



**A construção social do medo e a repressão à  
homossexualidade no Brasil, a partir da peça  
*Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala**

**The social construction of fear and the repression of  
homosexuality in Brazil, based on the play  
*Nosso filho vai ser mãe* [Our son will be a mother],  
by Walmir Ayala**

David Medeiros Neves<sup>1</sup>

“Eu ia pela rua e vi um rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada.”  
*Nosso filho vai ser mãe* (Walmir Ayala)

**Resumo**

Este artigo propõe uma análise inédita da peça *Nosso filho vai ser mãe* (1965), do dramaturgo gaúcho Walmir Ayala (1933-1991), ampliando o percurso iniciado por Luis Canales (1981), que a destacou como a primeira obra com temática homossexual no teatro brasileiro. Embora Ayala tenha desenvolvido vasta produção literária — como poeta, memorialista e crítico de arte — sua dramaturgia permanece pouco explorada pela crítica e pela pesquisa acadêmica. Partindo da constatação desse apagamento, buscamos reposicionar sua contribuição no panorama historiográfico da dramaturgia nacional, sobretudo em diálogo com autores marginalizados pela academia. Nossa investigação baseou-se em levantamento bibliográfico em bancos acadêmicos, constatando que, até hoje, não há estudos dedicados, especificamente sobre essa peça, e, com exceção de Canales (1981), nem à dramaturgia de Ayala em geral. Assim, propomos uma leitura crítica de *Nosso filho vai ser mãe*, destacando a construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil, evidenciada em cenas como a violência sofrida por um jovem, descrita pelo protagonista da peça. Essa representação articula-se com a repressão histórica vivida pela comunidade LGBTQIAPN+ no período da ditadura civil-militar (1964-1985), mas não somente, e ainda. Na tentativa de trazer novamente o Ayala dramaturgo para os estudos acadêmicos brasileiros, este artigo busca ampliar a visibilidade de dramaturgos LGBTQIAPN+, promovendo uma revisão do cânone e reafirmando a relevância de sua obra em nosso contexto artístico-cultural.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro; Dramaturgia brasileira; Teatro LGBTQIAPN+.

**Abstract**

This article proposes an unprecedented analysis of the play *Nosso filho vai ser mãe* [Our son will be a mother] (1965) by the Brazilian playwright Walmir Ayala, expanding the path initiated by Luis Canales (1981), who highlighted it as the first work with a homosexual theme in Brazilian theater. Although Ayala developed a vast literary production — as a

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: david.neves@usp.br.

poet, memoirist, and art critic — his dramaturgy remains little explored by criticism and academic research. Starting from the recognition of this erasure, we seek to reposition his contribution within the historiographical panorama of national dramaturgy, especially in dialogue with authors marginalized by academia. Our investigation was based on bibliographic research in academic databases, and we found that, to this day, there are no studies specifically dedicated to this play and, except for Canales (1981), none on Ayala's dramaturgy in general. Thus, we propose a critical reading of *Nosso filho vai ser mãe* [*Our son will be a mother*], highlighting the social construction of fear and the repression of homosexuality in Brazil, evidenced in scenes such as the violence suffered by a young man described by the play's protagonist. This representation is connected to the historical repression experienced by the LGBTQI+ community during the civil-military dictatorship, but not only then. In an attempt to once again bring Ayala the playwright into Brazilian academic studies, this article seeks to expand the visibility of LGBTQI+ playwrights, promoting a revision of the canon and reaffirming the relevance of his work in our artistic and cultural context.

**Keywords:** Brazilian theater; Brazilian dramaturgy; LGBTQI+ theater.

## Introdução

A frase lapidar que elegemos para a epígrafe deste artigo, da peça que nos proporemos a analisar aqui, traz uma imagem de grande força poética e contemporaneidade. Para nós, ela evoca, com o mesmo vigor de sessenta anos atrás, quando a peça foi publicada, a opressão robusta contra o expressar das singularidades, leia-se aqui o que concerne à comunidade LGBTQIAPN+, dentro do contexto social brasileiro.

Como homem gay, tenho me sentido contemplado pela possibilidade de focar meus estudos no âmbito da dramaturgia produzida por pares. Foi então que me deparei na amplitude dos temas propostos deste Dossiê, nos urgindo a falar sobre autores cuja obra foi marginalizada, apagada, pela historiografia oficial do teatro brasileiro. Em nosso entendimento, dado fato, também faz parte do esquema da opressão que mencionamos acima.

Considerando essa oportunidade, nosso primeiro impulso foi trazer uma análise sobre a peça *Greta Garbo quem diria acabou no Irajá*, do dramaturgo pernambucano Fernando Mello (1942-1997). Contudo, dentro do rol de dramaturgos brasileiros tidos como ligados ao teatro marginal, já havia trabalhos de relevância a respeito dessa peça.

Pensamos em analisar outro trabalho do dramaturgo, que não tivesse recebido a mesma atenção. Encontramos então *A noite do antílope dourado* (Mello, 1976), mas

esbarramos aqui com uma questão de acesso ao texto: tanto *Greta Garbo* como *A noite do antílope* e outras peças de Mello ou estão disponíveis a partir de aquisição junto à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais [SBAT] ou em arquivos.

Foi levantando materiais sobre a obra de Fernando Mello que nos deparamos com o artigo pioneiro de Luis Canales, de 1981, chamado “O homossexualismo como tema no moderno teatro brasileiro”, publicado originalmente na *Luso-Brazilian Review*, v. 18, n. 1 (Canales, 1981), que tece, de modo inédito, um breve panorama das primeiras peças que apresentam personagens homossexuais na dramaturgia brasileira. Nele, o pesquisador destaca uma peça chamada *Nosso filho vai ser mãe*, de Walmir Ayala, como “a primeira obra de sentido homossexual em nosso teatro” (Canales, 1981, p. 174), precedendo peças como *Greta Garbo* e *A noite do antílope*.<sup>2</sup>

Mesmo com minha formação em Letras, meu caminho como pesquisador de dramaturgia, a aproximação com outros colegas acadêmicos que igualmente se devotam a pesquisar dramaturgia de autores LGBTQIAPN+, ainda não tinha ouvido falar, dentro dos contextos que acabei de trazer, de uma peça pioneira em nosso teatro e tampouco sobre esse autor.

A própria existência desse panorama de Canales (1981) é louvável. Um documento forjado ainda no âmbito da Ditadura cívico-militar no Brasil (1964-1985), que se logrou por sua própria iniciativa, a partir de uma resposta por carta recebida do Sr. Djalma Bittencourt, em 1976, que trabalhava para a Revista de Teatro, sobre a homossexualidade no teatro brasileiro.

Partindo da contribuição de Canales (1981), buscamos o texto de *Nosso filho vai ser mãe*, que felizmente recebeu publicação e por isso conseguimos obtê-lo. Urgia então o próximo movimento, que era uma acareação de eventuais publicações a respeito de sua obra dramática, e, se já havia alguma pesquisa acadêmica acerca da obra em questão.

Walmir Ayala (1933-1991), gaúcho de nascimento, se mudou logo jovem para o Rio de Janeiro para tentar sua carreira literária, foi acolhido na casa do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968), escritor, romancista, poeta, dramaturgo e pintor. No âmbito literário, sua obra mais conhecida é *Crônica da casa assassinada*, lançada em 1959.

---

<sup>2</sup> No artigo, Canales (1981) havia mencionado que *Nosso filho vai ser mãe* precedia também outras peças que abordam a homossexualidade no teatro brasileiro. Contudo, das que ele citou de Nelson Rodrigues, uma é anterior, *O beijo no asfalto* (1960) e a outra, *Toda nudez será castigada*, do mesmo ano da peça de Ayala. Baseado em nossa pesquisa, fazemos coro à afirmação de Canales (1981) de que a peça de Ayala seria a primeira enfaticamente no sentido homossexual, como citado, na dramaturgia brasileira.

Ayala chega ao Rio de Janeiro em meados dos anos 1950 e é assimilado com facilidade pelo *jet-set* das artes da então capital federal. A dramaturgia é uma de suas expressões artísticas, mas foi também poeta, romancista, memorialista e crítico de arte, e, sobretudo a partir dessa última faceta, é que parece ter gozado de maior prestígio.

Na pesquisa que realizamos, no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes (2025), e através do Google Scholar (2025), encontramos ainda poucos trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre a sua obra. Desses, sobretudo no âmbito de sua poesia, e sua prosa infanto-juvenil.

Nesse âmbito, não considerando os artigos, que são a maioria da análise acadêmica sobre a obra de Ayala, destacamos aqui as produções mais relevantes, quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutoramento.

Em 2005, quase vinte e cinco anos depois do artigo seminal de Canales (1981), surge a dissertação de mestrado defendida na Universidade Federal do Espírito Santo: *Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta*, de Érika Sabino de Macedo (Macedo, 2005).

