



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE JORNALISMO**

LUANA MAGALHÃES DE BARROS

**BR TRANS EM FALAS E SUSSURROS: TEATRO, PERFORMANCE E
TRANSEXUALIDADE**

FORTALEZA

2015

LUANA MAGALHÃES DE BARROS

BR TRANS EM FALAS E SUSSUROS: TEATRO, PERFORMANCE E
TRANSEXUALIDADE

Monografia apresentada ao Curso de
Jornalismo da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de
Oliveira Junior

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B279b Barros, Luana Magalhães de.
BR TRANS EM FALAS E SUSSURROS : TEATRO, PERFORMANCE E TRANSEXUALIDADE /
Luana Magalhães de Barros. – 2015.
94 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e
Arte, Curso de Comunicação Social (Jornalismo), Fortaleza, 2015.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior .

1. Identidade de gênero. 2. Performance. 3. Teatro. 4. Universo Trans . I. Título.

CDD 070.4

LUANA MAGALHÃES DE BARROS

BR TRANS EM FALAS E SUSSUROS: TEATRO, PERFORMANCE E
TRANSEXUALIDADE

Monografia apresentada ao Curso de
Jornalismo da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharel em Jornalismo.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Me. Edmilson Forte Miranda Jr
Fanor Devry

À Leni Magalhães (em memória), a mais afetuosa das tias. Você me fez sonoplasta, dançarina, dramaturga e atriz. Você me fez apaixonada pelo teatro e por você.

AGRADECIMENTOS

Ao meu ouvido, Belchior sussura: “Você não sente nem vê, mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo. Que uma nova mudança em breve vai acontecer”. A música foi escolhida aleatoriamente, mas o universo parecia querer me avisar que “o passado é uma roupa que não serve mais”. A mudança está aí. Poucas semanas me separam de uma nova e diferente fase da vida. No momento em que o futuro me vem, é para o passado que torno a olhar, com saudade e gratidão.

Primeiro, a eles. Os que primeiro me desejaram, me esperaram, me olharam, me amaram. Mãe e Pai. Lenisce e Gesse. Dois interioranos de nomes difíceis que são referência de vida inteira. Vocês sonharam lindas coisas para mim e souberam o momento de parar e me deixar sonhar meus próprios sonhos. Me entenderam, mesmo sem me compreender. Me apoiaram, mesmo quando não tinham nenhuma segurança de onde tudo aquilo ia dar. Mãe, obrigada por todas as conversas em que você tentava me entender. Eu bem sei que quase nunca você realmente conseguiu. Mas obrigada por nunca ter desistido. Pai, obrigada por acreditar em mim desde sempre. Você me fez acreditar em mim mesmo quando eu não acreditava. A vocês, não há discurso que caiba toda a gratidão que já tenho e que ainda terei. É o rosto de vocês o primeiro que olharei a cada nova conquista.

A Jéssica, little sister. Não somos - nem acho que jamais seremos - os estereótipos das irmãs. As nossas diferenças foram fortes demais, impedindo aquela proximidade que esperam de nós. Mas o que sabem eles? Não precisamos nos encaixar nos padrões para saber o que somos. Você me mostra a cada dia que ser diferente de mim também é importante e, quem sabe, até bom. Você me fez querer ser melhor a cada dia, cada noite. Como irmã mais velha sempre pensei que devia ser seu exemplo, até perceber que existem tantas coisas melhores para ser na tua vida do que apenas exemplo. Sigamos cada qual a sua própria maneira e sempre a convergir em nossos (quase) paralelos caminhos.

Aos avós, tios, padrinhos e primos, minha gratidão. A cada afeto das sempre presentes, ainda que distantes, Gláucia, Sula e Katharine. Vocês foram a má influência que toda prima mais nova precisa. A Natiara, Guthierre, Lucas, Caio e Mateus por todas as cumplicidades divididas e por todos os sorrisos. Foi uma delícia crescer com vocês. Aos avós, por serem a serenidade na loucura da infância e adolescência. Em especial, a avó Mazé por mostrar que o afeto existe para ser demonstrado a cada momento e por todos os abraços de sertão. Aos tios, tias e padrinhos, gratidão pela presença. Em especial, a tia Letícia, segunda mãe e fada madrinha. Obrigada pelos doces e pelos mimos, pelo amor e pelo cuidado.

A ela a quem não abraçarei no dia da defesa, meu afeto e saudade. Tia Lení obrigada pelas noites de brigadeiro e jogos, por ter sempre uma geladeira cheia de chocolates para receber, pelas brincadeiras, pelas conversas. Nunca esquecerei da nossa fuga para que eu pudesse assistir meu primeiro espetáculo teatral. As lembranças dos ensaios do teu grupo de teatro - onde fui sonoplasta, árvore e mascote - são as mais deliciosas da infância. Você é saudade constante. Você é presença constante. Essa monografia é toda tu e toda para você.

A Gleydson, meu lindo amor. Você que jamais foi príncipe encantado, mas companheiro pronto para lutar ombro a ombro. Obrigada pelas discussões que tanto me enriqueceram, fossem sobre comunicação, sobre monografia ou sobre a vida. Obrigada por me compreender mesmo quando nem mesmo eu entendia o que estava fazendo. Obrigada por todos os “vai dar certo”, com a profundidade de alguém que acredita mais em mim do que eu mesma. Por todos os silêncios. Pelos abraços, beijos e afetos. Obrigada por ser aquele que estava sempre pronto a aparar minha lágrima e sorrir meu sorriso. Tua força me ajudou, como nenhuma outra, a prosseguir. Continue junto a mim, construindo esse amor que é de dia a dia.

A minha Equipê. Mal sabia eu que o Ensino Médio guardava tão lindas surpresas. A Ilana por seus abraços maravilhosos e por suas risadas contagiantes. Ao Nonato, por “me considerar” e pelo afeto, nem sempre óbvio. A Lysle por me mostrar que autoestima é importante e por ser a pequena ruiva da minha vida. A Adalgisa por ser essa menina corajosa e maravilhosamente ingênua e me fazer rir sempre. A Gabriela por compartilhar o amor do teatro comigo desde o comecinho. Ao Higor por ter me permitido furar essa parede e conhecer a pessoa linda que é. Nossos corações cresceram juntos e assim permanecerão. Acompanhar o crescimento de vocês, também me faz crescer. Não há nada mais lindo do que ver as mulheres e homens incríveis que vocês estão se tornando. Obrigada.

Ao Bruno. Ah Bruno, nem sei bem o que dizer para ti. Chegamos naquela fase em que palavras não são mais suficientes para expressarmos o que sentimos. Obrigado por ser o melhor amigo que alguém poderia querer. Obrigada pelos sorrisos, lágrimas, confusões, festas e confidências compartilhadas. Obrigada por ser essa parte tão essencial na minha vida. Das conversas de quatro horas pelo telefone até os encontros apressados de cinco minutos, o amor é sempre o mesmo. Obrigada por ter sacudido meus ombros lá naquele 2008 e se recusar a sair de perto de mim desde então.

Aos meus cinco. Fomos liguentos, fomos colegas de faculdade, de semestre e de profissão, fomos TST. Tantas histórias passaram por baixo dessa ponte, de felizes a tristes, estávamos juntos. A Bárbara George, carinhosamente Babinha, por me ensinar que é possível olhar para o mundo sempre com felicidade. Obrigada pelas conversas estimulantes e pelas

risadas divididas. A Amanda, a grande ruiva da minha vida, por me ensinar que as pessoas podem sempre surpreender. Obrigada por me permitir ver tantos diferentes lados teus e por ter conhecido tantos lados meus. Ao Cláudio Lucas por tudo que dividimos juntos (e que nunca poderemos dividir com mais ninguém). Obrigada por soprar para me consolar e por me obrigar a ficar feliz mesmo quando parecia impossível. Ao William por todas discussões sobre o ser humano. Obrigada pelas convergências e divergências, pelas palavras e por me mostrar o lado suave da vida (e por me permitir mostrar o lado duro também). A Roberta Souza, por ser a primeira amiga nesse mundo louco da faculdade. Obrigada pelas trocas tão bonitas e pelo crescimento conjunto que sempre nos permitimos. Não sei o que o virá para nós, mas espero que descubramos juntos.

Ao Curso de Jornalismo. Foram quatro anos e meio intensos. O Centro de Humanidades e o Prédio da Comunicação foram testemunhas do período mais bonito da minha vida. Vivi como nunca. Me permiti como nunca. Aprendi como nunca. Agradeço aos maravilhosos professores que formaram a jornalista em mim. Gratidão particular aos professores Edgard Patrício, Kamila Fernandes, Jamil Marques, Ronaldo Salgado, Helena Martins, Mônica Mourão, Glícia Maria Pontes, Rafael Rodrigues e Júlia Miranda. Os ensinamentos de vocês ficarão para sempre na jornalista que serei e na pessoa que sou.

Ao querido Wellington Junior, professor e orientador. Você foi a voz tranquila em meio ao caos. Porto seguro nessa tormenta chamada monografia. Obrigada por me aceitar como orientanda e por embarcar em todas as loucuras de uma cabeça tentando sair dos moldes. Obrigada pelos momentos em que me tranquilizou e também por aqueles que me chamou de volta a realidade, com verdadeiros “tapas na cara”. Obrigada por me permitir fazer um trabalho onde eu me reconhecesse e onde os outros também pudessem me reconhecer. Por me permitir ser eu. Foram muitos aprendizados ao longo desse processo. Obrigada pelo cuidado e pelo carinho.

Agradeço também a outros professores, encontrados em salas de aula diferentes. A Raquel Chaves e Agostinho Gósson, da Rádio Universitária, por me ensinarem tanto sobre a ética dentro do Jornalismo e que há formas de inverter um discurso normatizado. A Valciney Freire, por me mostrar um Jornalismo movido a amor e me instigar a ser uma jornalista melhor. A Eulália pela parceria acadêmica que frutos tão bonitos rendeu. A toda equipe do CETV por me ensinar que o Jornalismo não é preto no branco e que as nuances são muito mais complexas do que eu poderia imaginar. A Mayara Araújo pelas conversas sobre Jornalismo Cultural e pela coragem de arriscar que me fez ter. Aos queridos do Caderno 3, pelo companheirismo nesse Jornalismo Cultural tão apaixonante.

A Liga Experimental de Comunicação. Eu poderia dizer que estou me formando em Jornalismo, mas que já sou formada em Liga. Foram quatro anos, entre idas e vindas, de tanto, mais tanto, mais tanto amor. A comunicadora que sou foi formada dentro desse projeto de extensão. Aprendi que é possível uma comunicação diferente, aprendi que cada palavra faz diferença, que cada ação faz diferença. Descobri o verdadeiro significado de paixão. Lutar por uma comunicação mais justa vale a pena, sim. Obrigada Liga. Obrigada aos parceiros, que me mostraram que a Comunicação é um direito humano e que eu tenho ainda tanto a aprender sobre a comunicação utilizada para efetivar direitos essenciais. Obrigada Liga, por me formar como cidadã e por ser essencial a minha formação como Jornalista. Não fui eu que te escolhi, foi você que me escolheu. E é para sempre.

Obrigada Liga também pelos encontros que me propiciou. João Carlos, obrigada por ler meu primeiro texto 'jornalístico', por ter me ensinado tantas coisas maravilhosas e pela amizade. A Ana Maria, por dividir comigo o amor por assessoria e pelos contos de fadas. A Nah, João Gabriel, Rebecca, Fernanda e Júnior pelas loucuras e carinho compartilhados. A Grazi, Eduardo, Pedro Savir, Pedro Vasconcelos, Ranniery por todas as cervejas e risadas que as acompanham. A todos os liguentos - os que já foram, os que estão e os que virão - obrigada por dividirem os sonhos de uma comunicação mais democrática e justa. Juntos, mudaremos muito ainda.

Aos companheiros de semestre Bárbara Rocha, Luiza, Raíssa, Camila, Maria, Paulo Jefferson, Joyce, Monique, Vinícius e Larissa pela companhia a cada semestre. Cada qual a sua maneira, vivemos tanto juntos. A Andressa Bittencourt, a pequena Bitts, pelos aperreios, pelas loucuras, pelo companheirismo, pelas discussões, pelo exemplo, pela amizade.

Aos amigos queridos encontrados pelos corredores. Eduarda e Bruna, por essa luz tão particular que ilumina todos que estiverem por perto. Carol Areal, por uma recém-descoberta amizade e pela beleza que é ter alguém com quem dividir os desesperos e as alegrias. Fique perto. Bárbara Danthéias, pelas estratégias (furadas) para fazer o TCC mais rapidamente. Ari Areia, pelas conversas instigantes e pelos ensinamentos preciosos. Paulo Renato, pelo apelido Maria do Bairro no minuto em que cheguei ao CH e pelas figurinhas trocadas sobre a vida. Fá Babini, pelo encanto que causa e pela energia que traz. Rômulo Costa, pelas crônicas a calar no coração e pela felicidade nos corredores. A Lucas Ribeiro, pelos sorrisos a cada manhã e por me lembrar da empolgação que o Jornalismo causa.

À Arco-íris, meu alter ego que me permitiu conhecer o meu lado mais doce. A todas as crianças que tentei encantar como palhaça e que me encantaram tanto mais. Obrigada Arco-íris por me permitir viver um pedacinho da vida de cada uma delas e trazer um sorriso aos

seus pequenos lábios. Obrigada ONG Risonhos por me permitir trazer a tona a Arco-íris e por todas as crianças e idosos que vocês continuam visitando. Obrigada Rebeca, Luana Carolina, Guilherme, Renan, Ricardo, Felipe, Lucas Ramiro, Thiago, Renato e demais integrantes pela companhia na palhaçaria.

A Silvero Pereira e todas As Travestidas. Por todos os espetáculos e tudo o que vocês representam. Vocês foram importantes para a desconstrução de uma menina branca, de classe média, católica e preconceituosa. Sigam quebrando preconceitos, na rua ou no palco, e dando força para tantos que ainda estão no processo de se reconhecer. Obrigada por me fazer enxergar meus privilégios e a ter empatia. Obrigada Silvero pela entrevista concedida a mim e pela constante disponibilidade.

