIGO PORTELLA, NO USINE-C EM MONTREAL (2020)

USINE 

Rodrigo Portella
Tom na Fazenda
de **Michel Marc Bouchard**



© Ana Cláudia

3 → 12 MARS
2h

En portugais
avec surtitres
français et anglais

Théâtre
Brésil

Tom na Fazenda

« *Tom na Fazenda* a une importance énorme au Brésil en ce moment. Jamais dans l'histoire post-dictatoriale (1965-85) du Brésil n'avons-nous assisté à une telle persécution des artistes. À la fin de 2019 par exemple, trois pièces ont été censurées. Sans justifications. L'une parlait d'une personne gaie séropositive, une autre, politique, racontait la fondation de Rio de Janeiro et la dernière avait pour personnage principal une personne trans. Cela relève de la censure : des actions visant à altérer, modifier, faire taire ou interdire la représentation d'oeuvres à portée symbolique. Nous sommes dirigé.e.s par un gouvernement de droite qui n'a pas le moindre respect pour les minorités et, pour cette raison, *Tom na Fazenda* dépeint notre pays et incarne notre appel à la résistance. Plus d'homosexuel.le.s sont tué.e.s au Brésil que dans l'ensemble des 13 pays du Moyen-Orient et de l'Afrique où la communauté LGBT+ est passible de la peine de mort. Un.e homosexuel.le est tué.e à chaque 16 heures au Brésil. Nous devons, en tant qu'artistes, dénoncer ce qui se passe. »

Armando Babaioff, acteur, producteur et créateur

« *Tom na Fazenda* has a tremendous importance in Brazil right now. Never before in the history of Brazil, post-dictatorship (1964-1985), have we seen such a persecution of the artists. Only in the last of 2019, for example, three theater performances were censored. No alleged reasons. One of them talks about an HIV-positive gay person, the other tells the story of the founding of the city of Rio de Janeiro, a political play, and in another one the main character is a transgender person. This falls under the terms that define censorship: act aimed at altering, modifying, silencing, interdicting manifestations of symbolic production. We are living under a right-wing government that does not have the slightest respect for minorities and for this reason, *Tom na Fazenda* portrays our country and embodies our cry for resistance. More homosexuals are killed in Brazil than in the 13 countries of the middle East and Africa together where death penalties exist for the LGBT+ community. Every 16 hours a homosexual is killed in Brazil. We need, as artists, to denounce what is happening. »

Biographies

Rodrigo Portella, artiste brésilien réputé et prolifique, a signé, en 27 ans de carrière, la mise en scène de plus de vingt pièces et en a écrit neuf. Il est le fondateur de la compagnie Cia Corteio créée en 2009 et a été directeur général du festival Off Rio – Multifestival de Teatro de Três Rios pendant quatre ans. Ses spectacles tournent dans tout le Brésil ainsi qu'à l'international. Sa dernière pièce, *As Crianças* (2019), a été nominée pour 14 prix différents à Rio et São Paulo. Portella est aussi professeur de théâtre à l'Instituto Cal de Arte e Cultura.

Michel Marc Bouchard est l'une des voix les plus importantes de la dramaturgie québécoise. Il a produit plus de 25 textes, dont les *Feluettes* et les *Muses Orphelines*, et reçu de nombreux prix. Créée en 2011, la pièce *Tom à la ferme* a été adaptée au cinéma par Xavier Dolan en 2013 ; déjà traduite en quatorze langues, la pièce a connu à ce jour près de 30 productions ici et à l'étranger.

Rodrigo Portella, renowned and prolific Brazilian artist, directed, in a 27-year long career, more than twenty plays, and wrote nine. He is the founder of the Cia Corteio company, created in 2009, and was director general of the festival Off Rio – Multifestival de Teatro de Três Rios for four years. His shows are touring all over Brazil and worldwide. His last work, *As Crianças* (2019), has been nominated for 14 awards in Rio and São Paulo. Portella is also a professor of higher education in theater at the Instituto Cal de Arte e Cultura.

Michel Marc Bouchard is one of the most important voices of Quebec's drama playwriting. He has written more than 25 plays, *Feluettes* and *Muses Orphelines* among others, and received numerous awards. Created in 2011, *Tom à la ferme* was adapted on screen by Xavier Dolan in 2013; already translated into fourteen languages, the play has already been produced close to 30 times here and abroad.

Soirée *Tom à la fête* | 3 mars | Café de l'Usine

DJs Babaioff et Marcello H vous invitent à une soirée festive avec musique brésilienne et rythmes tropicaux.

DJs Babaioff and Marcello H invite you to a party with brazilian music and some tropical beats.