Seis anos mais tarde, a dissertação de mestrado *Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lúcio Cardoso e Walmir Ayala*, de Roseane Cristina da Paixão (Paixão, 2011), defendida na Universidade Federal de São João del-Rei. Focada no Ayala memorialista, e analisando também os diários de Lúcio Cardoso. Uma vez que esse trabalho se debruça de modo extensivo a reunir informações sobre a vida e carreira de Ayala, vamos destacar dele informações, inclusive no âmbito da obra teatral do dramaturgo gaúcho.

O próximo trabalho sobre Ayala surge também seis anos depois de seu predecessor. Dessa vez, contudo, uma tese de doutoramento: *Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus*, de Daniel da Silva Moreira (2017), defendida na Universidade Federal de Juiz de Fora. Novamente, um trabalho debruçado, como o de Paixão (2011), e, a exemplo de Canales (1981), trazendo para os holofotes a questão da homossexualidade nesses textos.

Dois anos depois, mais uma produção oriunda de universidades públicas brasileiras, a primeira no âmbito da análise da carreira de Ayala de uma instituição da região Nordeste, a Universidade Federal do Piauí. A dissertação de mestrado *A angústia do existir e a busca pela face divina em Walmir Ayala*, de Alana Yasmim dos Santos (2019).

O último trabalho que encontramos se deu logo antes do início da pandemia de Covid-19, em fevereiro de 2020. Trata-se da dissertação de Paulo Eduardo Pereira Lima (2020), defendida novamente no âmbito de uma instituição pública de Minas Gerais, a Universidade Federal de Uberlândia: *A retórica católica e o homoerotismo em Um animal de Deus, de Waldir Ayala*.

Praticamente quarenta anos depois do artigo de Canales (1981), esse trabalho, segundo o registro que temos, é o primeiro a se debruçar exclusivamente sobre a obra de Ayala, mais especificamente sobre seu romance *Um animal de Deus* (Ayala, 1967).

Como tentamos demonstrar acima, não temos até o momento nenhuma produção acadêmica especificamente sobre a dramaturgia de Ayala, além de Canales (1981), que pelo objetivo de seu texto apresentou o Ayala homem de teatro e *Nosso filho vai ser mãe*.

Desse modo, quatro décadas após Canales (1981), trataremos de expandir a análise começada por ele dessa peça. Fazemos então, sessenta anos após a publicação dessa peça de Ayala, a primeira análise acadêmica que se dedica a uma obra teatral do dramaturgo. Definido o nosso objeto de análise, faltava agora chegarmos na definição do escopo.

A escolha do recorte para o nosso artigo se deu a partir da evidência de uma fala do protagonista da peça, perto do fim do primeiro ato, que traz cabalmente a opressão ao homossexual na esfera do público para a cena. Otávio fala de um rapaz que viu na rua “de lábios pintados e olhos de raposa acuada” (Ayala, 1965, p. 41), que foi na sequência violentado por seus opressores. Essa imagem lapidar da peça veio para nós como uma fagulha para, a partir da peça, Ayala nos fazer refletir sobre a construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil.

“A construção social do medo e a repressão à homossexualidade no Brasil, a partir da peça *Nosso filho vai ser mãe*, de Waldir Ayala”, seguindo Canales (1981) e demais pesquisadores que se debruçaram sobre a expressão artística de Waldir Ayala, tenta somar em um panorama historiográfico teatral brasileiro que contemple cada vez mais autores LGBTQIAPN+, arejando mais o ar, em tempos que infelizmente não parecem diferir dos anos que encontraram a gestação e o momento da publicação dessa peça do dramaturgo gaúcho.

A seguir, nesse viés historiográfico do artigo, vamos nos deter por um momento a falar sobre a dramaturgia de Ayala, trazendo, inclusive, de modo inédito, a partir de pesquisa em diversas fontes, uma apresentação de sua dramaturgia, publicada e encenada,

antes de seguirmos para a apresentação da peça em si e alguns postulados a partir do recorte que escolhemos.

### Breves notas sobre a dramaturgia de Walmir Ayala

Interessante pensar que um artista como Walmir Ayala, que esteve dentro do *jet-set* da cultura brasileira, sobretudo entre os anos 1960 e 1980, não tem gozado de maior investimento da academia ou dos palcos brasileiros.

Estamos tratando de um nome que, como nos lega Paixão (2011), foi plural em termos de sua produção artística, com “romances, peças de teatro, traduções, poesias, livros infantis, críticas literárias e de artes, bem como correspondências e obras de cunho autobiográfico” (Paixão, 2011, p. 27). Além disso, também nos informa a pesquisadora que Ayala trabalhou no Jornal do Brasil de “1962 a 1968, escrevendo em uma coluna de literatura infantil, e, no mesmo jornal, passou a exercer a atividade de crítico de artes, de 1968 a 1974” (Paixão, 2011, p. 41).

A pesquisadora também denota o limbo literário, entre esse momento de bastante destaque de Ayala e a primeira década do século XXI. Ela registra que o autor

teve seu talento reconhecido logo no início de sua carreira de escritor, mas tal fato não o impediu de permanecer por muitos anos no limbo literário. Embora tenha sido muito reconhecido em seu meio, principalmente no que diz respeito a sua atuação como crítico de artes, podemos notar que Ayala tem sua produção literária pouco explorada até o momento presente. A situação de abandono pela crítica, bem como pelos leitores, não foi sentida apenas por gerações atuais de pesquisadores que tentam a revitalização das obras dos autores do passado, mas também pelo autor que tinha plena consciência desse estado (Paixão, 2011, p. 27).

Quase dez anos após, na estreia da contribuição de Paixão (2011), Lima (2020) se deparara com um cenário parecido:

É importante levantar o argumento de que Walmir Ayala mostrou-se um escritor prolífico durante sua vida, tendo escrito mais de cento e cinquenta obras de diversos gêneros, além de traduções e crítica de arte. Sua estética demonstrou ser capaz de articular temas como a morte e a homossexualidade, que são recorrentes na literatura brasileira até hoje. Após ter recebido vários prêmios, Ayala consolidou seu lugar entre os escritores brasileiros por várias gerações. Apesar disso, em pesquisas iniciais, foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos sobre a obra literária do escritor gaúcho. Em geral, ele é lembrado por suas publicações como crítico de arte ou por suas colaborações com outros autores. É



curioso se pensarmos em como, após tantos prêmios, louvores e críticas favoráveis à genialidade e ao trabalho de Ayala, ele acabou caindo no esquecimento por grande parte do público leitor. O seu único romance homoerótico<sup>3</sup> raramente é citado entre uma de suas obras mais conhecidas. Os dois maiores trabalhos sobre a história da homossexualidade no Brasil, *Devassos no Paraíso* e *Além do Carnaval*, sequer citam seu nome. Por esse motivo, um trabalho sobre um autor brasileiro que tem tanto a dizer sobre a experiência homoerótica no país pode ser uma contribuição para os Estudos Literários tanto quanto para a fortuna crítica de Ayala (Lima, 2020, p. 13-14).

A partir dessa nota de Lima (2020) fomos também analisar a edição revisada de 2018, de *Devassos no paraíso*, de João Silvério Trevisan (Trevisan, 2018), que como diz o pesquisador é um livro de extrema relevância para a história LGBTQIAPN+ brasileira. Encontramos algumas menções a Lúcio Cardoso (1912-1968), mas não sobre Ayala.

Na terceira edição, revista e ampliada, do outro livro mencionado pelo pesquisador, igualmente relevante para a história da homossexualidade no Brasil, *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*, de James Green (Green, 2022) há, na versão atualizada e renovada de 2022, então posterior ao trabalho de Lima (2020) uma menção a Ayala, e, nesse caso, exclusivamente elencando *Nosso filho vai ser mãe*, como a primeira peça a trazer a homossexualidade nos palcos brasileiros, citando Canales (1981).

Ayala começa sua trajetória artística na poesia, e, pelo que levantamos, é a expressão de primazia de sua verve artística, mas enveredou logo para o teatro. Paixão (2011) destaca o momento em que a escrita dramatúrgica entra em sua trajetória artística:

Ayala faz alguns apontamentos acerca de sua produção teatral em seu primeiro diário, *Difícil é o reino*: 14-8-56. Comecei a escrever uma peça de teatro. Talvez o resultado daquela deflagração da beleza que me agoniava. O tema é bíblico. Pressinto que este meu primeiro exercício do novo gênero vai padecer de duas influências, a poesia e a ópera. Não vai ser teatro mesmo, quando muito um poema dramático. Mas desde que comecei a escrever poemas sobre a criação do mundo me dei conta de que lidava com personagens: Adão, Eva, Caim, Abel. E daí o desejo de fazê-los falar. Minha peça *Sarça Ardente* é o caminho (Ayala, 1962, p. 20<sup>4</sup> apud Paixão, 2011, p. 51).

O Ayala dramaturgo teria uma produção consistente, que de acordo com a pesquisa que realizamos em diferentes acervos e repositórios, iluminados a partir da iniciativa de Paixão (2011), foram trinta anos de produção dramatúrgica, sendo a última das peças que encontramos, de 1987.

<sup>3</sup> *Um animal de Deus* (Ayala, 1967).