Um último agradecimento é necessário, mesmo correndo o risco de me alongar ainda mais. Algumas pessoas foram ajuda importante para que essa monografia conseguisse sair da minha cabeça e se transformar nessas muitas páginas. Gabriela e Higor, obrigada por me apresentarem As Travestidas e por me acompanharem nessa descoberta do mundo trans e travesti. Obrigada Gleydson pelas leituras, pelas fotografias e pela paciência. Obrigada William e Roberta pela cuidadosa revisão. Obrigada Amanda pela ajuda nas traduções. Obrigada Pablo Assumpção e Edmilson Forte por aceitarem participar da minha banca.

Gratidão a cada pessoa do caminho, citada ou não. Gratidão a todos os encontros, tanto os leves esbarros como as longas conversas. Gratidão a todos que por mim passaram e deixaram sua marca. Procure! Você achará um pedaço de cada um deles nessa monografia.

“A ilusão é própria da arte. A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se produzem na nudez de um face a face.”

Paul Zumthor

RESUMO

O teatro sempre foi fonte de curiosidade. O Coletivo As Travestidas me provocou a adentrar um universo desconhecido, o das transexuais e travestis. Quatro anos depois de me deparar com Gisele Almodóvar pela primeira vez, a encontrei novamente na BR. O espetáculo BR Trans instigou desde a primeira vez e transformou-se em objeto de estudo. As Travestidas e, principalmente, Gisele entraram em minha vida em um momento que ainda não conhecia o distanciamento às vezes exigido na academia. Fugi, então, de um modelo de terceira pessoa, onde a Luana estaria distante. Quis ficar perto e colocar também um pouco de mim - explicitamente - dentro desse trabalho. A etnografia utilizada parte de um olhar atencioso a todas as cenas do espetáculo, as narrativas propostas pelo ator e diretor Silvero Pereira e por questões que tangenciam o monólogo. A minha vivência como espectadora do espetáculo é trazida, assim como questionamentos meus sobre o universo trans, mas também busco o olhar do ator centro de BR Trans, através de algumas entrevistas onde as escolhas cênicas e sociais são explicadas. A escrita aproxima-se de anotações, onde dialogo com autores para ampliar as discussões sobre temas específicos. Através de uma exploração bibliográfica, destaco alguns conceitos que são mais insistentemente discutidos: a Identidade de Gênero e a Transexualidade - com Butler, Kunick e Coelho -, além do Teatro e da Performance - com autores como Cohen, Carlson, Goldberg, Lehmann e Peixoto. A participação no Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte também enriqueceu este trabalho, através das discussões trazidas. A decupagem da gravação realizada pela produção do espetáculo e disponível no *Youtube* também foi fonte desse trabalho, ao fornecer elementos para contribuir com a memória e dar precisão ao descrito. O percurso do trabalho é descrito pelo encontro que tive com o espetáculo e pelo desenrolar desse, em uma cronologia entremeada por digressões.

Palavras-chave: Identidade de gênero; Performance; Teatro; Universo Trans

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem do início do espetáculo, com parte do cenário do espetáculo.....	33
Figura 2 – Imagem do nome Gisele gravado no braço de Silvero.....	35
Figura 3 – Silvero e Gisele no momento da transformação.....	50
Figura 4 – Silvero usa o corpo de molde para desenho no chão.....	58
Figura 5 – A identificação dos ‘corpos’ no chão.....	60
Figura 6 – Silvero canta deitado no chão.....	68
Figura 7 – Gisele se arruma na penteadeira.....	74
Figura 8 – Gisele marca nomes no corpo.....	86
Figura 9 – Gisele canta Geni e o Zepelim.....	89

SUMÁRIO

1. Prazer, meu nome é Luana!.....	15
2. Essa é Gisele, a travesti!	17
3. Gisele à primeira vista.....	20
4. As outras travestis.....	22
5. Uma Flor de Dama e outras flores.....	24
6. Gisele na BR.....	27
7. Gisele encena.....	29
8. ... Play!	35
9. Além do arco-íris.....	38
10. Silvero encara Gisele.....	47
11. A presença da performance.....	52
12. A cena das imagens técnicas.....	54
13. Tema de Gisele.....	56
14. Tem medo de quê?	57
15. Gabriela e Milena.....	59
16. Hamlet e Giletas.....	62
17. Outra cena, outra performance.....	64
18. Ronda.....	66
19. Três travestis.....	68
20. Branca e Cindy.....	71
21. Oficial Bruna.....	73
22. Shake it out, Shake it out, Shake it out, Shake it out,	74
23. De: Mãe.....	77
24. De novo, a performance.....	78
25. Personagem ↔ Ator.....	79
26. Um retorno a Gisele (e seu bofe).....	81
27. O figurino.....	83
28. Gisberta.....	85
29. Babi e o Zepelim.....	88
Referências Bibliográficas.....	92

Prazer, meu nome é Luana!

Sou uma mulher cis, apelido quase carinhoso para cisgênero. Isso significa que, há 21 anos, quando os médicos olharam para mim, logo após o meu nascimento, viram uma vagina e, a partir unicamente dela, disseram que eu era uma menina. Ao crescer, concordei com eles, com meus pais e com todas as dezenas de pessoas que me presentearam com bonecas, objetos rosa e vestidinhos. Um órgão genital definiu meu sexo, meu nome, os brinquedos com os quais eu brincaria, a cor do meu quarto, as minhas roupas. A sorte foi: eu me identifiquei. Senti-me bem ali, sendo menina, tendo um quarto rosa, com uma casinha de boneca e uma Barbie. Continuei bem crescendo, sendo chamada pelo nome que me deram (ou impuseram) ao nascer. Senti-me bem sendo tratada por ela, por “a”.

Eu não sou transexual. A bem da verdade conheço bem poucas pessoas transexuais. Não tenho nenhum amigo que seja. Até dois ou três anos atrás, eu sequer sabia que pessoas transexuais existiam. Ao contrário de mim, as pessoas trans não tiveram sorte (falo de sorte, mas será que esse é o termo correto? Não deveríamos todos termos direito a essa ‘sorte’ de decidirmos por nós mesmos quem somos?). O médico as olhou, ao nascer ou no ultrassom, e com base apenas na vagina – ou no pênis – definiu o que eram. Poucos minutos depois de nascerem, ou mesmo antes. Pessoas trans cresceram com um nome que não reconhecem como delas, um artigo que não reconhecem como delas, um pronome que não reconhecem como delas.

Eu não sou uma mulher trans. Eu não sei como é ser uma mulher trans. Eu não sei como é ter uma expectativa de vida de pouco mais de trinta anos, num País onde pessoas cis vivem mais de 70 anos¹. Eu não sei como é ter medo de dizer o que sou. Medo de ser expulsa de casa. Medo de ficar sozinha. Eu não sei como é ter tão poucas oportunidades e, quando olhar para o lado, ver que 90% das mulheres² com uma história de vida como a minha são prostitutas (um pequeno parêntese, literalmente, para acrescentar que não há nenhum problema na decisão de tomar como profissão a prostituição. Mas se grande parcela das mulheres trans está nesse ramo é porque havia poucas possibilidades para elas). Eu não sei

¹ Na verdade, a idade exata da expectativa de vida dos brasileiros é de 73,9 anos, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística em um levantamento feito em 2013.

² A informação faz parte de um levantamento da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) divulgada no Dia de Visibilidade Trans – 29 de janeiro – de 2015. Segundo a associação, nunca houve 90% de um grupo de pessoas prostituindo-se no Brasil além desse.

como é ter tão poucos – ou nenhum – horizontes. Eu não sou uma pessoa trans. Eu não sou uma mulher trans.

É estranho, admito, um trabalho acadêmico começar assim. Mas é necessário. Lugar de fala importa! É por isso que preciso aqui falar quem sou e também quem não sou. A escrita não seria também (para) isso? Como disse Foucault (1992, p.136), “escrever é pois 'mostrar-se', dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” Preciso, então, mostrar-me. Falar de meus medos e minhas dificuldades. Iniciar falando do que não sou denota aquilo que sou e de onde falo. É preciso entender de onde vêm as palavras.

Falar de um teatro que tangencia e mergulha no mundo travesti e transexual sendo cis não é tarefa fácil. Não sou atriz, não sou trans nem travesti. Contudo, mais difícil do que realizar uma pesquisa sobre algo que está fora de mim é a dificuldade que teria uma travesti ou uma transexual de estar aqui, em frente a esse mesmo computador, fazendo uma pesquisa acadêmica, um trabalho de conclusão de curso em uma universidade pública, para falar do que é ser trans – seja na política, na arte, no jornalismo ou na vida – com todo o protagonismo que as pertence.

Falar da dificuldade de travestis e mulheres – e homens – trans conseguirem concluir a escola e chegar a uma universidade, seja ela pública ou privada, pode parecer um tanto quanto abstrato. Mas, em verdade, existem alguns casos que nos dão prova de quantos obstáculos essas pessoas ainda têm de enfrentar para conseguir ter acesso ao ensino. A travesti Luma Nogueira de Andrade defendeu a tese "Travestis na Escola: Assujeitamento e Resistência à Ordem Normativa", em 2012. Aprovada, ela tornou-se a primeira travesti doutora no Brasil. Um ano depois, ela recebia posse na Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab), sendo a primeira travesti brasileira a ser professora universitária³. Isso aconteceu a pouco mais de três anos. De quantos professores e professoras universitárias e doutores e doutoras você já tinha ouvido falar antes disso? Seja sincero!

Luma ainda é um raro caso, dentro de uma estrutura de ensino que insiste em não reconhecer as pessoas transexuais e as travestis. Exemplo disso é que apenas em janeiro de 2015 foi aprovada uma resolução do Conselho Nacional de Combate à Discriminação e Promoções dos Direitos de Lésbicas, Gays, Travestis e Transexuais (CNCD/ LGBT)⁴ que estabelece parâmetros para a garantia das condições de acesso e permanência de travestis e

³ (PRIMEIRA..., 2013)

⁴ Resolução n° 12, de 16 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www.sdh.gov.br/sobre/participacao-social/cncd-lgbt/resolucoes/resolucao-012>.

transexuais nos sistemas de ensino. Já aplicada em algumas universidades públicas e em alguns sistemas de ensino municipal e estadual antes, a resolução amplia os direitos das travestis e pessoas transexuais para todo o País. Um dos artigos da resolução versa sobre o uso do nome social.

Na Universidade Federal do Ceará – onde sou aluna e onde encontrei as condições de pesquisa para desenvolver este trabalho –, esse direito já era assegurado desde outubro de 2013. Contudo, até maio de 2015, apenas seis pessoas haviam feito solicitação para adoção do nome social – destas, quatro foram solicitações para nomes sociais masculinos e dois para femininos.⁵ Com o uso do nome social garantido, as pessoas transexuais e as travestis são reconhecidas em qualquer situação dentro das redes de ensino pelo nome com o qual se identificam, evitando constrangimento, pelo menos a princípio. Pode parecer algo pequeno para mim, pessoa que sempre foi chamada pelo nome no qual se reconhece. Mas como permanecer em um lugar onde você tem o seu gênero desrespeitado desde a lista de chamada? A saída do local de ensino que tanto constrangimento causa parece a única possibilidade.

Essa é Gisele, a travesti!

Gisele foi a primeira travesti que conheci. Era 2009. Numa sala escura de um teatro que não existe mais, três alunos do segundo ano do Ensino Médio haviam fugido da aula – onde deveriam estar tentando absorver um conteúdo cuja única finalidade era a aprovação em uma prova que, diziam os professores e coordenadores, definiria os seus futuros (de quem foi mesmo essa ideia de ‘jerico’ chamada vestibular?) – para assistir três pequenas esquetes. O conteúdo de duas delas, admito, não deixaram nem sequer uma pequena impressão em mim, para que eu pudesse, ao menos, ser mais fidedigna aos acontecimentos.

A outra me marcou. De sapatinhos vermelhos, Gisele me apareceu. Disseram que era um texto de Caio Fernando Abreu. Lembro-me de alguém ter me soprado até o nome do livro⁶, que eu insisti em procurar depois para ver se me causava a mesma sensação do vermelho de Gisele. Andei por sebos e livrarias, perdi horas a fio em buscas na internet. Não achei. A busca incansável a princípio, foi minguando em mim. Por vezes, ainda busco pela internet em minhas compras de livro seu nome, mas sempre o achei ou muito caro ou “em

⁵ A informação me foi repassada, no dia 15 de maio de 2015 pela Divisão de Comunicação da Pró-Reitoria de Graduação, responsável por receber as solicitações dos alunos da Universidade Federal do Ceará.

⁶ O nome do livro onde está esse conto é *Morangos Mofados*. Aceito de presente, hein?

falta no estoque”. A versão PDF na internet eu nunca procurei, embora saiba que há. Nunca consigo ler com prazer através da tela do computador.

Contaram-me que o ator em cena, transbordando Gisele, era de um grupo de teatro da cidade, com um ano de existência e dois espetáculos apresentados (é necessário aqui esclarecer que aquela pequena esquete que eu assisti não era, porém, nenhum dos espetáculos do grupo teatral). Tantas coisas sussurradas aos ouvidos, tantas frases ditas soltas. Era impossível alguma delas me absorver como Gisele.

Eu não sabia o que era ser travesti. Por alguns anos, continuei sem saber. A travesti que eu conhecia era uma figura meio estranha, meio caricata. Alegria no carnaval (para mim, aqueles homens vestidos de mulheres eram travestis) ou manchete no noticiário - “Travesti suspeito (sic) de matar mulher com garrafa em Manaus é preso (sic), diz polícia”, do G1 Amazonas; “Travesti é espancado (sic) e morto (sic) em terreno baldio na Serra, ES”, do G1 Espírito Santos; “Travesti é preso (sic) após filmar relações sexuais para extorquir clientes em Vitória”, do Folha Vitória. Preciso deixar claro para você, leitor: essas não são as mesmas manchetes que vi tantos anos atrás, mas pouco mudou em um jornalismo que insiste em uma escrita sem humanização. Como diz Felipe Pena, no livro *Jornalismo Literário*, o jornalista deveria “servir para algo mais do que simplesmente embrulhar o peixe na feira”. O jornalista precisa, com suas matérias, “proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos” (PENA 2006, p.6). Contudo, isso pouco acontece.