Crédits

Texte **Michel Marc Bouchard**
 Traduction **Armando Babaioff**
 Mise en scène **Rodrigo Portella**
 Interprétation **Armando Babaioff, Soraya Ravenle,
 Gustavo Vaz, Camila Nhary**
 Scénographie **Aurora dos Campos**
 Conception lumières **Tomás Ribas**
 Costumes **Bruno Perlatto**
 Conception musique **Marcello H**
 Guitares et guitares acoustiques **Jr Tostoi, Marcello H**
 Entraînement physique **Lu Brites**
 Chorégraphie **Toni Rodrigues**
 Programmation vidéo **Bruno Dante**
 Régie et médias sociaux **Egídio La Pasta**
 Coiffure **Ezequiel Blanc**
 Assistance à la scénographie **Manu Libman**
 Assistance aux costumes **Luísa Marques**
 Direction de production **Sérgio Saboya, Silvio Batistela**
 Production exécutive **Milena Monteiro**
 Production **Galharufa Produções**
 Idéation **ABGV Produções Artísticas**
 Présentation **Usine C**, avec le soutien
 du **Conseil des arts et des lettres du Québec**
 et en collaboration avec
Quick Center for the Arts - Fairfield University

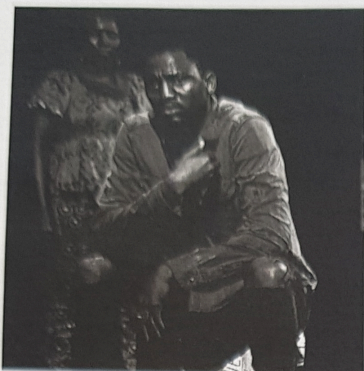
RDV Art, Sciences et Politique
« Identité, oppression sociale et homophobie »

Samedi 7 mars 2020 en formule 5 à 7
 Café de l'Usine C

Animé par **Angela Konrad**, metteuse en scène et professeure
 à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, avec l'auteur
Michel Marc Bouchard, Denis-Daniel Boullé, journaliste au
Fugues, **Débora Kriskhe Leitao** et **Janik Bastien-Charlebois**,
 professeures au Département de sociologie de l'UQAM.

Discussion avec le public après la représentation du jeudi 5 mars
 Audience talk after the show on Thursday March 5th

Prochainement à l'Usine C



Jérôme Richer
Coeur Minéral
 de Martin Bellemare

Théâtre
 Genève + Montréal

17 → 19 MARS 19 h



Philippe Cyr
Atteintes à sa vie
 de Martin Crimp

Théâtre | Montréal

24 MARS → 4 AVR



Exposition

Collectif ATC
 Le doute

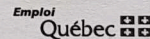
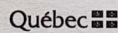
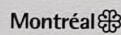
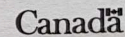
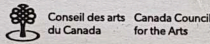
Jusqu'au 8 avril

Les soirs de représentations, le **Café de l'Usine** vous accueille dès 17h avec une cuisine rapide et savoureuse, ainsi qu'après le spectacle, pour une bouchée ou un verre.

Équipe de l'Usine C

Directrice générale et artistique **Danièle de Fontenay** Coordinatrice à la programmation **Marion Gerbier** Conseillère artistique à la programmation nationale **Melissa Larivière** Directrice de l'administration et des ressources humaines **Emilie Taillade Bruce** Secrétaire à l'administration **Josée Lefebvre** Assistante administrative et responsable du développement des publics scolaires **Marie-Ève Groulx** Directrice des communications et du marketing **Charlotte Colin** Assistante aux communications **Virginie Savard** Assistant aux communications et gestionnaire de communautés **Guillaume Bougie Riopel** Responsable de la billetterie et édimestre **Sébastien Johnson** Assistante billetterie et communications **Emilie Poirier** Gérant de salle **Grigori Turgeon Beneitez** Responsable aux locations artistiques et événements corporatifs **Denis Bergeron** Directrice technique **Jenny Huot** Assistants techniques **Benoit Chaignon** et **Thomas Godefroid** Responsable du bâtiment **Réal Dorval** Entretien ménager **Mardoqueo Tejada** Gérant du Café **Bruno Ricciardi-Rigault** Cuisine **Geneviève Veillette** et **Catherine Thibault** Comptabilité **Dumont St-Pierre** Relations de presse **Rugicomm** Conception graphique et direction de création **Jolin Masson** et **Daniel Canty**

Partenaires



Partenaire principal

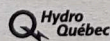
QUÉBECOR



INSTITUT
FRANÇAIS



fondation suisse pour la culture
prohelvetia



PORTÉ PAROLE

{FIL}

SIBYLLINES

CENTRE NATIONAL DES ARTS
NATIONAL ARTS CENTRE
Le Canada en scène, Canada le sur stage.

PRINCETON
UNIVERSITY

L

FT

AK
OUS
MA

LE DEVOIR

esse

JEU

fugues

MA tv

24

VIDÉOTRON

le port
de fête

UQAM

figura



GOURMET
MONVILLE
MONTREAL



“Escrever é uma maneira de sangrar...”

Conceição Evaristo