<sup>4</sup> AYALA, Waldir. **Difícil é o reino**. Diário I. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.

Abaixo, deixaremos dois quadros inéditos sobre a dramaturgia de Ayala. Cronologias que utilizam como base as contribuições de Paixão (2011) e que foram complementadas com informações encontradas sobre o teatro de Ayala nos acervos do Jornal do Brasil [hoje sob tutela da Biblioteca Nacional, tendo em vista a extinção do veículo] (2025) e O Globo (2025): a razão de escolha de ambos os jornais, é que pela residência de Ayala no Rio, aquela era sua principal praça teatral.

Além desses jornais, a Enciclopédia Itaú Cultural (2025) tem sido um recurso excepcional para o registro da memória do teatro brasileiro; assim como o excelente e vital arquivo da Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall, em São Paulo (2025), a partir de onde chegamos ao anexo da tese do Professor Alexandre Mate, *A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percussão de andança* (Mate, 2008), que traz a informação sobre a única peça de Ayala, que encontramos, montada na década de 1980.

O primeiro quadro, na sequência, traz um cronograma das peças publicadas do dramaturgo:

**Quadro 1 – Cronograma de peças de Walmir Ayala**

Peça	Ano de publicação	Editora	Informações relevantes
<i>Sarça ardente</i>	1959	Editora Teatro Universitário	Peça em três atos, a partir de tema bíblico; Teatro infanto-juvenil.
<i>Peripécias na lua</i>	1959	Imprensa Nacional	Teatro infanto-juvenil.
<i>Quatro peças em um ato</i>	1961	Edição do Serviço Nacional de Teatro	<i>Os netos de Deus; Hoje comemos rosas; Enquanto a perna não chega</i> e <i>O monstro de olhos verdes</i> (fábula).
<i>Teatro infantil</i>	1963	J. Ozon Editor	<i>A onça de asas; A sereia de prata; Peripécias da lua; A semente mágica; O casamento de Dona Baratinha</i> e <i>O gato de botas</i> .
<i>Chico Rei</i>	1965	Civilização Brasileira	Poema dramático em sete atos.
<i>Salamanca do Jarau</i>	1965	Civilização Brasileira	Publicado conjuntamente com <i>Chico Rei</i> .
<i>Nosso Filho vai ser mãe</i>	1965	Editora Letras e Artes	Publicação conjunta.
<i>Quem matou Caim?</i>	1965	Editora Letras e Artes	



<i>A pobreza envergonhada</i>	1975	Serviço Nacional do Teatro do Brasil (SNT)	Publicada no livro Teatro Mobral/SNT, que contém outras quatro peças de dramaturgos brasileiros.
-------------------------------	------	--	--

**Fontes:** Biblioteca Jenny Klabin Segall (2025); Jornal do Brasil (2025); Paixão (2011) e World Cat (2025).

O segundo quadro é um panorama sobre as montagens das peças de Ayala, dentro do que foi possível elencar. Com a chave “Walmir Ayala” “teatro”, por exemplo, encontramos mais de 500 páginas, contudo, a maioria delas estava relacionada com suas contribuições para a poesia e prosa brasileira, ou como sua igualmente celebrada atuação como crítico de arte.

## Quadro 2 – Panorama de montagens das peças de Walmir Ayala

Peça	Ano de estreia	Teatro / Companhia / Local	Direção / Informações relevantes
<i>Hoje comemos rosas</i> (peça em um ato)	1960	Teatro Bela Vista (TBV)/ Companhia Tônia-Celi-Autran (CTCA)  São Paulo - SP	Direção: Paulo Autran. Parte do programa de estreia do Teatro das Segundas-Feiras no TBV.
<i>Peripécias da lua</i>	1961	Teatro de Bolso Rio de Janeiro - RJ	Direção Mateus Mesquita, no elenco Dinorah Brilhante.  Foi apresentada no ano anterior no Festival de Teatro Infantil, promovido pelo Teatro da Tijuca, com mesma direção e elenco. Também esteve em cartaz no ano anterior, em Curitiba, no Teatro Guaíra, direção de Glauco Sá Brito.
<i>Os netos de Deus</i> (peça em um ato)	1961	A Barca / Teatro Maison de France Rio de Janeiro - RJ	A Barca foi um conjunto teatral originado na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, que esteve em temporada naquele ano no Rio.

<i>Enquanto a perna não chega</i> (peça em um ato)	c. 1963	Escola de Teatro da Bahia Salvador - BA	A partir de menção em um dos diários de Ayala.
<i>A onça de asas</i>	1966	Teatro Gil Vicente Rio de Janeiro - RJ	Direção: Isaac Faria.
<i>Chão de estrelas</i> (musical)	1966	Teatro de Arena de Guanabara Rio de Janeiro - RJ	Direção: Álvaro Guimarães.  Texto e produção em parceria com Elton Medeiros, trata da vida e obra de Orestes Barbosa.
<i>Chico Rei</i>	1970	SETA (Sociedade Experimental de Teatro Amador) e Centro de Educação Popular do Instituto Sedes Sapientiae (Cepis) São Paulo - SP	Direção: Roberto Lage.  Nova montagem, no Rio de Janeiro, em 1977, direção de Athenodoro Ribeiro, Léa Garcia no elenco. Em São Paulo, seria montado novamente em 1979, direção de Nazareno Petrúcio .
<i>Salamanca do Jarau</i>	1972	Movimento de Santa Maria Santa Maria - RS	Primeira encenação do texto.
<i>Nosso filho vai ser mãe</i>	1974	Teatro Leopoldo Fróes / Grupo do Colégio Estadual de Santa Isabel (São Gonçalo) Niterói - RJ	Festival de Teatro Estudantil.  Montagem estudantil.
<i>Quem matou Caim?</i>	1974	Teatro da Universidade Federal de São Carlos Rio Claro - SP	Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo.
<i>Pobreza envergonhada</i>	1977	Brasília, DF	Estreia em benefício de escolas de agronomia do Distrito Federal.
<i>Estranho espelho</i>	1987	Teatro Igreja São Paulo - SP	Direção: José Eduardo Amarante.  Teatro Igreja foi inaugurado nos anos 1970, na Rua Treze de Maio, em São Paulo.

**Fontes:** Biblioteca Jenny Klabin Segall (2025); Enciclopédia Itaú Cultural (2025); Jornal do Brasil (2025); O Globo (2025); Mate (2008) e Paixão (2011).

Como tentamos demonstrar, a maioria das peças montadas de Ayala nesse panorama foram as infanto-juvenis. As demais peças, como a que analisamos, receberam produções apenas do teatro amador/estudantil, não figurando nos grandes teatros do circuito Rio-São Paulo.

Através de Paixão (2011), vemos que a contribuição de Ayala para nosso teatro não parou em sua dramaturgia. Ele foi um dos responsáveis pela “fundação do Teatro de Câmara, em 1970, grupo teatral homônimo de um grupo criado por Lúcio Cardoso na década de 1940” (Paixão, 2011, p. 52), que seguia, segundo a pesquisadora, uma ideia de Lúcio Cardoso gestada no início dos anos 1940 e que parecia vir na esteira do pensamento de Ayala, não só sobre a contribuição para o teatro brasileiro em si, mas também sobre a dificuldade de autores jovens / não canônicos “alcançar crítica positiva para suas peças de teatro, de modo que elas pudessem ser encenadas” (Paixão, 2011, p. 52).

No que toca especificamente às peças não infantis de Ayala, pesava ainda o fato de o autor, já de muito destemido, trazer a homossexualidade para cena. Paixão (2011) ilustra que predominava nas peças de Ayala a temática homossexual, por esse motivo, eram muito difíceis de serem encenadas na época de sua produção” (Paixão, 2011, p. 51), mas, como registrado em seus diários, apesar de elas não serem levadas ao público “não se cansava de produzir seus textos teatrais, ainda que não fossem encenados” (Paixão, 2011, p. 51).

Além das próprias peças, Ayala também teve uma colaboração intensa na tradução de obras para o nosso teatro, como *A cova de Salamanca*, de Miguel de Cervantes, montada em 1966, no Rio de Janeiro, direção de Antônio Ghigonetto (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025); *A Celestina*, de Fernando de Rojas, montada em 1969, com direção Eros Martim Gonçalves e no elenco nomes como Eva Todor e Jacqueline Laurence (Enciclopédia Itaú Cultural, 2025).

Uma vez apresentada aqui essas notas breves, de algum modo redentoras sobre a dramaturgia de Ayala, seguimos para a apresentação de *Nosso filho vai ser mãe*, objeto de análise deste artigo.

## *Nosso filho vai ser mãe*, notas breves

Nas próximas linhas continuamos o trabalho de Canales (1981), que quatro décadas atrás apresentava essa peça, através de uma publicação estrangeira, para a academia brasileira. *Nosso filho vai ser mãe*, uma peça publicada em 1965, juntamente com outra longa do dramaturgo *Quem matou Caim?* (Ayala, 1965), trazida ao mundo em um momento, como sabemos, que o Brasil estava em mais um estado de exceção em sua história.