Lembro-me ainda das travestis que via nas noites em que passava de carro pela Rua Clarindo de Queiroz, no Centro de Fortaleza. A cada esquina era possível enxergar mulheres de salto e roupas curtas à espera de algo ou alguém (eu ainda não entendia muito bem o que era prostituição e o que era aquilo que elas faziam ali. Meus pais não queriam de jeito nenhum explicar, claro). As zombarias dentro do carro sempre aconteciam e ainda era possível ouvir de vez em quando: “Nossa, quase dá para pensar que é mulher de verdade.” Ao juntar a zombaria de carnaval, as notícias de jornal e as “mulheres quase de verdade” da noite, nada me remetia a algo que merecia consideração.

Mas Gisele não era aquilo – ou era, só que diferente. Não porque não fosse prostituta. Não porque não tivesse sofrido violência. Não que a violência também não fosse arma sua para se defender. Nada disso. Gisele era humana. Ela era mais real para mim como personagem em cena do que aquelas dezenas de travestis pelas quais passei ao longo da minha infância e adolescência, sempre a pensar serem “quase mulheres”. Sob o poste da esquina,

elas me pareciam mais personagens do que Gisele, para mim pessoa real (anos depois, eu viria a descobrir que ela não era, em definição, personagem, mas isso são cenas ainda por vir).

As meninas que eu via na Rua Clarindo Queiroz continuam lá. As manchetes e matérias retratando as travestis mudaram muito pouco da minha adolescência para cá. Os homens continuam a vestir-se de mulher para a folia, como se ser mulher fosse uma fantasia. O que mudou, então? Eu mudei. Gisele me mudou. O estereótipo construído por anos na minha memória de menina de classe média, com pouco ou nenhum contato com essa realidade, mudou naquele dia, naquele teatro. Nem tudo são flores, claro. Não inverti minha visão em ‘180° graus’ depois daquela esquete. Como eu mesma disse, ainda não entendia direito o que era ser travesti mesmo depois de deparar-me com os sapatinhos vermelhos de Gisele. Mas aquilo foi o começo do descortinamento para uma realidade tão distinta da minha e também para entender meus próprios privilégios.

A dor que Gisele passou em cena era real, era palpável. A dor dela não era distante como as daquelas travestis que eu via entre relances em um noticiário policial, onde tudo eram gritos do apresentador. Ela não era algo que me soava tão falso como aqueles homens com balão para representar bundas e peitos enquanto a repórter falava rapidamente em um vivo para o Bom Dia Brasil⁷, em meio a confetes e serpentinas. Fosse na ‘noite’ ou na televisão, nada daquilo me parecia real. Já a dor de Gisele... A dor era sentida por ela em cena e doía em mim na plateia. Isso me faz recordar o conceito de catarse. Entendida como "purgação" ou "purificação", assim como “libertação” quando observada em seu sentido mais amplo (OLIVEIRA JÚNIOR, 1995, p. 78), a catarse é resignificada dentro do teatro. O objetivo da ação teatral seria, a partir da catarse, “produzir ‘o temor e a compaixão’ para purificar a alma através da apreciação estética, da expressão artística” (idem, p. 80).

Apenas com Gisele entendi que travestis são seres humanos. Pode parecer terrível escrever algo assim e ainda mais terrível pensar dessa maneira. Mas por trás das nossas máscaras – naquele canto onde se esconde toda a hipocrisia que tentamos que o mundo não veja, mas que nos move muito mais do que qualquer sentimento aparente –, a verdade está lá. Eu não as via como seres humanos. Como pessoas iguais a mim. Desconstruir (pré) conceitos foi necessário, e ainda é.

⁷ Refiro-me, é claro, ao jornal televisivo que sempre nos acompanha nos inícios da manhã na Rede Globo.

Gisele à primeira vista

Gisele surgiu em cena no teatro do Centro Cultural do Banco do Nordeste, quando este ainda ficava na Rua Floriano Peixoto, no Centro de Fortaleza⁸. As três esquetes dividiam o palco. A luz incidia sobre aquela que estava em movimento e o escuro dominava as outras duas. A esquete de Gisele me traz vários momentos à memória. Ela jogada ao chão, o batom borrado, o choro, a dor, a maquiagem a desfazer-se por entre lágrimas, a desesperança de ser. Não lembro, contudo, o nome do espetáculo. Tantas memórias cênicas guardadas, mas do nome não me recordo. Apenas dos sapatinhos vermelhos.

Num livro chamado “O que é o teatro?”, Fernando Peixoto (1995) tenta responder a esta pergunta cheia de possibilidades. O autor primeiro relata a interação entre ator e público, com o primeiro sendo movido “por um impulso criativo que incorpora emoção e razão num ato de desenfreada ou controlada entrega, celebrando um ritual quase místico de epidérmica necessidade” (p. 7). O público seria, então, apenas aqueles que “assistem passiva ou ativamente, entorpecidos por uma magia que os envolve” (p. 7)

Entre idas ao passado, voltas ao presente e questionamentos sobre a função social dos espetáculos teatrais, Peixoto traz o que é a menor das definições de teatro de seu livro, sete palavras que definem a indefinição de qualquer conceito que tente abarcar todos os moldes de ser cena. “Teatro é uma palavra de significado ambíguo”, diz o historiador e crítico italiano Silvio D’Amico, no livro *Histórias de um Teatro Dramático* (apud PEIXOTO, 1995, p.12). Ambiguidades que movem ator e plateia.

Mais do que um conceito, teatro é emoção. Em cena, o corpo “fluido e instável, em processo de transformação constante” (OLIVEIRA, 2011) encontra-se com outros corpos, no mesmo processo vivo de transformar e ressignificar. Talvez Cohen tenha chegado mais perto ao dizer que “o que define o teatro é o ser humano no espaço. (...) Teatro é o ser humano no espaço e no tempo” (2009, p. 94). Não só o ser humano da biologia, mas a ação de ser humano é o que transforma o teatro em algo novo a cada espetáculo, num processo vivo como o corpo que ali está.

O teatro é algo que intriga. Ou pelo menos é o que eu já acreditava, mesmo muito antes de saber o que era pesquisa, quando comecei a me deixar levar pelos caminhos da cena.

⁸ Desde o dia 22 de setembro de 2013, o Centro fica localizado na Rua Conde D’Eu, também no Centro de Fortaleza.

A cada noite (ou dia), o momento é único, mesmo que repetido. No teatro, nada é exatamente igual à apresentação anterior. “Por mais que estejamos diante de uma representação previsível, estaremos ouvindo as respirações dos atores, vendo seu suor, sentindo sua energia. Isso sem falar na possibilidade sempre presente do 'acidente', possibilidade esta que aumenta o 'índice de vida' do teatro.” (COHEN, 2009, p. 117) Intrigante e aterrorizante. Quando a arte insiste em nos confrontar com algo de terrível que reside em nosso interior, é estarrecedor. Alguém que eu não conheço joga para mim verdades que eu finjo desconhecer. Eu me debato contra isso.

Como espectadora, sempre me encantaram espetáculos teatrais que falam de contos de fadas ou fábulas, assim: bem distantes e irreais. Em uma “consciência de cumplicidade” com o ator, como diz Peixoto (1995, p.7), eu me deixava levar durante aqueles sessenta minutos, quem sabe um pouco menos ou pouco mais, por aquele universo não meu. Tranquila, voltava para a minha realidade. Não entenda que peças teatrais que parecem falar de fora de uma realidade cotidiana não trazem também elementos desta. Não existindo uma só realidade, é possível engendrar todas elas.

Sempre me pareceu mais fácil ignorar as verdades vindas do fantástico. As fábulas nunca conseguiram me mover com sua moral. O que tinha eu a ver com animais falantes? Os contos de fadas não me comovem com suas lições, nunca serei mesmo princesa ou bruxa. O teatro que me fala através do “mundo real” – ou daquilo que consideramos real, nessa construção social que fazemos dia a dia – parece tocar mais a mim como espectadora. Ao reconhecer o meu cotidiano ali ou – sendo um pouco menos egocêntrica – algo passível de estar no cotidiano, trago aquilo da ficção para o real. “Em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida.” (CANTON, 2009, p. 35)

Concordo, é uma experiência muito individual, mas sempre acho que o ‘meu’ transforma-se em ‘nosso’ bem mais rápido do que fomos condicionados a crer. Em uma “constituição de um mundo sensível comum, uma habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas” (RANCIÈRE, 2009, p. 63), a linha entre aquilo que partilho e aquilo que é exclusivo meu se esvai rapidamente.

As outras travestis

Por um momento, esqueci Gisele. Voltemos a ela, personagem que permeará (permear, me diz o dicionário *online* Michaelis, é participar, ter posse, interpor-se⁹. Acho que é bem isso. Gisele realiza todas essas ações durante as páginas deste trabalho) toda essa narrativa, pois foi início, meio e... Bem, fim ainda não, pois mal começamos. Ainda muito mais de Gisele teremos. Gisele Almodóvar¹⁰. Eu já tinha falado o sobrenome dela aqui? Não? Deslize meu. Pois ela é Almodóvar, sobrenome que nos faz lembrar logo o diretor espanhol. O primeiro nome vem, segunda ela, de sua mãe, a *über model* Gisele Bündchen (um casal um tanto quanto improvável, não concorda?).

Depois do nosso primeiro encontro, Gisele me apresentou outras travestis. Ávida por esse universo desconhecido, fiquei deslumbrada com tantos novos encontros propiciados. Yasmin Shyrran, Verônica Valentino, Patrícia Dawson, Alícia Pietá, Karolayne Carton, Mulher Barbada e Deydianne Piaf foram alguma delas. Juntas, me levaram a desvendar o Cabaré da Dama. Unidas, elas são o Coletivo As Travestidas.

Cada vez mais comuns na cena teatral cearense, os grupos teatrais (ah Luana, mas por que falar de grupo teatral? Bem, é que As Travestidas se aproximam muito dessa ‘categorização’) trazem para o palco um diferente método para criação dos espetáculos e para o trabalho rotineiro. Produtores, diretores, atores e atrizes, entre outros sujeitos tão necessários a realização de um espetáculo, reúnem-se não mais esporadicamente por conta de determinada peça teatral. A reunião se dá por uma ideologia ou projeto de trabalho em comum.

Convergindo para a forma como aqueles sujeitos desejam “participar e atuar na vida sociopolítica de uma comunidade, utilizando o teatro como um instrumento a serviço da transformação” (PEIXOTO, 1995, p. 28), há a criação de um grupo que irá trabalhar em processos mais horizontais, tornando a peça teatral fruto de uma criação coletiva.

⁹ MICHAELIS, 2009.

¹⁰ Silvero me contou (em entrevista feita no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar) que antes o nome completo era Gisele Dolce Gabana. O processo de batismo de Gisele foi feito por outras travestis e transformistas, através das respostas de Silvero para perguntas envolvendo principalmente admirações dele. O que me surpreendeu foi que de fato o nome Gisele Almodóvar surge de Gisele Bündchen e Pedro Almodóvar, que são pessoas que o ator admira. “Gisele Almodóvar era de fato esse insight que eu tinha. Porque é uma brasileira, é um espanhol e é uma brasileira que ganhou o mundo e um espanhol que trata desse universo e também ganhou muito espaço”, esclarece ele. O Dolce acabou se perdendo, porque ele sentia que não mais representava seu alter ego.

Laboratórios, experiências e discussões fazem parte da construção do espetáculo, onde atores, atrizes, diretor, dramaturgo e todos os outros artistas envolvidos democratizam o “processo criativo, que passa a integrar o coletivo de trabalho na elaboração de uma concepção mais ampla e mais justa.” (PEIXOTO, 1995, página 68)

O Coletivo Artístico As Travestidas – vindo desse processo de formação de grupo teatral – é composto por membros afetivos e efetivos, explica Silvero Pereira. Os efetivos, que trabalham diariamente no grupo, são Fabinho Vieira, Verônica Valetino, Denis Lacerda, Patrícia Dawson, Ítalo Lopes, Silvero Pereira e Lucas Nóbrega. Todos atores, mas que nem sempre trabalham em cena nos espetáculos, fazendo também outros papéis. Os membros afetivos são aqueles que “colaboram direta ou indiretamente com o projeto, mas que não estão no dia a dia do grupo, como o Jesuíta Barbosa, a Jezebel de Carli, o Sandro Ka, o Andrei Bessa e o Walmir Campos” (informação verbal)¹¹.

O grupo é resultado das inquietações do ator e diretor Silvero Pereira sobre o universo das travestis e transformistas no Ceará. Observar o paradoxo de amor e ódio vivenciado pelas travestis, que sofriam preconceito de dia dos mesmos homens que as procuravam à noite, fez Silvero perturbar-se diante de uma realidade conflituosa e cercada de violências simbólicas e físicas para quem “apenas quer dar amor e vida para aqueles que procuram e não tem coragem de mostrar”, como diz uma das passagens do espetáculo *BR Trans*.

Quando eu comecei a fazer esse trabalho em 2002 e fui enveredando por essa pesquisa, eu fiz sem foco no movimento LGBT, eu fiz sem foco na questão de diversidade e gênero. Eu fiz com foco artístico. Eu queria o teatro enquanto transformação social. Trazer um questionamento para dentro da arte e que a arte pudesse gerar também outros questionamentos. (Informação verbal)¹²

O Coletivo As Travestidas trouxe muito do mundo transformista e drag queens para o palco, em um embate direto com pessoas do meio teatral que insistem em falar que isso não é arte. Transformistas e drag queens são homens que se utilizam de uma indumentária de feminilidade para apresentarem-se em shows. Esses artistas não serão explorados neste trabalho, já que, embora muito da estética dos trabalhos do coletivo seja inspirado nos grandes shows de transformistas e drags, no espetáculo *BR Trans* todo o foco recai sobre relatos das travestis e transexuais (embora alguma delas inclusive cheguem a participar de shows também

¹¹ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

¹² Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

formado por drags e transformistas). Espero que você me perdoe por não falar mais delas, mas infelizmente não dá para falar de tudo (embora eu bem que quisesse).