Nessa publicação com as duas peças há uma nota introdutória datada de agosto de 1964, da qual iremos nos valer mais à frente, e, também, a reprodução de trecho do diário de Ayala, de 21 de setembro de 1959.

O trecho do diário nessa edição serve como um paratexto da peça, que o autor sugere, em eventuais encenações, que seja utilizado como introdução cênica à peça em si, que se daria “através de um alto-falante, com o pano ainda cerrado, um foco de luz sobre a boca de cena – o autor” (Ayala, 1965, p. 11). Essa intervenção em si, que traz uma sugestão do autor, sobre o que será representado, parece esperar do público um diálogo antirrealista com a encenação, nos moldes dos postulados a esse respeito no teatro épico brechtiano. É através desse trecho do diário que sabemos que o texto da peça foi concluído seis anos antes da publicação, salvo eventuais ajustes para a publicação em si, justamente no período em que Ayala começa a escrever para o teatro. Ele registra que a peça já provocava discussões, que lhe acusavam de sensacionalista. Parecia que o jovem Ayala, recém introduzido na dramaturgia, trazia ali, através de sua segunda peça, um grito abafado:

Hesito diante do desejo de guardar a peça inédita por mais tempo: sei o quão inútil resulta a exposição de um tema de tal forma entranhado e situado dentro dos dogmas da convenção social. As lutas levantadas até hoje neste sentido têm-se realizado diretamente no terreno da vida. Sinto o quão inútil resultou este meu esforço de levá-lo até o papel, pela boca de gente que mais se vestiu de poesia do que de realidade. Mas se puder criar uma nova realidade com a minha poesia e estas carnes bizarras, posso me dar muito por contente (Ayala, 1965, p. 12).

Esse desejo de ruptura parece igualmente expresso em uma nota de divulgação do livro, daquele ano, publicada no *Jornal do Brasil*, no Caderno B, que diz o seguinte: “textos que os editores definem como debate de exceções, ‘para através delas arejar os velhos conceitos, os julgamentos estreitos, a visão medíocre da liberdade humana’” (*Jornal do*

Brasil, Caderno B, 1965, p. 7).<sup>5</sup>

O desejo de mudança, de ruptura da realidade, a partir de sua obra, parece estar representado no paradigma que se forma entre a liquidez da mudança trazida pela narrativa da peça, frente ao cenário solene e estanque que se repete nos dois atos:

Sala de estar de uma casa rica. Luxo discreto. Bom gosto. Decoração moderna com toques de estilo colonial brasileiro (arca, cômoda, santos barrocos). Reposteiros pesados. Complementos essenciais: um piano (se possível), telefone, tapetes. Na parede, em destaque, um retrato a óleo do dono da casa, já falecido: *bom burguês conformado* (Ayala, 1965, p. 14, grifo do autor).

Arca, cômodas, santos barrocos, que parecem estar ali para evocar a herança colonial e conservadora do país, reposteiros, que geralmente são utilizados em palácios, para novamente reforçar essa opulência colonial brasileira, somado à presença de um retrato a óleo, outra mostra de famílias tradicionais do país. Um retrato que marca a classe dos proprietários desse lugar cuja localização não é entregue, mas que poderia ser expressão do habitat normal de qualquer família da elite tradicional brasileira.

Dentro desse cenário quase museológico, a presença do telefone, e do rádio, que aparece no texto, mas não é mencionado na rubrica inicial, estabelecem uma intersecção do âmbito do público com o privado na narrativa.

Nesse âmbito do público, há dois momentos breves da peça, no jardim fora da residência e uma feira na rua, em frente à casa.

Ayala escolheu sete personagens para esse quadro da sociedade brasileira que nos apresenta. Otávio, protagonista da peça, o filho que deseja ser mãe, baluarte da representação da homossexualidade nesse texto; Ofélia, sua mãe, juntamente com Ermengarda, a empregada, são os principais. Na escolha de uma residência de elite e colocando a empregada em destaque, Ayala demonstra que apesar de a homossexualidade ser um ponto chave do texto, que ele também está marcando as questões de classe, especificamente as ligadas ao contexto brasileiro.

Além desse triângulo principal, temos Dr. Marvon e o jornalista, que respectivamente validam o acontecimento que é tema da peça e tornam público, e Manuel,

---

<sup>5</sup> Três anos depois, em agosto de 1968, poucos meses antes da decretação do AI-5, que exponenciaria a repressão no país, o texto atravessava fronteiras, sendo publicado com outras cinco peças brasileiras, no formato de resumo, na recém-criada Latin American Theatre Review “editada pelo Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade do Kansas” (Jornal do Brasil, Caderno B, 1968, p. 3).

o verdureiro, e a Freguesa, que dão o estopim para a continuidade da ação da peça.

*Nosso filho vai ser mãe* é dividida em dois atos de cenas breves, o primeiro com dezessete, e o segundo com nove. A divisão das cenas é feita a partir da entrada dos personagens, o que nos pareceu algo inovador para a época.

Antes do primeiro ato, há um preâmbulo que, diferente da sugestão dada pelo dramaturgo, trazida há pouco, já faz parte integralmente do texto. Nesse caso, é a locução da rádio sobre o acontecimento extraordinário em Portugal de um galo ter botado um ovo, que traz consigo a reação de Ermengarda, a empregada da casa, que apresenta o embate que se dá na peça: “este mundo está perdido” (Ayala, 1965, p. 15).

Na primeira cena, Ofélia, mãe de Otávio, interage com o quadro com a imagem do marido, sobre o fato de o filho desejar ser mãe. Sua aparente aceitação da vontade do filho parece na conversa com o quadro imponente um diálogo entre novos horizontes e a tradição; na próxima cena, o diálogo entre Ofélia e Ermengarda; na terceira, a primeira aparição de Otávio, posto na rubrica como homem viril: essa cena é mais longa que as duas anteriores, nela o primeiro diálogo entre Otávio e Ofélia.

Na cena quatro, Ofélia retorna a interagir com o quadro do marido; na seguinte, volta o diálogo entre Ofélia e Ermengarda; na próxima, Ofélia em uma interação mais extensa com o quadro.

Nas cenas sete e oito, temos a primeira intersecção da peça no âmbito do público com o privado, na primeira delas, Ermengarda leva o assunto sobre o filho desejar ser mãe ao verdureiro, que conta na cena seguinte à Freguesa, o que resulta no estopim que movimentará a ação na peça.

Na cena nove, volta o diálogo entre Otávio e Ofélia; nas duas seguintes, Ermengarda ao telefone, com entradas de Ofélia; na cena 12, novamente Ofélia e o retrato; na treze, volta o diálogo entre Ermengarda e Ofélia; na cena 14, a chegada do Médico, Dr. Marvon, que estará em diálogo com Otávio e Ofélia, na cena seguinte.

A cena 16, é, em nosso entender, o clímax da peça. É quando Otávio, a partir da discussão com a mãe, traz à cena o acontecimento que presenciou, o rapaz de lábios pintados. Daí, a última cena do ato, em que Ofélia vai à janela, uma nova intersecção entre o público e o privado, demonstrando o embate sofrido a partir da situação apresentada.

No segundo ato, o cenário mantém-se o mesmo, com exceção da ausência do retrato do pai. Na primeira cena, ocorre o primeiro encontro entre Otávio e Ermengarda; na



seguinte, solilóquio de Otávio, faz o mesmo que Ofélia na última cena do primeiro ato; na próxima, mais uma inserção do público no privado, Repórter aborda Otávio; cena quatro, mais um diálogo entre Ofélia e Otávio; cena cinco, só Ofélia, que vai à janela, faz a opção pelo internamento; cena seis, entra Ermengarda novamente; cena sete, um outro solilóquio; cena oito – transição para a noite, Otávio e o seu diálogo da “raça” e a última cena do ato e da peça, o amanhecer.

Em termos da forma, vemos que o texto segue a unidade de tempo aristotélica, transcorrendo no tempo de um dia, com a narrativa iniciando na tarde e seguindo até o amanhecer do dia do seguinte. Lembrando de algum modo *Espectros* do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906).

O desenvolvimento da ação é regular, uma vez que o diálogo não nos pareceu entrecortado e conduz a trama a um clímax [cena 16, primeiro ato], que segue para um desfecho, como no drama convencional. Há dois elementos, contudo, que, ao nosso ver, geram ruptura com essa convenção.

As cenas que são muito breves, e com cortes feitos a partir da entrada dos personagens, algo que até o momento ainda não tínhamos visto no âmbito da dramaturgia brasileira, e que colocaria a proposição desse texto dramatúrgico em uma vanguarda.

O outro é um caráter expressionista trazido em dois momentos da peça, que utilizam da luz para criar um ambiente enclausurante, mais especificamente um aquário. Esse recurso também chama a atenção de Canales (1981, p. 175), que seria um “simbolismo todo especial que demonstra a capacidade imaginativa do autor”.

Uma vez cumprida essa apresentação mais abrangente sobre *Nosso filho vai ser mãe*, agora seguirmos para tratar do recorte, que entendemos possível a partir da análise desse trabalho.

### **Um rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada e outros sinais do medo e repressão à homossexualidade na peça**

Como mencionado anteriormente, o texto da peça, de acordo com o apontado no diário de Ayala, já estaria finalizado em 1959. Ainda não havia se ratificado a repressão do estado através do Golpe Cívico-Militar, instaurada cinco anos depois, mas, no âmbito das singularidades LGBTQIAPN+ essa repressão já estava, ao nosso ver, institucionalizada.

Entendemos que nesse contexto de modernização do país, em termos tecnológicos, com os avanços do governo JK, que elevava o acesso da população a bens de consumo, nos termos de nação, com as reformas propostas por João Goulart, que miravam reconfigurar as bases para um país com divisão maior de renda, as elites conservadoras, sentadas nesse lugar desde a época da colonização, começavam a organizar uma reação para manterem seus privilégios, de toda a ordem, inclusive no que diz respeito à manutenção dos padrões sociais de acordo com o que lhe parecia conveniente.

Em a *História do Movimento LGBT no Brasil*, organizado por James Green, Renan Quinalha, Márcio Caetano e Marisa Fernandes (2018, p. 24), os autores materializam esse *Zeitgeist*:

Os costumes e as sexualidades não passavam incólumes aos agitados anos 1960. Assim, as elites militares que capitanearam o golpe, com o apoio decisivo de setores civis, não demoraram a catalisar esse sentimento reacionário difuso em um discurso coeso capaz de justificar ideologicamente o novo regime em perfeita sintonia com as demandas por mais segurança, solidez das tradições e respeito à ordem que se estava perdendo ao longo do tortuoso caminho do desenvolvimento.

Entre a véspera e os primeiros meses da publicação de *Nosso filho vai ser mãe* já haviam sido promulgados dois dos atos institucionais, que simbolizavam o aumento da repressão a qualquer dissidência contra o ordem.

Os Atos Institucionais surgiram, assim, como instrumentos legais de enorme relevância na montagem da nova institucionalidade, materializando, desde o início, um atrelamento estrutural entre moral e política constitutivo da ordem autoritária. O AI-1, de 9 de abril de 1964 - que veio à tona para 'fixar o conceito do movimento civil e militar' que tomou o poder -, esclarecia, de partida, a tarefa de 'reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil', bem como 'toma[va] as urgentes medidas destinadas a drenar o bolsão comunista, cuja purulência já se havia infiltrado não só na cúpula de governo como nas suas dependências administrativas'. Já o AI-2, de 27 de outubro de 1965, reforçava o caráter 'revolucionário' e originário do novo regime, destacando a aspiração de 'erradicar uma situação e um Governo que afundavam o País na corrupção e subversão' (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 24-25).

Comentam, ainda, que não tinha sido claramente a Ditadura que tinha "inaugurado o preconceito e a mentalidade conservadora que embalam uma parcela significativa da população brasileira" (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 24-25), contudo, dirão que

o golpe de 1964, ao estruturar um aparato de violência complexo e funcional para seus objetivos, proveu aos síndicos da moralidade alheia os meios de que precisavam para levar a cabo um projeto de purificação, desde as agências estatais. Isto fez com que estes padrões morais, outrora particulares e restritos a determinados grupos que, ainda que influentes, fossem então alçados ao status de políticas públicas e acabassem, por extensão, dotados da mesma legitimidade com que conta o Estado (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 25).

E que, poderíamos pensar, inclusive, em “uma ditadura hétero-militar, em que houve uma política sexual oficializada e institucionalizada para controlar manifestações tidas como ‘perversões’ ou ‘desvios’” (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 31).

Mesmo ainda alguns anos distante do momento do início dos anos de chumbo no Brasil, em 1968, entendemos, frente ao que elencamos aqui, que *Nosso filho vai ser mãe* é gestada e publicada dentro de um contexto já bastante beligerante para qualquer civil, e, por conseguinte, ainda mais repressivo à homossexualidade.

Canales nota que “na década de ‘60’ o homossexual brasileiro não podia ainda revelar-se sem correr riscos; daí então a veracidade da obra de Walmir que acompanha o pensamento da época” (Canales, 1981, p. 175).

Ayala marca a transparência do personagem em assumir essa homossexualidade, nesse contexto belicoso, mesmo com o mundo adverso à sua existência, como vemos na nota introdutória de agosto de 1964:

As duas peças reunidas neste volume têm, em comum, o personagem maldito. Otávio, que decide ultrapassar todo e qualquer limite de criação, que aspira a um estado perfeito de existência, em que sintetize toda a força viva [...] Otávio, quer ser mãe, como os poetas ou os cientistas o podem ser. Admite o homossexualismo como um elemento a mais na versão integral do homem, senhor da imaginação e do delírio. Presta-se a muitas interpretações e não as nega, embora pretenda rir sempre de qualquer julgamento. Encarna a rebeldia em estado puro, moral, primeira, sem prejuízos e sem leis. A rebeldia que pode conduzir à santidade ou ao crime (Ayala, 1965, p. 7).

Para Canales, a peça “é em si pro-homossexual – uma defesa do indivíduo que não é culpado de seu desvio sexual”<sup>6</sup> (Canales, 1981, p. 174), e diz ainda que

a gravidez de Otávio é metafórica, Otávio quer dar à luz seu próprio ser, o homossexual que ainda se encontra no ‘closet’ e deseja liberar-se. Seu filho será ele mesmo, um grito de liberdade que pede o entendimento a

---

<sup>6</sup> Há se de entender que estamos tratando de conceitos ainda fortemente assimilados pela comunidade. O próprio termo “homossexualismo”, que está no título do artigo por exemplo, ainda em voga naquele instante.

aceitação da 'raça,' o homossexual (Canales, 1981, p. 175).

Partimos agora para uma panorâmica dos sinais de medo e repressão à homossexualidade na peça que estamos analisando, seguindo a cronologia das cenas.

Otávio é apresentado na peça, na terceira cena, do primeiro ato. A rubrica sugere sua representação como “um rapaz muito apessoado, dedicado e viril. Deve ter qualquer coisa de anjo e nada de um desvairado” (Ayala, 1965, p. 17). Entendemos por essa apresentação, que o autor opta naquele por trazer um aspecto, entendemos, heteronormativo ao personagem como recurso de estranhamento para o público, trazendo um *clash* ainda maior considerando o seu desejo de se tornar mãe. Também somos conduzidos pelo texto a entender o personagem está no pleno uso da lucidez, registrado no uso do termo “desvairado”.<sup>7</sup>

Nessa apresentação de Otávio, já somos informados que o personagem está entediado, algo corriqueiro em outros contextos, mas aqui denotaria a repressão pairando naquela atmosfera privada. A mãe, utilizando o instrumental das elites contra o tédio, propõe a Otávio uma viagem, mas recebe como resposta do filho uma conformação ao ambiente que o colocaram: “para o meu caso o melhor mesmo é esta prisão” (Ayala, 1965, p. 18).

O aprisionamento, a letargia de estar reprimido do exercício pleno de ser quem é, também é destacado, na nona cena. Agora na percepção de Ermengarda, empregada da casa:

Ermengarda: Posso arrumar o quarto do menino Otávio?

Ofélia: Onde está ele?

Ermengarda: No banho.

Ofélia: Outra vez?

Ermengarda (*com ironia e contido deboche.*): Disse que a sujeira não sai... Ele é tão engraçado o menino Otávio (Ayala, 1965, p. 18).

Mas logo ficamos cientes, através da fala de Otávio, que aquela repressão contínua sobre si já o fez chegar em uma situação limítrofe. Na cena 28, vemos o seguinte diálogo com sua mãe:

---

<sup>7</sup> Termo que volta a ser utilizado na peça, enunciado por Otávio, em sua conversa com o repórter, no segundo ato:

Repórter: Não se assuste, eu sou o sujeito mais ordeiro do nosso jornalismo. Quer dizer que o pimpolho não tem pai?

Otávio: O senhor é um desvairado com esta maneira de se referir ao meu problema (Ayala, 1965, p. 57).

Ofélia (*exausta*): precisamos descansar.

Otávio: Não, minha mãe, eu cansei de descansar, eu descansei toda a minha vida e choquei este ovo da autossuficiência. Não posso mais. Ou explodo, ou...

Ofélia: Ou...

Otávio: Ou serei mãe.

Ofélia: Seja, seja...

Otávio: E tu és a minha última chance de explicação. Porque eu estou num deserto e pressinto a chegada de maus tempos (Ayala, 1965, p. 28).

Como posto, ele vaticina ali uma questão privada, mas pública, no que toca ao pressentimento de tempos ainda mais repressores.