Uma Flor de Dama e outras flores

2002 conheceu, então, a flor cujo maior desejo era o de “girar nessa roda gigante da vida”. O monólogo *Uma Flor de Dama*¹³ acontece em uma mesa de bar, com cerveja e frustrações à vontade. A flor, também Gisele, muito me lembra aquela primeira Gisele que vi – não sei se faz sentido diferenciar as Giseles, sendo elas uma só. A primeira Gisele causou forte impressão, mas a esquete era tão curta para conseguir entender quem era ela. Em *Uma Flor de Dama*, Gisele paga cerveja e conversa no bar (existe lugar melhor para conversar?). Mostra as frustrações e descreve a vida de quem sofre com o repúdio da sociedade. A segunda Gisele aprofundou as questões que a primeira havia instigado. Desnudou-se na nossa frente, não só das roupas, mas de todos os medos, frustrações e desejos. Sem os sapatinhos vermelhos, mas com o batom borrado, as lágrimas e as tristezas. Isso parece ser uma constante na vida delas.

Construído quando ainda não havia grupo, o monólogo *Uma Flor de Dama* foi semente de criação de um processo que ainda germina. Seis anos depois, Silvero une “suas meninas” para montar o primeiro *Cabaré da Dama*. Num teatro com gosto de festa, As Travestidas realizaram um espetáculo ao redor do monólogo de Silvero, mas que o transborda. O glamour das transformistas chega ao palco com as coreografias e dublagens tão características das apresentações dessas artistas – apresentações essas cada vez mais raras em Fortaleza¹⁴ –, mas que chegava com o grupo teatral a um novo público e espaço. Mais quatro espetáculos seguiram-se a este.

2010, *Engenharia Erótica - Fábrica de Travestis*. 2012, *Yes, nós temos bananas!* 2013, *BR Trans*. 2015, *Quem tem medo de travesti?* Mais do que construir o espetáculo a partir de um texto pré-moldado, os atores e atrizes do coletivo vivem o processo para entender o universo do qual irão falar. Conhecer as travestis e transexuais foi o primeiro passo, mas apenas os relatos das mulheres que vivem a experiência de ser – especialmente aquelas que são ‘meninas da noite’ – não eram suficientes para a investigação pretendida pelo coletivo. Era preciso sentir na pele.

¹³ Em 2002, “Uma Flor de Dama” estreia como esquete. Apenas em 2005, o monólogo vira espetáculo.

¹⁴ Com o fechamento da boate Divine, no dia 31 de dezembro de 2014, a capital cearense ficou sem um espaço com lugar cativo para apresentações de transformistas e drags queens.

A estruturação do coletivo deu-se, então, a partir dessa experimentação epidérmica. Foi preciso “se montar”. A escolha do nome feminino, do tom de voz, do estilo, do gestual. Não era apenas vestir-se com roupas femininas e ir para a rua. Era preciso construir a travesti. Única e individual, do sobrenome ao salto alto. “Trata-se, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si.” (FOUCAULT, 1992, p. 131) Constituição de si porque essa travesti não é uma personagem dentro da dramaturgia. “Quando a gente começa um novo trabalho, a gente não cria um novo personagem. São sempre essas mesmas pessoas, porque elas são o nosso outro estado, a nossa outra sensação para a cena”, explica Silvero¹⁵. A travesti construída pelos atores e atrizes é, então, um alter ego dos mesmos.

Alter ego é uma palavra que tem sua origem no latim e significa o “outro eu” (MICHAELIS, 2009). Silvero explicou-me que a referência para o processo de descobrimento desse outro eu dentro de si veio da construção dos clowns. Na definição de Burnier, o clown não representa, ele é. Assim, “não se trata de um personagem, ou seja, de uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros, humanos, portanto “estúpidos” do nosso próprio ser” (BURNIER, 2001, p. 209). Ampliando o conceito para a construção das travestis do coletivo, seria então a “ampliação e dilatação de aspectos humanos” dos atores que as construíram.

O processo – ainda que coletivo, já que faz parte das características d’As Travestidas que cada um de seus atores e atrizes tenha a ‘sua’ travesti – acontece de maneira individual e em tempos diferentes. “Cada montagem é ritualizada de forma diversa, sendo impossível enquadrá-las em uma definição fechada de uma vez por todas” (COELHO, 2009, p.51). Estar em uma esquina à noite, o medo da violência, o olhar torto daqueles que reprimem o diferente. Estar ‘montada’ fez cada uma das travestis que hoje sobem ao palco nascerem de maneira mais intensa e verdadeira, sendo não personagem, mas persona viva e atuante.

Uma coisa é eu de Silvero junto com uma travesti e perceber o preconceito que ela sofre; outra coisa é eu de Gisele com uma travesti e perceber que o preconceito também respinga em Silvero pesquisador-Gisele. Isso foi uma diferença fundamental no nosso processo e hoje a gente considera o primeiro movimento de procedimento técnico é esse, é passar por essa experiência para perceber de fato como esse universo acontece. (Informação verbal)¹⁶

¹⁵ Entrevista realizada no dia 5 de março de 2015, em uma das salas de ensaio do prédio anexo ao Teatro José de Alencar.

¹⁶ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

Alguns dos processos de descobrimento deste outro – que é, na verdade, outra – suplantaram o teatro e a construção artística. As atrizes que hoje integram o coletivo entraram identificando-se como atores. Não o eram. A descoberta de Alicia Pietá, Patrícia Dawson e Verônica Valentino foi também delas mesmas. Alícia explica-me um pouco melhor como se deu esse processo: “Tem essa criação da personagem. No meu caso, ela passou a se tornar real. Eu assumi essa figura pra minha vida, essa figura que já existia dentro de mim, só que você vai se descobrindo”¹⁷. Ao integrarem o processo estético do grupo, elas passaram por um momento de autodescoberta e as travestis, antes alter egos, passaram a apresentar-se como a verdadeira face de cada uma. “Se desmontar” não faz mais parte de seus cotidianos nos espetáculos nem na rotina diária.

Em algumas conversas que tive com Silvero, como estagiária do jornal Diário do Nordeste a escrever matérias sobre os espetáculos do grupo, ele fazia sempre questão de reiterar que a construção da travesti: “é um processo artístico e estético.” Em contextos diferentes, o ouvi repetir esta frase. Contudo, nascidas desse processo artístico e estético cuja intenção primeira era a construção dos espetáculos e as apresentações teatrais, as travestis do coletivo não se contentaram apenas com o espaço do palco teatral. Era muito pequeno para a imensidão de possibilidades.

A saída desse palco para a cidade as fez reconfigurar os espaços. Em shows musicais (como cantora e com banda própria, viu?), em boates, em festas, como apresentadoras de eventos culturais, em programas de humor de alcance nacional, no Gato Preto¹⁸ – barzinho em uma rua escondida do Benfica, bairro boêmio e apaixonante de Fortaleza – e, até mesmo, em espaços antes tidos como de dominância ‘hetero’¹⁹ (eles sempre mudam, mas tenho certeza de que você lembrou de algum).

Com saltos, plumas e paetês, As Travestidas transpuseram a barreira entre teatro e cidade, entre fantasia e mundo real. Elas chegam onde, por vezes, outras travestis não haviam chegado ainda. Onde apenas por serem o que são, ou estarem como estão, são corpo estranho no meio da normalidade. Um ato rebelde apenas por estar onde ainda julgam não ser o lugar da travesti. “Há algo de rebelde no corpo vivo, e esse elemento de rebeldia é potente e pode se

¹⁷ Entrevista realizada no dia 5 de março de 2015, em uma das salas de ensaio do prédio anexo ao Teatro José de Alencar.

¹⁸ Fica localizado na Rua Instituto do Ceará, sem um número a vista e do lado esquerdo. Umas mesinhas discretas na calçada indicam que você chegou.

¹⁹ Hétero é um diminutivo nem sempre carinhoso para heterossexual. É comum ser utilizado para pessoas (obviamente, sua intenção primeira), mas também para espaços, comportamentos, festas e roupas.

configurar de várias formas, adquirindo uma força política imprevisível, principalmente quando configurado coletivamente” (ASSUMPCÃO, 2011, p. 44).

Gisele na BR

Voltemos, pois, à cena. Não pense, contudo, que a pequena digressão feita é desnecessária. Conhecer o espaço que As Travestidas ganharam na cidade e no teatro, dando visibilidade as travestis e mulheres transexuais, é importante – e interessante, admita – para entender a construção dos espetáculos ao longo dos quase oito anos do Coletivo²⁰. A vivência epidérmica de ser travesti é elemento essencial dentro da estética e da investigação do grupo.

Na história do Coletivo As Travestidas é possível perceber uma sutil coincidência: as estreias de novos processos acontecem (quase sempre) a cada dois anos. Contudo, há sempre um ponto fora da curva. O espetáculo *BR Trans*, com nome de estrada é coincidentemente este ponto fora dela. Com estreia em 2013, é o segundo monólogo de Silvero Pereira dentro do grupo e a quinta montagem do Coletivo, além de ser o primeiro espetáculo das Travestidas a ter estreado fora do Ceará. O estado que ‘roubou’ a primeira apresentação oficial foi o Rio Grande do Sul, onde parte da investigação que resultou no monólogo aconteceu.

BR Trans é ‘apelido carinhoso’ do projeto do qual o espetáculo descende: BR Trans – cartografia artístico e social do universo Trans no Brasil. O nome BR Trans... Inclusive, o Google sempre insiste em querer corrigir para ‘Bhtrans’: confesso que já começo a ficar curiosa para o que seria isso. Entrei no link! Bhtrans é a Empresa de Transportes e Trânsito de Belo Horizonte. Confesso que fiquei meio decepcionada depois de tanta expectativa sobre o que seria o bendito Bhtrans. BR Trans faz referência a estrada que liga dois pontos do mapa: o Ceará e o Rio Grande do Sul. A BR 116 une os dois estados, distantes geograficamente, mas próximos simbolicamente. Não só os liga, como corta boa parte do Brasil, sendo a maior rodovia federal do país. A investigação proposta nada tinha de novo para Silvero: as travestis, transexuais e transformistas. Talvez a novidade consistisse nos quilômetros que as separavam.

O projeto foi iniciado em 2012 e aconteceu em parceria com o SOMOS – Comunicação, Saúde e Sexualidade, uma organização não governamental fundada em 2001 e

²⁰ O marco inicial do grupo é a primeira apresentação do espetáculo *Cabaré da Dama*, que aconteceu em junho de 2008 no Porão do Teatro José de Alencar.

situada em Porto Alegre (RS). As ações da organização têm foco interdisciplinar, abrangendo as áreas de Educação, Saúde, Justiça, Comunicação e Arte, com o objetivo de promover uma cultura de respeito às sexualidades e uma afirmação dos direitos da classe LGBTTT local. À época da investigação de Silvero, a ONG era um Pontão de Cultura LGBT e, juntos, ator e instituição buscaram promover um debate sobre gênero, sexualidade, política e arte. O projeto foi financiado pelo edital Bolsa Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2012, do Ministério da Cultura do Governo Federal²¹.

A pesquisa buscava unir Nordeste e Sul numa investigação sobre tema em comum, buscando convergências entre as realidades vividas por travestis no Ceará – e já investigadas pelo coletivo As Travestidas – e em Porto Alegre. Silvero Pereira passou seis meses nesse processo. Uma série de ações na capital do Rio Grande do Sul buscava investigar essa realidade, tão longe fisicamente do Ceará. Criar um paralelo entre a pesquisa sobre travestis e transformistas do Nordeste e a pesquisa no Sul parece algo complicado de realizar, com uma construção tão diferente entre regiões paradoxalmente fincadas no mesmo País. Mas expandir a discussão era necessário.

Durante o tempo do projeto, Silvero realizou oficinas de teatro para atores e transformistas; workshops “Teatro x Transformismo, uma relação mais que possível”; apresentações teatrais de espetáculos anteriores; e debates com público. Além disso, o ator saiu na ‘noite’, para conhecer os locais onde as travestis estavam. Entre os pontos visitados por Silvero, destacam-se locais de apresentações de travestis e transformistas, como a Casa Noturna Vitraux e o Cabaré Indiscretus. As visitas e ações do projeto estão registradas no site oficial www.projetoetrans.com, em duas abas de maneira mais marcada: Blog de Gisele e Ventos de Minuano.

Essas ações aconteceram em uma primeira etapa do processo, quando Silvero passa um mês em Porto Alegre “saindo para as ruas, saindo para as boates, saindo para os lugares onde as meninas estão, conversando com elas, pegando o maior número de material possível” (informação verbal)²². Depois disso, Silvero retorna para Fortaleza para, a partir de todo material coletado e da vivência nas ruas de Porto Alegre, construir a dramaturgia textual. Histórias de travestis cearenses misturaram-se com os relatos das que nasceram no Rio Grande do Sul, e mesmo daquelas que ali não nasceram, mas que foram levadas a construir

²¹ O espetáculo ganhou outro edital em 2015, o Plataformas de Circulação de Música e Artes Cênicas no Ceará, da Petrobras. Com ele, a apresentação visitou vários municípios do Ceará.

²² Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

suas vidas lá – tivessem como ‘terra natal’ o Sudeste, o Norte ou o Nordeste. Outras histórias que chegaram aos ouvidos do ator durante o processo também uniram-se as histórias já colocadas. Foi feita uma análise da vida social, econômica e cultural dessas travestis, comparando as semelhanças e contradições do “Universo Trans” desses dois polos regionais. Nas esquinas, nos presídios²³, no exército, cenários dos encontros travados durante a pesquisa.