Vamos sendo levados de modo progressivo a enxergar Otávio como um ser que percebeu o mundo em que está, os ditames estabelecidos, que perpetuam a opressão dos que não estão alinhados com os códigos morais. Cada vez mais nos parece evidente a clareza do personagem frente aos seus convivas. Lapidar esse momento, na cena 16, no qual falando do atendimento recebido do médico, demonstra sua compreensão sobre os homens de bem:

Otávio: É estranho, a dureza da cara dos homens práticos. Mesmo dos homens de bem, como esse. Eu falava, falava de mim, das coisas essenciais, de mim, e ele tinha a mesma expressão dos macacos de zoológico. Os mesmos olhos vazios, a mesma ruminação de pensamento, o egoísmo, o sentido utilitário. *Estamos cansados demais* (Ayala, 1965, p. 40, grifo nosso).

Vejam que o personagem destaca que o cansaço, a partir do que é posto, não é individual, mas sintomático e coletivo. Não é só “ele”, mas “nós”. Essa fala, dentro dessa penúltima cena do primeiro ato, é o advento do clímax da peça, um ápice que inclusive é ilustrado com uma marcação específica de luz. É nesse momento que Otávio nos conta a interferência do público no privado, que lhe faz chegar ao entendimento que não estava só na repressão que sentia, que fazia parte de um coro, cuja voz uníssona era sufocada pela sociedade brasileira:

Otávio: Não há mais nada a fazer. (*Transfiguração da cena: por efeito de luz compor uma atmosfera de aquário, a luz verde de um aquário onde os peixes deslizam*). Um dia eu tomei conhecimento de uma missão: eu ia pela rua e vi um rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada. Dir-se-ia que ele carregava nos ombros um monstro a ser dizimado, e que estava tão ligado a ele, que seria fatalmente eliminado junto. E ele sabia. E se jogava às feras. E era apedrejado - e as bocas que gritavam o seu nome, um nome que era geral, uma ofensa que era um significado, estas bocas estilavam ácidos e tinham dentes agudos como panteras. Foi aí que decidi ser mãe. Porque era preciso atingir a realidade que aquele artifício deturpava (Ayala, 1965, p.

Aqui se dá o momento lapidar, que havíamos utilizado como epígrafe do artigo. Vamos agora tentar destrinchar um pouco as possibilidades apresentadas nessa fala, antes de seguirmos.

Esta fala de Otávio, nesse momento lapidar da peça, começa como uma constatação irrefutável do cerco armado diante de si e do grupo ao qual pertence) “Não há mais nada a fazer!” (Ayala, 1965, p. 41)), é seguida pelo símbolo da luz utilizada para esse momento, que remete a um aquário, reforçando o encarceramento. Ele nos conta que foi quando viu “o rapaz de lábios pintados e olhos de raposa acuada” (Ayala, 1965, p. 41), representando a homossexualidade, prestes a ser espancado, que presenciar aquele fato o fez ter consciência de uma missão, que lhe fazia então, ao nosso ver, como é natural de momentos de constatação, dissipar o medo imposto pelos mecanismos sociais.

É nesse momento que ele entende que precisa se rebelar contra o que foi estabelecido, que reprime a ele e seus pares, “foi aí que decidi ser mãe. Porque era preciso atingir a realidade que aquele artifício deturpava.” (Ayala, 1965, p. 42).

Ofélia, a mãe, que demonstra pelas conversas com o esposo falecido ser também membro das forças de repressão, parece transpassada por certa clareza de pensamento com essa fala de Otávio. Ela dirá na cena seguinte, na interação com o quadro do marido: “Já não se trata dele contra ele. Agora é ele contra a turba.” (Ayala, 1965, p. 43).

Contudo, como veremos na condução da narrativa, e, ainda parece vigorar em nossos tempos, esse arroubo de lucidez é imediatamente bloqueado nela por um ato reacionário. Veremos que ali, naquele momento, Ofélia vaticina contra o marido, culpando a nova atitude do filho, como indício da falta da presença masculina no lar:

Ofélia: [...] Felipe, esta casa já não tem senhor. Já não tem leme. Está desnordeada. Mando tirar-te daí, vais para o porão. A tua cara de imbecil me desorienta. Empunho todas as armas sem ti. És uma lembrança apenas, ele está vivo (Ayala, 1965, p. 43).

É interessante que essa conversa constante de Ofélia com seu esposo falecido, que é um fio condutor de todo o primeiro ato, remete diretamente ao título da peça: é o filho deles, filho da pátria, da matéria. O “nosso”, que parece trazer aí um sentimento de nação. Como se Otávio fosse, metaforicamente, o país que não consegue mais segurar o grito sufocado dos dissidentes, dos inconformes com o sistema arcaico e aparentemente perene.



O desfecho do primeiro ato, após os embates dessa força renovadora, desse grito abafado de Otávio, como mencionamos, frente ao conservadorismo representado por Ofélia e o esposo morto, chega a surpreender com a solidariedade, a um filho que não foge à luta:

Ofélia: Alô. Sim. É daqui mesmo. É ela mesma quem fala. Sim, é certo. Encaro com naturalidade. Isto é uma entrevista? Pois bem, pode anotar. Sim. EM MEU NOME E EM NOME DO MEU FALECIDO MARIDO, AFIRMO: NOSSO FILHO VAI SER MÃE! (Ayala, 1965, p. 43).

Parece que o texto de Ayala quis ofertar um momento de catarse à sociedade brasileira, mesmo que de modo cênico. Veja que no segundo ato, que inicia logo após a cena que acabamos de elencar, já não há mais o retrato da figura paterna. Talvez seja importante destacar que é o único momento de fala de uma personagem em caixa alta na peça.

Na segunda cena, do segundo ato, temos o solilóquio de Otávio:

Otávio (*Só. Luz de aquário. Vai até a janela, arreda a cortina, espia.*): O que é preciso dizer para que um rio não passe entre o nosso corpo e o corpo do nosso semelhante? O que é preciso fazer para que não se morra inutilmente, mas com a palavra de solidariedade para com aquele que nos mata? O que é preciso para que não nos voltem as costas na hora do martírio, mas atendam ao apelo surdo do nosso coração? Quando haverá um tempo em que a paixão floresça mais que a vigilância? E a violência seja substituída pelo amor? O meu caso torna-se um espinho de notoriedade... As pessoas já se aglomeram na nossa rua e querem ver o monstro. *O monstro está aqui, espantado de si mesmo.* Contudo, ainda tenho medo. Sobretudo, porque ainda não tive confirmação de nada. Antes era uma ideia, hoje acredito em tudo, inclusive que algo acontece dentro de minha carne (Ayala, 1965, p. 51, grifo nosso).

É interessante que ao se reconhecer na condição de “monstro”, no nosso entender de não conforme à sociedade que tem instrumental para oprimi-lo, ele se espanta, não com a turba que o rodeia, mas pela lucidez que alcançou, o que nos parece claro, quando diz “espantado de si mesmo” (Ayala, 1965, p. 51).

Otávio se entregará à mídia permitindo-se ser devorado pelo monstro da sociedade, do lugar que alcançou já faz troça da multidão que cerca a casa de sua mãe, dizendo que que parece uma reunião de âmbito religioso. Além disso, também encapsula nesse diálogo com Ofélia as forças repressoras, não só da religião, mas as policiais também:

Otávio: Já reparei...  
Ofélia (*estremecendo*): O quê?  
Otávio: O povo.

Ofélia: Ah...  
 Otávio: Parece uma festa paroquial...  
 Ofélia: Isto não tem importância. Não nos diz respeito.  
 Otávio: E também a polícia.  
 Ofélia: Quem te disse?  
 Ofélia (*corajosa*): Seja.  
 Otávio: Gosto de ver que te reergues para o desfecho.  
 Ofélia: Fala claro.  
 Otávio: Falávamos no povo. Poderiam revoltar-se e querer linchar-me, não? Eu, o monstro!  
 Ofélia: Não é para tanto... Isto nem me passou pela cabeça. Afinal, não é um caso público.  
 Otávio: Ainda não. Mas espera um pouco (Ayala, 1965, p. 60-61).

Ao estágio que o personagem chegou, ele não só não nutre mais temor nas questões da ordem do público, nem mesmo em revisar as práticas de opressão que sua mãe havia proferido, a partir do momento que ela diz ao filho que não estava lúcido:

Ofélia: Mas então estás louco! (*Arrepende-se do que diz.*) Perdão.  
 Otávio (*olhando-a compadecido.*): Eu já esperava por esta palavra vinda de ti. Então querias que eu vivesse aqui, contigo, uma farsa, uma opereta que tu regerias sem que ninguém soubesse e que tu chamarias: capricho de menino mimado? Querias que eu me vestisse com teus veludos e cantasse árias de soprano para as tuas amigas do chá das quartas-feiras? Não! Querias que eu me cobrisse com tuas joias, como quando brincava com tuas bonecas, eu menino, o que tanto te encantava e me entristecia? Não, decididamente não!  
 Ofélia: Cala-te!  
 Otávio: É um louco que fala, e um louco não cala quando os outros calam, a não ser...  
 Ofélia: A não ser.  
 Otávio: Amordaçado (Ayala, 1965, p. 64).

Após o embate inicial que Ofélia teve na última cena, do primeiro ato, agora em seu solilóquio, já na encruzilhada, demonstra que parece, espelhada pela atitude do filho, entender os mecanismos de repressão do mundo do qual fazem parte, como no trecho de sua fala que destacamos abaixo:

Ofélia (*só, agitada*): É preciso fazer alguma coisa. Vejamos. (*Vai à janela*) Ainda estão lá. Cada vez mais gente. Tenho que escolher. Tenho que escolher. (*Anda de um lado para outro*) Isto não pode continuar eternamente. Ele nunca será mãe, por conseguinte nunca cessará esta gravidez inventada. Por outro lado esta invenção é que o alimenta e aparta. Amanhã o jornais dirão tudo. É o que a turba quer: alimento para a sua precária imaginação. Depois construirão um romance de morbidez e morte em torno. É o que a turba quer. E se exaltarão sabendo que o seu personagem está vivo e indefeso. Se ele cair nas mãos do povo, então. Meu Deus, nem quero pensar! Só há uma saída. A alienação. (*Vai até a mesinha do telefone,*

*folheia um caderno de endereços. Procura um número.) (Ayala, 1965, p. 65-66, grifo nosso)*

Contudo, esse novo roubo de clareza não é capaz de superar as forças de repressão, que, dão duas opções possíveis dentro da norma, ou a morte, ou a alienação, de quem está contra ela. Ofélia, no papel de mãe, opta pelo mais usual na supressão das singularidades LGBTQIAPN+ naquele momento histórico.

Já perto do momento final da peça, vemos a consternação de Ofélia com a sentença que ajudou a proferir sobre o filho, e também certo medo que paira sobre Otávio então, que já não é de ser quem é, mas que é comum aos personagens no advento de grandes transformações ou mesmo do fim:

Ofélia: Eu já não estou mais com medo. Tomei uma decisão... a mais covarde no caso. (*tom*) Minha pobre Ermengarda, eu te chamei para dizer coisas que não entenderás. Na verdade és a única pessoa que nos resta.

Ermengarda: A senhora quer desabafar não é? Pois pode. Eu não entendo mas escuto.

Ofélia: É uma bobagem tudo isto, falar, falar. O que adianta propor questões que não saberíamos responder. Tu sabes o que é ter um filho, amá-lo, depois... ver esta metamorfose: o nosso filho, que amamentamos e acalentamos, se transformara num monstro. E nós sem capacidade de ampará-lo até o fim até a consumação dessa agonia. (?)

Ermengarda: Não sei não, dona Ofélia.

Ofélia: Ele está chorando, Ermengarda?

Ermengarda: Soluçando. Alto mesmo (Ayala, 1965, p. 67).

Otávio, na cena seguinte, após a expressão carnal do choro, já vendo que realmente entrou em um caminho sem volta, conforta a mãe:

Otávio: Não te lamentos, eu não poderia fingir. Também viver normalmente a minha anormalidade seria simplesmente vegetar. Ter consciência do meu distúrbio e transformá-lo num vício banal, seria mil vezes pior. Os homens não nasceram para a domesticidade, e vivem. Nasceram para os grandes feitos e só uns raros os realizam. Eu quero realizar o meu, e tenho um motivo.

Ofélia: Por favor, não me atormentes! (Ayala, 1965, p. 70).

E agora ciente que precisa ser imolado para se cumpra a missão e que essa ação será motor de mudança:

Otávio: Menos mal, menos mal. É por isso que eu me entrego à turba. Enquanto alguém não morrer por este amor, voluntariamente, será tempo de trevas para 'raça'. E o pior é que morrem anonimamente todos os dias, morrem por esta causa que gera violência e escândalo, mas morrem quando já se contaminaram de desengano, desespero e ignomínia, em

nome dele. Eu morrerei antes... Este amor é minha bandeira... eu morrerei só.

Ofélia: E depois, e depois?

Otávio: Tudo será mais fácil. Um rio de compreensão sairá de mim para o mundo. Será o meu filho imenso, o meu filho imortal, clamando no meu sangue.

Ofélia: Mas eu sei que tu não vais morrer...

Otávio: Se eu não morrer tudo estará perdido (Ayala, 1965, p. 71).

Otávio ainda dirá vendo a monstruosa multidão que o aguarda, pronta a devorá-lo: “*É preciso que eles me recebam com o verdadeiro espírito de rebeldia*. Eu vim trazer coisas que eles não esperavam” (Ayala, 1965, p. 73, grifo nosso).

Ayala traz nessa fala do protagonista da peça um estandarte, como vemos nos apontamentos de seu diário, que acompanham o texto da peça, na publicação editorial:

Vou mais longe: minha peça tem um sentido homossexual. O personagem central resolve redimir o que ele chama ‘a raça’, o homossexual que se pinta e se traveste numa louca ilusão de metamorfose; que imagina em amor impossível e é capaz de se sacrificar até à morte por ele: que suporte o peso de seu amor, na sombra; que o vive às escondidas, com um remorso infinito disso. Meu personagem acarreta sobre si o peso da responsabilidade dessa raça, e se propõe ao martírio por ela. Mas tem em mente, como uma obsessão, a necessidade de viver este martírio limpamente, sem vício, sem concessão; embora em nome de uma cabal loucura existencial. Meu personagem vai ser mãe de uma ideia, e ao que o corpo falha a alma supre. A celeuma levantada vai continuar infinitamente. Os implicados e os inocentes, apenas, entenderão o que aqui vai (Ayala, 1965, p. 12).

Esse espírito de rebeldia, essa responsabilidade identificada pelo protagonista, parece um recado contundente ao público espectador desse espetáculo e nos parece claro, pela peça como um todo, mas por momentos, como a próxima fala de Otávio que elencamos, que o texto está absolutamente imerso nas mazelas do seu tempo: “Quando perguntarem por mim, dirás: Nunca tive tal filho. Porque na realidade não tiveste. Tu foste a circunstância. *Eu nasci fruto do meu tempo*.” (Ayala, 1965, p. 73, grifo nosso).

Um tempo, que como registram em *História do Movimento LGBT no Brasil*:

A retórica moralidade pública e dos bons costumes foi central na construção da estrutura ideológica que deu sustentação à ditadura de 1964. A defesa das tradições, a proteção da família, o cultivo dos valores religiosos cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada repressiva contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente (Green; Quinalha; Caetano; Fernandes, 2018, p. 23).

Como demonstramos anteriormente, de acordo com nossa pesquisa, *Nosso filho vai ser mãe* só veio ao mundo uma vez, em um montagem estudantil, no ano de 1974. Certamente a mesma mão que fez Ayala conhecido por suas peças infanto-juvenis, sendo agraciado como prêmios inclusive, foi a mesma que vetou a possibilidade de ver uma peça como a que aqui apresentamos, que permanece ainda infelizmente tão atual, ganhar o grande público.

Essa mão que pesou forte ainda mais forte no Brasil entre 1964 e 1984. Paixão (2011) comenta que:

Com o aumento da rigidez do sistema político, advinda com o golpe de 1964, que resultou no regime ditatorial militar em 1968, surge a escrita voltada quase que exclusivamente para as questões político sociais, temática segundo a qual o autor não demonstrava nenhum interesse em produzir. Ele não se via na obrigação de participar de um seguimento de produção apenas para acompanhar uma tendência. Nesse período, Ayala deixa a escrita dramática um pouco de lado e volta-se para os outros gêneros, como poesia e literatura infanto-juvenil, que publicava concomitantemente. Essa atitude foi tomada por ele tendo em vista o fato de que as temáticas religiosas não encontravam naquele momento, público-alvo (Paixão, 2011, p. 52).

Mas nos traz também, como registrado em seu diário, que “o próprio autor assumiu, em O visível amor Diário II, essa dificuldade de suas peças serem levadas ao público, no entanto, ele não se cansava de produzir seus textos teatrais, ainda que não fossem encenados” (Paixão, 2011, p. 52).

## Conclusão

Ao longo deste artigo, buscamos resgatar e iluminar um marco esquecido da dramaturgia brasileira: a peça *Nosso filho vai ser mãe* (1965), de Walmir Ayala. Partindo da análise pioneira de Luis Canales (1981), que destacou a obra como a primeira a tematizar explicitamente a homossexualidade em nosso teatro, procuramos recuperar essa trajetória, que entendemos preterida dentro do contexto artístico-cultural brasileiro, sobretudo, então, no âmbito dos estudos de dramaturgia brasileira e dos palcos do país.

Apesar da relevância de Ayala como poeta, crítico, memorialista e dramaturgo, sua contribuição ao teatro brasileiro, em especial a ligada às temáticas LGBTQIAPN+, permaneceu marginalizada, quando não silenciada. O apagamento de sua dramaturgia,

sobretudo nas peças que se dedicam à homossexualidade, ilustra, ao nosso ver, o mecanismo de exclusão e repressão que recaiu tanto sobre as expressões artísticas dissidentes quanto sobre os corpos que as inspiraram.