Em março de 2013, o ator retorna à capital gaúcha com o que ele chama de “o primeiro esboço do texto concluído” para iniciar a criação da “dramaturgia de encenação”. A rotina de construção do espetáculo *BR Trans* incluía a criação de cenas, a preparação vocal e corporal, laboratório, leituras e pesquisas. O espetáculo contou com a direção da artista gaúcha Jezebel de Carli. Não só os relatos das travestis e transexuais, como também as oficinas, os debates, as apresentações de outros espetáculos e pesquisas de acadêmicos dos dois estados juntaram-se para formar *BR Trans*, que anda agora por outras rodovias além da BR 116, em busca de novos lugares onde ampliar-se. Pensado para ser produto final do projeto, o espetáculo *BR Trans* transbordou e abriu mais possibilidades para o futuro e acabou reverberando no espetáculo seguinte do grupo: *Quem tem medo de travesti?*

Hoje a gente precisaria seguir mais no projeto. Eu acho que o BR (*Trans*) ainda não está completo. Eu termino dizendo que o espetáculo ficou no meio do caminho de um projeto maior. (...) Eu acho que é um projeto que ainda tem braço para mais coisa, para a gente seguir construindo. (Informação verbal)²⁴

Gisele encena

Gisele espera no centro do palco. Cabelo amarrado, vestido vermelho, pés descalços. Ao som do teclado, se movimenta lentamente e olha. Encara cada espectador que adentra o espaço. Não há cortinas, o cenário está montado. Acho importante nesse ponto fazer uma interrupção. Pause – como nos controles remotos. A cena está parada e temos agora todo o tempo para observar cada detalhe da caixa cênica com a qual nos deparamos. Siga-me então neste breve passeio pelo palco de Gisele. Cuidado para não esbarrar nela.

²³ Silvero realizou uma oficina no Presídio Central de Porto Alegre, segundo presídio do País a ter uma ala para travestis e companheiros. A oficina foi para os que habitavam, a época, essa ala.

²⁴ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

Você há de me perdoar, mas essa viagem só será possível diante do meu olhar. Juro que não é egocentrismo meu (tudo bem, tudo bem, só um pouco), mas é preciso delimitar algum olhar para ver o palco, você entende não é? E sendo escritora – e pesquisadora – deste trabalho, me permito essa preferência. O meu olhar deparou-se com o palco de Gisele em três diferentes espaços nos quais ele foi apresentado em Fortaleza: o Teatro Sesc Iracema²⁵, a sala do prédio anexo ao Teatro José de Alencar²⁶ (TJA) e o Teatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura²⁷. Vou me ater a dois deles, pois são os mais parecidos entre si e os que me permitiram uma melhor visão do que acontecia em cena, já que todo espetáculo acontece no solo e bem próximo ao público. São eles o do Sesc Iracema e o da sala do TJA.

Isso me faz refletir sobre um importante elemento dentro do espetáculo, tão poucas vezes mencionado: o espaço. Preste bem atenção, não falo aqui da cenografia, esta amplamente analisada por jornalistas e outros críticos da área cultural. Falo do teatro como espaço físico. Ele é determinante ou determinado pelas escolhas cênicas? "Já há alguns anos o 'onde' deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual." (GREINER, _____, p. 6)

São tantas variáveis que permitem refletir: o que é o espaço cênico hoje? "Tudo. Uma esquina, um restaurante. Um ônibus, um galpão. Até mesmo um teatro tradicional. (...) Basicamente, duas hipóteses são possíveis: usar espaços tradicionalmente reservados aos espetáculos, em termos ideais, ou negá-los, inventando quaisquer outros." (PEIXOTO, 1995, p. 31) O espaço como elemento essencial da ação cênica é o que permite a primeira ambientação com as questões que nos envolverão durante todo um espetáculo. "O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo" (GREINER, _____, p. 6).

Vamos então entrar nos dois espaços escolhidos. A entrada no teatro do Sesc é mais fácil. Ao adentrar o prédio azul vizinho ao Centro Cultural Dragão do Mar, é só virar à direita e seguir até o fim do corredor. É a única porta a vista. Já no TJA, o caminho é um pouco mais complicado. Ao entrar pela entrada principal, é preciso virar à direita, adentrar um portão verde e descer a rampa. Logo ali, você irá ver a entrada para o outro prédio. Vire à direita nesse prédio e novamente à direita na primeira escada. Suba. Ande um pouco para a esquerda até encontrar o corredor e vá até a porta lá no final. Se te ajuda, há sempre uma fila a espera

²⁵ O Sesc Iracema fica localizado na Rua Boris, número 90C, no bairro Praia de Iracema.

²⁶ O TJA fica na Rua Liberato Barroso, número 525, Centro..

²⁷ O Centro Cultural fica na Rua Dragão do Mar, número 81, também no bairro Praia de Iracema.

dos espetáculos de Silvero e das Travestidas. É sempre uma boa maneira de se orientar (mas nem tão boa de esperar).

Entramos. Imaginemos agora todo o espaço vazio. Tanto o da sala quanto o do teatro. Nós estamos dentro de um local semelhante a uma grande caixa preta vazia, a black box. Coloquemos agora duas arquibancadas também pretas de três andares, uma de cada lado da porta. Depois mais duas, em diagonal com as primeiras. Completeemos o espaço com cadeiras brancas de plástico, pois a garantia é de ‘casa cheia’ e quanto mais lugares para sentar melhor. Colocaremos agora todo o aparato técnico necessário, mas desinteressante em seus detalhes – pelo menos para este trabalho –, como as caixas de som, a fiação que permite a iluminação, o painel de controle dos sons etc. No espaço do palco cênico coloquemos então Gisele. Ela está no centro e nos guiará ao colocar os elementos do cenário. Vamos nos apressar que há muito ela espera.

Ao leitor, vale aqui ressaltar como faço essa descrição: as incontáveis vezes que assisti ao espetáculo fincaram memórias sobre suas nuances, mas toda memória tem um quê de falha e para não me deixar levar por erros, conto com a ajuda de um vídeo do espetáculo filmado em Porto Alegre – na temporada feita lá, que veio antes que a do Ceará²⁸ – e postada na página do Silvero Pereira²⁹. Tenho ainda um caderninho preto, que me ajuda desde o início. Nele, fiz uma descrição do espetáculo, logo após um dos dias em que assisti a apresentação. Tenho ainda algumas fotos feitas durante duas das apresentações de *BR Trans* em Fortaleza. Na primeira apresentação fotografada, contei com o cuidado do fotógrafo Gleydson Moreira – atendendo ao meu pedido-intimação. Na segunda, não tive a mesma sorte e contei apenas com os meus escassos dotes de fotógrafa. Para a plena certeza de contemplar todos os detalhes sem esquecer de nenhum, realizei uma entrevista com Silvero Pereira no dia 2 de junho de 2015 apenas para abordar questões referentes ao espetáculo (você já deve ter visto alguns pedaços dela por aí né?). Essa entrevista também me ajudou a colocar detalhes que faltavam e acrescentar outros que eu não havia reparado anteriormente.

Na frente de Gisele, vamos colocar no chão um único suporte com dez lâmpadas presas a ele. Elas estão acesas e o controle de suas luzes se dá através de um botão também no chão (olhe, olhe!, preste atenção nesses detalhes. Eles serão muito importantes lá na frente).

²⁸ A temporada de estreia do BR Trans aconteceu na capital do Rio Grande do Sul nos meses de junho e julho no Espaço Quilombo das Artes e no Teatro de Arena. O vídeo de quem pesco memórias foi gravado no primeiro.

²⁹ O vídeo foi postado no dia 9 de julho de 2013 no site *Youtube* e não conta com os créditos de quem realizou a filmagem.

Vamos agora para a esquerda (minha e sua esquerda, que estamos como espectadores, a encarar Gisele. Não vá se confundir!).

Lá, colocaremos, numa das pontas do palco, um holofote com um tripé para sustentação. Do lado direito, posicionaremos da mesma maneira outro holofote igualzinho ao primeiro. O controle de suas luzes é feito através de um botão bem no centro do tripé. Essas duas luzes também estão acesas neste início. Embaixo desses dois holofotes, colocaremos outros dois, mas de tamanho bem menor e sem um suporte, por isso, teremos que colocá-lo no chão. Posicionaremos esses dois de tal maneira que, se acesos, as suas luzes irão formar um ‘x’ através do palco. Mas por enquanto, as luzes permanecem apagadas. Os botões para acendê-las estão bem ali, ao alcance do pé.

Andemos. Um pouco antes do meio da lateral esquerda do palco arrumaremos um livro e um abajur, daqueles que têm um formato que faz a luz ir para um ponto só (sabe aquele abajur da Pixar³⁰? Pronto, ele mesmo!), em um pequeno banco preto. Ali também estão algumas cartas escritas para Silvero por pessoas queridas. O abajur está apagado, assim como as várias luzes que estão no que um dia foi a estrutura de um espelho lá na ponta esquerda no fundo do palco. Ao redor dessa estrutura, temos pequenas luzes azuis juntas em um fio (muito parecidas com os ‘pisca-piscas’ das árvores de Natal, mas essas não piscam), também apagadas. Juntaremos esse objeto, com uma penteadeira e um baú, que me parece de roupas. Eles serão espelho, penteadeira e cadeira, tão parecidos com aqueles encontrados nos camarins de teatro ou de casas de shows. Um último detalhe: o botão de ‘acender/apagar’ fica localizado no suporte do abajur e em cima da penteadeira para as luzes do ‘espelho’.

No meio do fundo do palco (eita, eita, não fique confuso) iremos colocar uma pequena mesinha ‘cor de terra’. Ela é pouco menor que o baú que colocamos logo antes. Em cima dela, dois relicários. Um deles, com a azul Iemanjá, o outro com Oxum. As imagens fazem referência a Umbanda, ao Candomblé e ao Batuque de Nação, já que muitas das travestis e transformistas com as quais Silvero conversou ao longo do processo são adeptas dessas religiões por estas aceitarem sua identidade de gênero. O ator me conta que optou por colocar Iemanjá porque ela é a mãe de todas as travestis e transexuais e Oxum, porque ele próprio é filho desse orixá. Velas dos mais diferentes tipos, tamanhos e cores estão logo à frente das imagens, formando um altar, mas nenhuma está acesa. Não há fontes de luz vindas

³⁰ A Pixar é uma empresa de animação digital norte-americana pertencente a The Walt Disney Company. O abajur do qual falo é aquele que na vinheta de abertura dos filmes. Não lembra? Dá uma olhada aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=TC-esAbHITY>

dessa pequena mesa (interessante notar que esse ‘altar’ não aparece no vídeo feito na primeira temporada do espetáculo, em Porto Alegre).

Do lado direito, colocaremos algo que muito lembra antigas janelas de madeira. Nas cores branca ou marrom (são as duas cores já utilizadas desse objeto ao longo das apresentações que assisti ou que tenho registro) e leves traços de desgaste, elas foram colocada no chão. Olhando agora mais atentamente, percebo que a estrutura remete a um biombo (e acaba que será usada como um). Apoiados nessa estrutura, arrumaremos uma almofada rosa em formato de coração com o rosto da Minnie Mouse, uma blusa preta dobrada em formato retangular, onde está inscrito “Rio Grande Sem Homofobia” – o ‘sem’ está colorido como o arco-íris –, um grande leque preto aberto e dois abajures bem pequenos, com suporte vermelho e cúpula com uma estampa de oncinha nas cores preta e vermelha. Pendurado no biombo está uma pequena medalha de honra ao mérito, que Silvero ganhou das detentas do Presídio Central de Porto Alegre durante a sua visita ao local. Na parte de trás, posicionaremos um holofote apagado no chão, virado em direção à janela/biombo. Para acendê-lo, seria preciso acionar o botão que fica no chão. Um pouco para fora do palco, mas bem perto dessa estrutura e da próxima que colocaremos, posicionaremos o músico convidado e seu teclado (ainda hei de falar dele, mas concentre-se no cenário agora).

Faltam ainda dois elementos nesse lado direito do palco (lembrando que já colocamos o holofote que fica do lado direito, no mesmo momento em que colocamos o do esquerdo). No meio do lado direito, colocamos uma mesa de ‘dois andares’. Na parte de cima, arrumamos um mini baú marrom, um copo de vidro com água, uma versão pequena de uma penteadeira (meu primeiro pensamento é que ela ficaria linda na casinha de bonecas da minha infância) e um pequeno som com entrada para *pendrive*. Não esqueçamos o abajur, igualzinho àquele que colocamos lá do outro lado, no banco que está a servir de mesa, este também apagado. O botão para acender fica no mesmo lugar – você ainda se lembra onde é, né?

Na parte de baixo dessa mesa, colocamos um objeto... Bem, como eu explico o que é esse objeto? Uma pausa rápida para eu ir até o Google, só um instante! Voltei! Ok, segundo o Google o nome do objeto é sinalizador led. Para você conseguir visualizar melhor: eles são utilizados muitas vezes em blitzes de trânsito e têm um formato de espada, com a base onde é possível segurar neles e a parte de cima onde uma luz pisca. No caso do objeto que estamos colocando, essa luz é vermelha e está apagada. Ah, lembrei! Esse objeto muito parece uma versão curtinha dos sabres de luz do filme Star Wars, sabe qual é? Não? Ok, desisto. Ah sim, vamos colocar também uma lanterna, dessas mais comuns mesmo. Colocamos ainda alguns

bibelôs, com fotografias de viagens feitas durante o processo de construção do espetáculo. Por último, na parte da frente, pertinho daquele suporte com lâmpadas que colocamos primeiro, posicionaremos um microfone vintage, como os encontrados em rádios de décadas passadas. Ri muito quando Silvero me revelou o motivo de utilizar microfone vintage em vez de um microfone mais comum. Ele diz que olhar para este último sempre o faz recordar de igrejas evangélicas e seus pastores e por isso preferiu afastar-se ao máximo disso.

Nosso cenário está pronto. Pode admirar. Cada objeto é meticulosamente colocado, cada um deles com seu significado. Alguns vão revelar-se ao longo do espetáculo (e deste trabalho, claro). Outros permanecem com seus significados implícitos, passando a significar algo para cada espectador.