Em *Nosso filho vai ser mãe*, Ayala inscreve na cena a experiência homossexual sob a chave da rebeldia, do estranhamento e da ruptura. A metáfora da gravidez de Otávio traduz, ao mesmo tempo, o desejo de autocriação e a impossibilidade histórica de viver plenamente sua identidade em um país que institucionalizava o medo e a repressão. Nesse sentido, a peça se coloca não apenas como registro de um tempo marcado pela intolerância, mas também como gesto inaugural de resistência estética e política.

Se hoje podemos retomar esse texto, analisá-lo e situá-lo no contexto mais amplo da história da homossexualidade no Brasil, é porque trabalhos pioneiros — como o de Canales (1981) — abriram caminhos, ainda que timidamente, em meio ao silêncio da Ditadura Cívico-Militar, iniciada em 1964. Cabe agora entendermos o lugar de Ayala como um dramaturgo que ousou, seis décadas atrás, colocar a homossexualidade no centro da cena.

Desse modo, ao revisitarmos *Nosso filho vai ser mãe*, esse texto lapidar de Walmir Ayala, e refletirmos sobre a construção social do medo e a repressão à homossexualidade, considerando o contexto, com a liberdade do texto da peça, em que esse trabalho veio ao mundo, encontramos material para refletir sobre a repressão contra pessoas LGBTQIAPN+, e a outros grupos dissidentes, que prossegue forte e cada vez mais sofisticada em seu instrumental.



## Referências

ACERVO BIBLIOTECA JENNY KLABIN SEGALL – Walmir Ayala. Disponível em: [http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=ccl=au%3AAyala%2C%20Walmir%22%20and%20au%3AAyala%2C%20Walmir&offset=0&sort\\_by=relevance\\_dsc](http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-search.pl?q=ccl=au%3AAyala%2C%20Walmir%22%20and%20au%3AAyala%2C%20Walmir&offset=0&sort_by=relevance_dsc). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL]. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/docmulti.aspx?bib=030015>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – 1º Caderno / Edição de 28 jan. 1958. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_07&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22sar%20C3%A7a%20ardente%22&id=3182109496838&pagfis=83650](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22sar%20C3%A7a%20ardente%22&id=3182109496838&pagfis=83650). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] - Suplemento Dominical / edição de 18 mar. 1961. Disponível em: Acesso em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Enquanto%20a%20Perna%20N%C3%A3o%20Chega%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16316](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Enquanto%20a%20Perna%20N%C3%A3o%20Chega%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=16316). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – Caderno B – Literatura / Edição de 03 abr. 1963. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22livro%22%20%22teatro%20infantil%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38296](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22livro%22%20%22teatro%20infantil%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=38296). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – Caderno B – Panorama do Teatro / Edição de 24 nov. 1965. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22NOSSO%20FILHO%20VAI%20SER%20M%C3%83E%22&id=1230401934429&pagfis=77102](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22NOSSO%20FILHO%20VAI%20SER%20M%C3%83E%22&id=1230401934429&pagfis=77102). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – Caderno B – Panorama do Teatro / Edição de 9 ago. 1968. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&Pesq=%22NOSSO%20FILHO%20VAI%20SER%20M%C3%83E%22&id=1230401934429&pagfis=119823](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&Pesq=%22NOSSO%20FILHO%20VAI%20SER%20M%C3%83E%22&id=1230401934429&pagfis=119823). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – Caderno B – Panorama do Teatro / edição de 22 fev. 1972. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Salamanca%20do%20Jarau%22&id=2272508644068&pagfis=229146](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Salamanca%20do%20Jarau%22&id=2272508644068&pagfis=229146). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – Caderno RJ – Serviço / Edição de 8 dez. 1974. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22nosso%20filho%20vai%20ser%20m%c3%a3e%22&id=49378003789926&pagfis=46188](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22nosso%20filho%20vai%20ser%20m%c3%a3e%22&id=49378003789926&pagfis=46188). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO JORNAL DO BRASIL [BIBLIOTECA NACIONAL] – Caderno B – Teatro / edição de 13 out. 1974. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Quem%20matou%20Caim%22&id=359260937176&pagfis=42534](https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&Pesq=%22walmir%20ayala%22%20%22Quem%20matou%20Caim%22&id=359260937176&pagfis=42534). Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Coluna de Teatro / Edição de 12 jul. 1960. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Coluna de Teatro / Edição de 01 ago. 1960. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Coluna de Teatro / Edição de 31 maio 1961. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Coluna de Teatro / Edição de 19 ago. 1961. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Coluna de Teatro / Edição de 24 out. 1961. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Teatro / Edição de 31 mar. 1966. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Cinema / Edição de 14 jun. 1966. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Rio à noite / Edição de 01 jul. 1966. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Jornal de Ibrahim Sued / Edição de 14 ago. 1977. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

ACERVO O GLOBO – Teatro / Crítica / Edição de 16 set. 1977. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso em: 29 set. 2025.

AYALA, Walmir. **Sarça ardente**. Porto Alegre: Teatro Universitário, 1959.

AYALA, Walmir. **Peripécias na lua**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

AYALA, Walmir. **Quatro peças em um ato**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1961.

AYALA, Walmir. **Difícil é o reino**. Diário I. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1962.

AYALA, Walmir. **Teatro infantil**. Rio de Janeiro: J. Ozon Editor, 1963.

AYALA, Walmir. **Chico Rei e Salamanca do Jarau**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

AYALA, Walmir. **Nosso Filho vai ser mãe e Quem matou Caim?** Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

AYALA, Walmir. **Um animal de Deus**. Editora Lidado. Rio de Janeiro, 1967.

AYALA, Walmir. A pobreza envergonhada. *In: Teatro Mobral/SNT*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro do Brasil (SNT), 1975.

CANALES, Luis (1981). O homossexualismo como tema no moderno teatro brasileiro. **Luso-Brazilian Review**, v. 18, n. 1, p. 173–182, 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3513303>. Acesso em: 29 set. 2025.

CATÁLOGO DE TESES E DISSERTAÇÕES CAPES – Walmir Ayala. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Walmir Ayala. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/29-walmir-ayala>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – A Celestina. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181102-a-celestina>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – O beijo no asfalto. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/181366-o-beijo-no-asfalto>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Toda nudez será castigada. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/184623-toda-nudez-sera-castigada>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Greta Garbo quem diria acabou no Irajá. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/185070-greta-garbo-quem-diria-acabou-no-iraja>. Acesso em: 29 set. 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – A noite do antílope dourado. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/185715-a-noite-do-antilope-dourado>. Acesso em: 29 set. 2025.

GOOGLE SCHOLAR – Walmir Ayala. Disponível em:  
[https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as\\_sdt=0%2C5&q=%22walmir+ayala%22+&btnG=](https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=%22walmir+ayala%22+&btnG=). Acesso em: 29 set. 2025.

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. 3ª edição. São Paulo: Unesp, 2022.

GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa; (Org.). **História do Movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

LIMA, Paulo Eduardo Pereira. **A retórica católica e o homoerotismo em Um animal de Deus, de Walmir Ayala**. 178 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2020. Disponível em:  
<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/29150/1/RetoricaCatolicaHomoerotismo.pdf>. Acesso em: 29 set. 2025.

MACÊDO, Érika Sabino de. **Palavras e imagens: uma confluência de caminhos entre Walmir Ayala e Milton Dacosta**. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005. Disponível em:  
<https://gepech.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/10/dissertacao-final.docx.pdf>. Acesso em: 29 set. 2025.

MATE, Alexandre Luiz. **A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história: tempo de contar os prejuízos em percussão de andança**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: doi:10.11606/T.8.2008.tde-04122008-152310. Acesso em: 29 set. 2025.

MOREIRA, Daniel da Silva. **Escritas de si e homossexualidade no Brasil: os diários de Lúcio Cardoso, Walmir Ayala e Harry Laus**. 319 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2017. Disponível em:  
<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5909>. Acesso em: 29 set. 2025.

PAIXÃO, Roseane Cristina da. **Quando a arte imita a vida: ficção e memória nos diários de Lúcio Cardoso e Walmir Ayala**. 31/07/2011 209 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei-MG, 2011. Disponível em:  
[https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES\\_2/quando\\_a\\_arte\\_imita\\_a\\_vida.pdf](https://ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/mestletras/DISSERTACOES_2/quando_a_arte_imita_a_vida.pdf). Acesso em: 29 set. 2025.

SANTOS, Alana Yasmim dos. **A angústia do existir e a busca pela face divina em Walmir Ayala**. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Fundação Universidade Federal do Piauí, 2019. Disponível em:  
[https://www.sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/noticias\\_desc.jsf?lc=pt\\_BR&id=348&noticia=300120349](https://www.sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/noticias_desc.jsf?lc=pt_BR&id=348&noticia=300120349). Acesso em: 29 set. 2025.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

WORLDCAT – A pobreza envergonhada. Disponível em:  
<https://search.worldcat.org/pt/title/teatro-mobralst-cinco-pecas/oclc/940018146>.  
Acesso em: 29 set. 2025.

Submetido em: 01 out. 2025

Aprovado em: 03 nov. 2025