Cada imagem, cada signo introduzido permanece algum tempo em cena. Isso reforça o sentido de 'significação' do teatro: é sempre comum o espectador perguntar o que aquilo 'representa' ou o que o encenador³¹ 'quis dizer com aquilo.' Cada som, cada iluminação em cena vai conotar alguma coisa, além do sentido denotado. (COHEN, 2009, p. 120)



Figura 1 – Imagem do início do espetáculo, onde Gisele nos encara a esperar impaciente pelo fim da minha descrição do cenário (Divulgação/Facebook)

³¹ O encenador aqui tratado tem o significado do diretor do espetáculo. No caso, acho que podemos concordar que nem todo espetáculo essa escolha é do diretor, podendo caber também ao cenógrafo ou ser de responsabilidade das duas funções em conjunto. No caso de BR Trans, Silvero Pereira assume também o papel de cenógrafo.

Ao olhar de novo, da nossa posição de entrada – encarando Gisele, que já está cansada de nossa demora – é possível perceber que os elementos da cenografia formam um círculo ao redor dela, como a envolvê-la. Um último adendo: gostaria de saber se você prestou atenção às luzes. Todos os botões ao alcance da mão de Gisele farão mudar a cenografia, num jogo de acender e apagar. Por isso, se não prestou atenção, acho melhor voltar. Você vai realmente precisar estar afiado nisso.

Na primeira vez que assisti *BR Trans*, o espetáculo estava sendo encenado no espaço no Teatro Sesc Iracema. Lá, o espaço dava uma sensação de intimidade e de proximidade. Sentei do lado direito do palco. Ao lembrar-me das várias outras vezes que assisti ao espetáculo, por mais que eu tenha sentado também no ‘meio’, na maior parte delas sentei do mesmo lado daquela primeira vez. Sempre me pergunto o que eu veria do lado esquerdo. Uma percepção canhota das coisas, talvez?

Recolocar com você os elementos que constituem o cenário me faz rememorar alguma das vezes que ali estive, sentada do lado direito. Fico pensando em como eu conseguia ver os detalhes de Gisele ao microfone, as nuances da escolha das músicas no som e dos copos com água que aliviavam a sede durante pequenos intervalos das falas proferidas por Silvero. Contudo, as cenas que se passavam lá naquele banco preto, me pareciam mais distantes. Eu apenas conseguia ver as costas e até ouvir ficava mais complicado. Talvez, devesse ter variado mais as posições, em vez de me ‘especializar’ em uma só. Bem, agora Inês é morta. Vou me esforçar para lembrar de ‘ser canhota’ na próxima vez.

... *Play!*

É hora de deixarmos a cena voltar à ação. *Play*. O corpo de Gisele continua se movimentando. Há quanto tempo será que está ali? Bem no centro do palco, ela parece convidar a adentrar o espaço que é casa. A mesa com o som, um baú que parece de roupas, um livro largado. Tudo parece tão pessoal. É casa de Gisele. Ou seria de Silvero? Ou seriam ainda de outras travestis ou transexuais? A confusão começa aí, acho. A cenografia tem como objetivo essa atmosfera de casa, mas também de não deixar saber quem estamos visitando. E será que é uma casa mesmo?

As pessoas entram lá para dar a impressão que elas estão frequentando a quitinete de uma transexual, de uma travesti, de uma transformista, mas ao mesmo tempo ela tá sendo convidada para uma instalação sobre a pesquisa. Ao mesmo tempo que lá parece a casa dessa figura, parece também um estúdio de fotografia, ela parece algo artificial e ao mesmo tempo tem lá todos os materiais. (Informação verbal)³²

O movimento não permite distrações. O olhar é nela o tempo todo. O corpo se coloca como foco em cena. Como um ímã a chamar a atenção para o vermelho do vestido, o balançar das franjas que perpassam o tecido. Todos sentam. Silêncio. E já não é mais Gisele que está entre nós. Silvero fala. Diz que é ator, fala de onde vem a inquietação para trabalhar com esse universo e nos conta da ‘flor de dama’. Pega um pincel dentro do pequeno baú e escreve vagarosamente no antebraço esquerdo: Gisele. Pede atenção para falar dessa outra parte, que junto com ele forma o mesmo todo. O primeiro nome é marcado no corpo.



Figura 2 – Gisele gravado no braço esquerdo de Silvero
(Luciane Pires/Site Oficial do BR Trans)

Silvero fala da confusão que envolve viver não sendo apenas um. Gisele se faz presente no cabelo comprido e na unha pintada depois do show. Onde começa Gisele e onde termina Silvero? Como determinar as separações de dois seres que cresceram tão juntos? Enquanto conta, coloca os últimos adereços da persona Gisele. Senta no baú, solta o cabelo e

³² Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

coloca a liga em cima da penteadeira. Calça os dois sapatos pretos de salto. Primeiro o direito, depois o esquerdo. Respira fundo antes de levantar.

O diálogo é diretamente para o público. Mesmo que unidirecional, o ator/personagem que ali está não finge a ausência da plateia. Não simula uma realidade paralela, de onde assistimos tudo passivamente. Não se coloca em uma “caixa” ou “aquário” onde se mostra para os espectadores, enquanto ignora os mesmos (PEIXOTO, 1995). A parede que separa público e palco é derrubada, na construção de uma

cena aberta, que foi buscada por Brecht, entre outros, visando acabar com a passividade do espectador. Nela 'cai' esta quarta parede e o ator trabalha dialeticamente nos dois tempos: o tempo da ilusão (fechado) e o tempo real, falando direto para o público. (GUINSBURG ; NETTO; CARDOSO, 2009.)

Monteiro traz a explicação de Grotowski, para esse tempo teatral duplo, quando se trabalha a cena aberta.

São dois os tempos que se conjugam: o da sala e o da representação; o da personagem e o do espectador: o de olhar e o de ser olhado. Grotowski, ao descrever o “estar em cena do ator”, remetia-se à imagem do “pássaro que olha e do pássaro que bica”. No teatro, dizia ele, o ator deve estar totalmente envolvido ao realizar suas ações físicas (o pássaro que bica) e, ao mesmo tempo, estar consciente de suas ações, através de um olhar para a cena (o pássaro que olha). (2011, p. 59)

Jacó Guinsburg conceitua como sendo a encenação: “expressão cênica caracterizada por uma tríade básica (atuante-texto-público) sem a qual ela não tem existência.” (GUINSBURG apud COHEN, 2009, p.28) Esse conceito encaixa-se bem na ideia de palco italiano. Nele, os atores em cena constroem metaforicamente uma ‘quarta parede’, onde definem um tempo e um espaço, aceita pelo público em um ato de cumplicidade para com a expressão cênica. A cena aberta, da qual se utiliza o *BR Trans*, quebra a passividade da plateia. O público adentra a cena, mesmo sem estar no palco.

Renato Cohen conceitua ainda, através das Videocriaturas³³ de Donasci, outra forma de fugir do palco italiano tradicional, como busca a cena aberta, onde há uma demanda pelo

uso do espaço no seu sentido mais amplo, ou seja, na tridimensionalidade. Principalmente no espetáculo de Otavio Donasci trata -se de fugir do 'espaço

³³ A ideia da videocriatura era criar um híbrido – metade gente, metade máquina – utilizando um monitor de TV colocado, através de armações de plástico, em cima de um ator escondido sob mantos pretos. (COHEN, 2009)

chapado' utilizado pela maioria das companhias teatrais (pelo fato de se trabalhar no palco italiano). (COHEN, 2009, p.82)

Se, como resume Antonim Artaud, o teatro “perturba o repouso dos sentidos, liberta o inconsciente recalçado, estimula uma espécie de revolta virtual e impõe à coletividade reunida uma atitude simultaneamente difícil e heroica” (____, p.47), como é possível manter uma plateia inerte? O teatro que instiga, passa a afetar a maneira de olhar. A parede cai e Silvero, já quase Gisele, conversa com o público sobre ver a travesti apoderar-se dele, mas do que ele supunha ser possível quando começou a criação – ou descoberta? – dessa persona.

Levanta, desfila, joga o cabelo, quebra o corpo para um lado, mão esquerda na cintura, para e posa. Fala espanhol como seu “papa”, Pedro Almodóvar. Informa que Silvero não pode estar ali, “pobrezito”. Promete nos entreter com a história de sua vida. Autêntica. Fala das transformações pelas quais passou. Botox, silicone, cirurgia plástica. Dá dicas e arranca risadas. Aproxima-se, então, de uma das luzes e a apaga. Vai fazendo isso com as luzes que estavam acesas desde o princípio. Nesse jogo de cena, ela controla todas as luzes que direcionam nosso olhar.

Além do arco-íris

A única luz acesa agora é a do holofote do lado direito (nosso lado direito. Lembre-se sempre que a nossa perspectiva é a de espectador). Dirige-se para o microfone do lado direito. Pega o livro antes esquecido e recita de maneira quase ininteligível encostando a boca no microfone. Na parede, em projeção vemos: “Quando criança me disseram que se eu passasse embaixo de um arco-íris virava mulher. Passei toda a minha vida procurando o arco-íris.”

Virar mulher, virar mulher... Simone de Beauvoir, ícone da luta feminista, assim escreveu em sua obra “O Segundo Sexo” (1980, ____): “a mulher não nasce mulher, torna-se mulher.” Diferentes correntes do feminismo tentam desvendar o significado dessa frase. O que Beauvoir teria querido dizer? Acredito ser improvável que alguma delas consiga chegar a real intenção da autora com essa emblemática frase. Mas penso que é possível entender como a frase reflete a realidade de algumas mulheres: as transexuais e as travestis.

Existem três elementos que tenho que diferenciar aqui para problematizar a frase acima colocada: sexo anatômico, gênero e sexualidade. Uma diferenciação que aos seus olhos pode parecer óbvia, mas que por muitos séculos foi considerada absurda. “Como diferenciar três elementos que são iguais?”, talvez dissessem aqueles que viveram entre o primeiro dos séculos após Cristo até o século XIX, ou mesmo até o XX, caso lessem esse parágrafo. Se você parar para ver e ouvir os discursos de certos religiosos, vai perceber que ainda hoje algumas pessoas defendem a equidade desses três elementos, mas esse já é outro assunto.

Bem, o sexo anatômico é aquilo que eu falei no comecinho dessa discussão. Quando nascemos, quase todos temos um órgão genital (não todos, porque é preciso lembrar dos hermafroditas ou intersex - nomenclatura mais utilizada atualmente - que nascem com ambos os órgãos). A biologia define, então, qual órgão genital pertence a cada sexo – masculino e feminino. A partir de uma “construção social e histórica produzidas sobre (*ess*)as características biológicas” (COELHO, 2009, p. 37) é definido o gênero.

Homem e mulher. O binarismo do gênero, embora arraigado na estrutura social, é um conceito recente. Até o final do século XVIII, a diferenciação entre os sexos e os gêneros (utilizados até esse momento histórico como termos sinônimos, lembre-se) era feita através de uma relação anátomo-fisiológica de inversão. A vagina seria um “pênis não desenvolvido”. A mulher era, então, o inverso do homem ou “um homem que não deu certo”.

Apenas na transição entre os séculos XVIII e XIX, é que ocorre “o advento do two-sex-model ou diformismo sexual. A diferença sexual, conforme Bozon (2002), é solidamente ancorada na natureza, nas características visíveis do corpo e mesmo das microscópicas.” (COELHO, 2009, p. 25) Algo tão recente (meus professores de História sempre me disseram que dois séculos não são nada historicamente falando. Eu ainda acredito neles) e já tão entranhado dentro da sociedade em que vivemos.

Gênero e sexo anatômico ficaram sendo entendidos assim como duas faces da mesma moeda. A sexualidade complementa o tripé. Dentro de uma heteronormatividade, norma que rege a sociedade ainda hoje, o gênero e o sexo eram o que determinavam a sexualidade do ser. A atração deveria ser sempre pelo sexo (ou gênero) oposto. Assim, enquanto gênero e sexo eram sinônimos, eram esses que ditavam a sexualidade do indivíduo.

Ao afetarem o corpo, as normas parecem estar sempre entrando em conflito com aquilo do corpo que não é treinável e disciplinável: com o desejo que está sempre criando dobras, devires-outros, de modo a esticar, texturizar e dar dimensões imprevisíveis à experiência histórica e subjetiva. (ASSUMPÇÃO, 2011, p. 44)

É nesse contexto que surge uma nova ‘categoria’ de indivíduos: os perversos. “Ao fugirem de uma sexualidade ‘decente’, voltada para a procriação e para o sexo oposto, os desviantes passam a ser vistos como possuidores de uma natureza perversa.” (COELHO, 2009, p. 27). A partir dos “anormais”, a sociedade pode então delimitar o que era ‘ser normal’: possuir a plena correspondência entre sexo, gênero e sexualidade, diante daquilo socialmente determinado.

O que acontece, então, com essa ordem estabelecida ao encarar as pessoas transexuais? Repúdio. As pessoas trans – e também as travestis – tornam evidente a “natureza artificial e histórica do que entendemos como ‘gênero’ e ‘sexo’, revelando-as como categorias sempre sujeitas a recombinações.” (ASSUMPTÃO, 2011, p. 50) A total ‘quebra de regras’ por parte das pessoas trans as classifica dentro da ordem das pessoas ‘perversas e anormais’ e que devem ser reprimidas até que retornem ao conceito de normalidade.

Aquelas pessoas cujos corpos não se encaixam na heteronorma são consideradas abjetas (BUTLER, 2003, 2005), tendo sua própria humanidade questionada. O inumano faria parte de um exterior constitutivo do território de normalidade, essencial para o estabelecimento dos padrões binários de gênero e também de sexualidade. (COELHO, 2009, p. 41)

Mas o que é ser trans? A pessoa transexual – ou transgênero, que são consideradas por alguns como palavras sinônimas – é aquela que não se identifica com o sexo anatômico. A sua identidade de gênero é oposta àquela determinada pela anatomia do corpo. Entendemos gênero aqui como “os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado (inserido no domínio da natureza)” dentro do “domínio do culturalmente construído, o que lhe possibilitaria uma maior possibilidade de configurações.” (COELHO, 2009, p. 42) Ou, na definição resumida de Beatriz Preciado (2002, p. 25), o gênero é “puramente construído e, ao mesmo tempo, inteiramente orgânico”.

Butler vai mais longe e diz que não só o gênero é um processo de construção, como o sexo também seria, porque dos dois não seriam “determinados biologicamente, ainda que se definam em condições biológicas.” (BUTLER, 2003). Sendo tão construído socialmente quanto o gênero, sexo passaria a ser um sinônimo deste mais em um sentido diferente daquele pensado em séculos anteriores.

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revelasse absolutamente nenhuma. (...) O gênero seria um ponto relativo de convergência

entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes. (BUTLER, 2003)

Sejamos mais didáticos nesse ponto. A pessoa transexual identifica-se como sendo do gênero oposto ao que foi identificada ao nascer. Logo, um homem transexual é aquele que se identifica como homem psiquicamente, mas que possui o corpo com a anatomia feminina. Já a mulher transexual possui o gênero psíquico feminino, mas o sexo anatômico oposto, ou seja, masculino.

A sexualidade, terceiro pé da tríade, não mantém correlação ‘natural’ com a identidade de gênero, podendo o homem e a mulher trans serem heterossexuais, homossexuais, bissexuais, assexuais ou qualquer outra ‘categoria’ dentro dessa modalidade repleta de possibilidades. As pessoas trans-cendem os significados dados a ela pela estrutura social, “denunciando a falácia da naturalização e universalização das sexualidades, sexos, corpos e desejos” (COELHO, 2009, p. 20).

Olhemos agora com maior atenção para as identidades “anormais” das mulheres transexuais e travestis (sim, eu sei que ainda não falei muito destas últimas nesse breve panorama). Elas são o foco do trabalho realizado pelo Coletivo As Travestidas e do espetáculo *BR Trans*. Sendo este espetáculo o objeto desse trabalho... Bem, você já entendeu não é? São elas em quem detenho meu olhar.

Na década de 1980, em uma predominância ainda maior do que há hoje do conceito de binarismo, o movimento feminista começou um processo de desconstrução do que seria a categoria “mulher”. A estabilidade do conceito do gênero começa a ser contrastada e articulada com variáveis históricas, sociológicas e psicológicas que influenciaram a elaboração dessa identidade (COELHO, 2009).

Esse movimento de desconstruir o conceito da identidade ‘mulher’ ainda está em voga dentro dos movimentos sociais que lutam pela causa. Ainda hoje, não há consenso entre militantes feministas sobre o que seria ser mulher. As correntes divergem, principalmente no que se refere a mulheres transexuais e travestis. Nós encontraremos a divergência mais acentuada entre duas correntes do movimento: o Radfem ou Feminismo Radical e o Transfeminismo. As conceituações de gênero para feministas radicais e transfeministas são diferentes uma da outra, embora encontrem pontos de similaridade.

Gênero, para as radfem, é antes de tudo um sistema de relações de poder estruturadas no modelo binário de homens e mulheres. Já para as transfem, o aspecto mais relevante do conceito diz respeito à identidade social atribuída às pessoas no momento do nascimento

(CAMERON, 2010). Não entendeu de quem eu estava falando? Radfem e transfem são abreviações utilizadas em discussões na internet, que acabaram sendo incorporadas também fora dela). A utilização mais forte dessas duas gírias deve-se também ao fato das discussões mais acaloradas entre radfem e transfem acontecerem *online*. A rigidez do sistema binário de gênero é o foco da luta das transfeministas, enquanto feministas radicais acreditam que o problema central seja a subordinação de um gênero pelo outro – notadamente, a subordinação da mulher ao homem.

A grande discrepância entre as duas correntes se dá no determinismo colocado pelas radfems a respeito dos gêneros. Mesmo colocando a opressão como historicamente construída, as feministas radicais acabam utilizando um essencialismo para explicar a relação entre os dois gêneros, como explica Nye (1995). No livro “Teoria feminista e as Filosofias do Homem”, ela conta que para as ativistas radicais Brownmiller e Dworkin, mulheres e homens representavam dois extremos. “Os homens são os matadores e as mulheres os judeus nos campos de concentração nazistas, socializadas na docilidade pela ideologia masculinizante.”

Portanto, as feministas radicais afirmam que mulheres transexuais e travestis foram socializadas como homem e ninguém escaparia à socialização. O problema, então, seria as mulheres trans estarem colocando-se como protagonistas da luta feminista. Protagonismo esse colocado como essencial pelas transfeministas. O epicentro dessa discussão são, novamente, os seres limiares, aqueles que não se enquadram dentro da ideia binária que ainda rege a sociedade.

Os seres limiares, ou transitantes, são necessariamente ambíguos, já que escapam da rede de classificações que normalmente determinam as posições e os estados em determinada estrutura social. Portanto, vivem nos interstícios da sociedade, sendo muitas vezes acompanhados pela simbologia da morte, da escuridão e das regiões selvagens. Em resumo, aqueles que se encontram na liminaridade são antiestruturais, representando perigo iminente para a organização e ordenamento da vida social. (COELHO, 2009, p. 53)

O sistema binário criticado pelas feministas radicais torna-se, então, arma para deslegitimar o protagonismo transexual e travesti dentro do feminismo. Em uma ideia antagônica ao próprio movimento que coloca que, como Butler (2003) diz, “pensar os corpos diferentemente é parte da luta conceitual e filosófica que o feminismo abraça, o que pode estar relacionado também a questões de sobrevivência.”

As mulheres transexuais e travestis são colocadas, então, muitas vezes na liminaridade do próprio movimento feminista, vista como homens e tendo sua identidade de gênero negada. Ao sofrer opressão e preconceito mesmo entre aquelas que são também

mulheres, as trans e travestis precisam enfrentar ainda mais para serem aceitas como mulheres e não terem sua identidade de gênero rejeitada. Como fazer compreender que as “identidades, sejam de gênero ou sexual, são fluidas, passíveis de transformação ao longo do tempo e construídas dentro da inteligibilidade da cultura”? (COELHO, 2009, p. 44).

Uma última diferenciação é necessária antes de finalizar essa digressão. Procurei diferenciar durante a escrita sempre a mulher trans e a travesti, evitando colocar uma das definições dentro da outra. Pode ter soado estranho, já que é comum textos utilizarem as duas como sinônimos (também é comum textos usarem apenas uma das duas. Refletindo agora, há tantas coisas comuns que fica até um pouco generalista utilizar esta palavra). Não há ainda consenso sobre as diferenciações das duas definições, seja entre militantes, entre pesquisadores ou entre as próprias mulheres travestis e transexuais.

Pensando o corpo como algo “que não pode ser apreendido no todo nem interpretado finalmente, mas apenas sondado” (OLIVEIRA, 2011, p. 13), entenda essa breve explicação como uma sondagem – ou muitas, na verdade – sobre as possíveis definições desses corpos “marginais”.

Em uma primeira designação – uma bem simplista, diga-se de passagem – mulheres transexuais seriam aquelas que, não estando confortáveis com a anatomia do próprio corpo, querem reconfigurá-lo. O uso de hormônios é o primeiro passo, mas o grande diferencial das mulheres trans seria a cirurgia de adequação de gênero, ou transgenitalização. Não, não é mudança de sexo, como muitos ainda falam. As pessoas transexuais nunca se identificaram com o sexo anatômico, logo elas estão adequando este ao gênero. A utilização da expressão ‘cirurgia de mudança de sexo’ poderia indicar que essas pessoas já se reconheceram com seu sexo anatômico, mas agora vão mudar para o outro sexo, o que não é a realidade. Vamos fazer um pacto? Agora que você já sabe o nome mais adequado da cirurgia, por favor não fale mais que a pessoa transexual irá mudar de sexo. Feito?

A travesti seria, então, aquela que, embora reconfigure o corpo com hormônios³⁴ e aplicação de silicone, também utilizada por mulheres trans, sente-se confortável com o órgão genital masculino e não deseja retirá-lo ou modificá-lo. Don Kulick, ao realizar uma pesquisa com travestis em Salvador entre 1996 e 1997, relatou o que a convivência e as próprias travestis diziam a respeito de sua identidade de gênero.

³⁴ A Portaria nº 2.803 do Ministério da Saúde, de novembro de 2013, ampliou o acesso ao chamado “processo transexualizador” para todo o SUS. Isso significa que, embora nem todas as unidades que atendem pelo sistema no Brasil estejam aptas para a cirurgia de adequação de sexo, todas elas devem fornecer procedimentos ambulatoriais, que incluem a hormoterapia, e acompanhamento de uma equipe multidisciplinar.

A grande maioria das travestis não se identificam como mulheres. Em outras palavras, apesar de viverem em trajes femininos, chamarem-se de “ela”, usarem nomes femininos e suportarem processos dolorosos para adquirirem formas femininas, travestis não desejam remover seus pênis e não se consideram mulheres. Travestis não são transsexuais. São, segundo elas, homossexuais – homens que “se sentem como mulheres” e que desejam “homens” efusivamente (isto é, homens másculos e heterossexuais). (KLEIN;KULICK, 2010, p.15)

Essa diferenciação abarca algumas mulheres trans e travestis? Sim. Mas é muito ‘genitalizante’ para conseguir de fato fazer elucidar as diferenças entre as duas ‘categorias’. Kulick chega a explicar alguns fatos segundo a “lógica travesti”, onde a identificação de gênero e até de sexualidade se daria através do órgão genital e da sua utilização na hora da relação sexual.

O locus da diferença de gênero é a penetração. Se a pessoa só penetra, é homem; se é penetrada, é diferente de homem e pode, então, ser um viado ou uma mulher. Para as travestis, é a penetração que dá a chave de explicação e definição das identidades. A diferença relevante nesse sistema não é entre homens e mulheres. A diferença que interessa é entre ‘comer’ (penetrar) e ‘dar’ (ser penetrado). (KULICK *apud* GOLDENBERG, 2009, p. 117)

Contudo, esse resumo tendo como base apenas a genitália não abarca todas as mulheres transexuais e travestis. Existem mulheres trans que não buscam a cirurgia de adequação de gênero nem colocam silicone em nenhuma parte do corpo. Umas por opção, outras por imposição – já que, apenas em São Paulo, há uma fila de 3.200 pessoas no Sistema Único de Saúde³⁵. Há, ainda, aquelas que não concordam com a terapia obrigatória com uma equipe multidisciplinar para diagnosticar a transexualidade.

Sim, estamos em 2015 e a transexualidade continua patologizada. Para conseguir realizar a hormonoterapia, colocar silicone ou realizar a cirurgia de transexualização é preciso atender a uma série de requisitos determinados pelo Estado. Eles são: maioridade, acompanhamento psicoterápico por pelo menos dois anos, laudo psicológico/psiquiátrico favorável e diagnóstico de transexualidade. Isso mesmo, é preciso uma equipe ‘profissional’ para autorizar a pessoa transexual a ser transexual. A mudança no cartório, realizada apenas através de uma decisão judicial, só é possível depois de todos os passos acima mencionados.

³⁵ São Paulo possui a Fundação Faculdade de Medicina, da Universidade de São Paulo (USP), um dos cinco hospitais habilitados para realizar a cirurgia de adequação. Os outros estados que contam com unidades aptas a realizarem o procedimento são Goiânia, Pernambuco, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Até 2014, haviam sido realizados 243 procedimentos cirúrgicos.

Ainda resta muito a avançar na legislação para pessoas trans no nosso País.³⁶ Assim como as mulheres trans podem não ter o desejo de realizar a transgenitalização, as travestis podem querer realizá-la, retirando, assim, o órgão genital masculino (CIRURGIA..., 2015).

Há outras definições conflitantes com as já colocadas: para alguns pesquisadores e militantes, as travestis não se reconhecem nem como homens nem como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero. Através dessa saída de um binarismo, as travestis são transformativas de uma normalidade, tendo como objetivo “minar a diferenciação de grupo ao chamar atenção e desafiar as estruturas generativas que permitem com que essa diferenciação exista em primeiro lugar” (KLEIN;KULICK, 2010, p.14).

A vivência de mulheres transexuais e travestis tem permitido outra hipótese acerca das diferenciações entre travesti e transexual – nesse caso, na ausência delas. Para algumas militantes, uma mulher transexual pode se autodeclarar travesti e vice-versa, sem que isso faça a menor diferença em sua identidade de gênero. Contudo, a utilização da palavra travesti seria necessária para desestigmatizar o discurso preconceituoso que foi criado pela sociedade em torno da palavra. A educadora e ativista LGBTT Helena Vieira explica no texto “Transexualidade: genital não é gênero!” (2015) que existem transexuais que se “reconhecem mulheres, mas preferem manter a determinação ‘travesti’ por razões políticas e de resistência.”

Qual seria a importância da utilização do nome travesti politicamente, você poderia me perguntar. Vou tomar partido da fala de uma atriz transexual do coletivo As Travestidas. Em uma entrevista que fiz com todo o grupo, Alicia Pietá pediu que eu a identificasse apenas com esse nome (já que eu estava identificando os atores por seus nomes e o de suas travestis). Fiz, então, a seguinte indagação: “Você prefere que eu diga que você é transexual ou travesti?” Ao que ela me responde: “Olha, todo mundo diz que eu sou é trans, mas coloca nisso aí que eu sou travesti. As pessoas precisam parar de achar que travesti é só a que está na rua se prostituindo”³⁷.

É preciso perceber aqui um novo recorte que se dá dentro da ‘classe’ de travestis e transexuais: a diferença entre a ‘elite’ e a ‘periferia’. A modelo, professora, estudante universitária e atriz são mulheres transexuais, mas a prostituta das esquinas da cidade é

³⁶ A matéria da qual tirei as informações contidas nesse rodapé foi publicada no dia 16 de março de 2015 no site oficial do Governo Federal. Nela, a cirurgia de transgenitalização é tratada o tempo todo como cirurgia de “mudança de sexo”.

³⁷ A entrevista foi realizada por mim para a reportagem “Trans Formar: Grupos teatrais e coletivos artísticos trazem para a cena as inquietações de ser transexual e travesti”, do Diário do Nordeste e publicada em fevereiro de 2015.

travesti. Nesse ponto, duas possibilidades divergentes colocam-se unidas de maneira interessante. Kulick em sua passagem por Salvador conviveu com travestis prostitutas na capital baiana. Já Alicia e Helena são profissionais de sucesso na cidade, seja através da arte ou na vida acadêmica. A nomenclatura cheia de preconceito e de uma “sujeira” maior iria para aquelas consideradas ainda mais marginais.

Percebemos, então, que mesmo entre travestis e transexuais não há consenso sobre isso. Aquelas que conversaram com Kulick afirmam ser “homossexuais – homens que desejam outros homens ardentemente e que se modelam e se completam como objeto de desejo desses homens” (KULICK, 2008, p.21-22). Contudo, permita-me interpor essa fala com uma de Maria Clara Araújo, militante pernambucana e primeira travesti a passar em uma universidade pública utilizando nome social. Ela diz em um depoimento na rede social *Facebook*:

Não se assustem quando virem mulheres trans/travestis negras ou/e pobres se dizendo como homossexuais. Quando eu falo que o que divide travestis de transexuais para a grande sociedade são valores socioeconômicos é, justamente, por isso. A informação sobre o direito de auto reconhecimento não chega pra essas mulheres. Acho imensamente compreensível que algumas se vejam como homossexuais, uma vez que, possivelmente, nem tenham consciência do que rondam suas existências. Afinal, ser 'gay' é algo mais acessível do que ser transexual. A gente só consegue fazer revolução, quando nossas necessidades são saciadas. Essas mulheres só irão conseguir vir a entender questões de gênero e sexualidade sobre elas mesmas, quando puderem parar de se preocuparem em tentar sobreviver como maior meta de vida.³⁸

As diferenciações são muito sutis e passíveis de transformação. A participação de travestis e transexuais, embora em uma crescente dos últimos anos, ainda é diminuta dentro da política. Kulick afirma que “a grande maioria das travestis tem pouca consciência política, estão muito mais preocupadas em ser bonitas, em ganhar dinheiro [...] do que em participar de protestos e passeatas, ou de organizações políticas travestis” (KLEIN; KULICK, 2010, p. 39). Mesmo com afirmações estereotipadas sobre o ser travesti, Kulick está certo sobre um aspecto: ainda é pouca a participação de travestis e transexuais em protestos.

Nesse ponto, Maria Clara consegue ser mais próxima a vivência, principalmente de travestis e transexuais que estão em situação de exclusão social, tendo sido expulsas de casa, tendo que se prostituir para conseguir sobreviver, sendo marginalizadas e violentadas pela sociedade. A respeito de nomenclaturas nem sempre coerentes ou de posições divergentes

³⁸ Publicação do dia 4 de junho de 2015. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=890060301036771&id=100000984277476&_mref=message_bubble. Acesso no dia 16 de junho de 2015.

com aquelas adotadas pela militância, ela explica que “exigir que toda mulher trans/travesti tenha uma clareza e discurso coerente, é ignorar a situação, de quase sempre vulnerabilidade social, a qual vivemos.”³⁹

Essa diferenciação entre transexuais e travestis possui inúmeras possibilidades e nenhum conceito fechado. Como Kulick e Klein dizem “o significante “travesti” permanece continuamente diferido, nunca se fundindo a um único significado específico” (2010, p. 18). Assim, o respeito é necessário mais do que o entendimento. Respeitar a vivência de cada uma das travestis e transexuais, sejam aquelas que se identificam como homens homossexuais sejam aquelas que assumem para si a nomenclatura de travesti de maneira política ou aquelas que iniciam o empoderamento através de uma adequação dos órgão genitais. A diferenciação aqui foi a escolha por esse motivo: para respeitar todos os sentidos que as duas palavras – transexual e travesti – possam ter para cada uma das que assim se declaram.

Depois dessa sondagem, é possível perceber a dificuldade de definir algo - e nesse caso, alguém(s). Mas a pergunta que não me sai da cabeça é: por que definir? Essa necessidade dos indivíduos de, ao longo dos séculos, colocar pessoas e comportamentos em categorias e ainda dizer aquilo que está certo ou errado, me parece um tanto quanto estranha (um pouco doentia, até). Somos corpos fluidos e em transformação. Não fomos feitos para essas ‘caixinhas’. Por fim, Juliana Coelho, no livro “Ela é o show: Performances Trans na capital cearense”, derruba essas categorizações ilógicas ao dizer: “A ordem de ‘ser’ de determinado gênero está desde sempre fadada a derrota, já que a produção de fracassos e incoerências é inevitável, em um perene desafio com a ordem na qual essa verdade foi gerada” (2009, p. 61). Tenho que concordar com ela.

Silvero encara Gisele

A frase⁴⁰ continua em projeção na parede ao fundo. Gisele coloca o livro novamente na mesa do lado direito. Mexe no som a escolher uma música no *pendrive*, que inicia pouco depois as primeiras notas. Com o pé, acende o holofote que fica no chão e, em seguida, apaga o holofote que fica mais alto. Perceba então que a luz alcança apenas a parte que está entre o

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Não lembra? Dá uma olhada rápida lá no final da página 19.

calcanhar e o joelho. A projeção da frase lentamente é apagada. Gisele posiciona-se de frente para a plateia, perfeitamente ereta. Encara.

Sinto que encarar é uma das constantes durante todo o espetáculo *BR Trans*. Posso até me arriscar um pouco e perceber a recorrência dessa ação em outras peças teatrais do grupo. No último espetáculo apresentado, *Quem tem medo de travesti*, lembro-me que a primeira cena consistia no ator em cena encarando o público, enquanto um áudio era ouvido. Na minha curiosidade, permita-me recorrer mais uma vez ao dicionário, em busca dos múltiplos significados dessa ação (acho improvável uma ação conter em si apenas um significado. Concorde?). O dicionário Michaelis primeiro me diz o óbvio, ao ratificar que encarar é “fixar a vista em”. Contudo, após isso há que “encarar é o ato de analisar, considerar, estudar” e, mais ainda, de “afrontar e arrostar” (MICHAELIS, 2009). Mergulhando mais fundo, o dicionário me diz que arrostar é “encarar sem demonstrar covardia ou fraqueza”(idem). Gisele encara como a constranger com seu silêncio e seu olhar. Mostrar a fortaleza necessária no ser travesti, antes de tudo.

Gisele vira o corpo no mesmo instante em que uma nova projeção se inicia. Na imagem do audiovisual surge o rosto de Silvero, com um zoom que não nos permite ver nem muitos detalhes do fundo, nem o resto do corpo. Começa uma cena em que duas ações acontecem ao mesmo tempo: aquilo que nos mostra Gisele no palco e o que nos mostra Silvero no vídeo. Um detalhe é necessário que eu acrescente para não permitir a você nenhuma interpretação errônea: o vídeo que nos aparece é inteiramente formado por fotos em uma sequência rápida que, embora formada de imagens estáticas, traz movimento. É perceptível que as fotos foram retiradas no mesmo dia, já que registram uma série de transformações que são feitas, uma seguida da outra. Contudo, as fotos não retratam todos os momentos dessa sequência, mesmo dando uma ideia de continuidade.

Lembro que, nas primeiras vezes que assisti, sempre ficava perdida. Não sabia para onde olhar e tinha sempre medo de perder algo de importante no palco ao olhar para o vídeo e vice-versa. Tenho que lhe dizer: não é uma sensação nada agradável. Mas quem disse que tem de ser? Vou tentar descrever aqui os dois momentos separados, para que você possa entender de uma única vez, o que eu precisei de tantas para absorver. Preciso deixar claro, no entanto, quão mais simples fica essa absorção, pois o estar perdido é também parte do entendimento daquilo que Silvero e Gisele quiseram nos passar. Mas não resisto a essa pequena tentativa de ser didática, e quanto a isso você há de me perdoar.

Gisele vira seu corpo em diagonal e o curva todo para frente, apoiando todo o peso na perna direita. Lentamente, a perna esquerda sobe até formar um ângulo de 90°, suspensa no ar, para então começar a voltar para o solo. É a vez de a perna direita subir. Todos os movimentos são feitos de maneira vagarosa, como em câmera lenta. Mais uma vez a perna esquerda sobe. Os braços acompanham o movimento das pernas a tentar equilibrar o resto do corpo em uma só delas enquanto a outra descreve um movimento vagaroso. As passadas são largas e após apenas três (esquerda, direita, esquerda), Gisele já está bem próxima à penteadeira e ao espelho. Ela acelera os movimentos e dá mais dois passos curtos, fazendo as franjas movimentarem-se rapidamente. Os passos muito me lembram uma dança de salão que Gisele dança só. Vira rápido e senta no baú de frente para o ponto de onde havia saído. O olhar é perdido, como se olhasse para o nada embora o rosto esteja virado para um ponto fixo. O momento passa e é tempo de transformar-se.

Ok, vamos agora voltar no tempo para saber o que estava acontecendo no vídeo enquanto isso! Quando Gisele se vira, o rosto de Silvero aparece para nós em projeção na parede. Alguns detalhes logo notáveis são: um sinal bem perto do olho esquerdo e o bigodinho fino que cobre a boca. Nada disso tem importância para o futuro, mas aposto que se você estivesse vendo a projeção seria uma das primeiras coisas que notaria. As fotos que formam o vídeo vão passando. De início, devo admitir, mal notei alguma diferença entre elas, além da posição do rosto de Silvero, às vezes mais à direita, esquerda ou centralizado.

As primeiras mudanças, no entanto, não tardam. Primeiro, é possível perceber uma variação no contraste das fotos, para logo depois notar-se a maquiagem através da qual Silvero afina as bochechas. O nariz fica mais afilado, os olhos mais marcados. As fotos em preto e branco não permitem ver se há cores variando também, mas a maquiagem tem outras formas de mostrar-se. Na sequência de imagens, o rosto de Silvero muda e ele vai transformando-se em Gisele tão lentamente que um olho mais desatento demora a notar. A transição é lenta, mas marcada.

Fiz essa separação numa tentativa didática, mas a verdade é que a partir desse ponto ela torna-se quase impossível, mesmo quando explicada por escrito. Mesmo antes, os dois quadros interferem um no outro. A todo momento o vulto de Gisele aparece na projeção de Silvero, como a nos lembrar que ela está ali. Já o rosto de Silvero domina quase toda a parede por trás do palco, uma luz em uma caixa escura sempre a atrair o olhar. O vai e vem do nosso olho de um para o outro é natural e a intenção disso na criação da cena um tanto quanto

proposital, eu diria. Vamos, pois, atender as intenções de ambos e descrever os dois quadros conjuntos.

Rímel. Demaquilante líquido a escorrer na mão. Lápis de olho. Demaquilante agora nas duas mãos. Sombra no olho. Joga o cabelo para trás e coloca todo o demaquilante no rosto. Lábio ganha volume. Esfrega o líquido no rosto como a seguir o ritmo da música. Contorna a boca e passa o batom. Joga a cabeça para um lado e esfrega um dos olhos, inverte o movimento para também esfregar o outro olho. Blush e rosto ainda mais afilado. Tira com lenços o demaquilante do rosto e depois os joga no chão. Maquiagem completa. Maquiagem retirada.

O rosto das fotos no vídeo está agora diferente, embora ao olhar eu ainda encontre o pequeno sinal do lado do olho esquerdo. O bigode sumiu. No palco, a maquiagem está agora toda nos lenços espalhados pelo chão. Não me atrevo a dizer quem é Gisele e quem é Silvero – como poderia? Apenas a maquiagem define a transição? Ou é preciso mais que isso? Estaríamos encarando, então, um estágio de transição entre os dois, quando nem mesmo eles são capazes de se nomear?

No palco, Gisele/Silvero fica de pé. Anda um pouco, até ficar bem no centro da projeção, com esta a lhe fazer agora sombra no rosto. Enquanto no vídeo começamos a ver delinear as roupas nas fotos e o cabelo começa a ser arrumado, no palco o processo inverso acontece. Primeiro uma alça, depois a outra e o vestido é levado ao chão. De cócoras, Silvero/Gisele pula para fora do cerco formado pelo vestido no chão (de salto ainda, hein? Tenho que admitir que fiquei com certa inveja devido ao meu andar de pato quando estou de salto. Imagine pular!). Pega o vestido pelas alças com o dedo e o coloca em frente ao corpo, mas bem afastado. Atrás, Gisele/Silvero continua a arrumar o cabelo.



Figura 3 – Silvero/Gisele agacha-se antes de pular para fora do círculo do vestido. Lá atrás, Gisele/Silvero está quase no fim da transformação (Luciane Pires/ Site oficial BR Trans)

Aqui, vou ter que fazer uma breve interrupção. Por favor, não se aborreça por eu interromper de maneira brusca o fluxo da cena das transições entre Gisele e Silvero. É preciso notar como cada ação no palco parece perfeitamente marcada e ensaiada. Desde os passos lá no início, até a forma de passar o demaquilante e mesmo a maneira como o vestido é retirado do corpo. Poucas vezes notei a variação nas diferentes apresentações que assisti. Os movimentos são precisamente colocados, permitindo pouco ou nenhum espaço para algum tipo de improvisação ou espontaneidade.

Coloca o vestido pendurado no espelho, retira os saltos e os coloca em cima do baú. Enquanto isso, na projeção, coloca unhas postiças e uma roupa diferente. Veste uma calça de moletom e uma regata preta, calça um sapato vermelho, amarra o cabelo em coque. Nas fotos, Gisele está quase pronta, a retocar o batom. Silvero acaricia o vestido delicadamente e olha Gisele terminar de se arrumar. A mistura das duas figuras começa a causar uma confusão da qual é difícil sair. Silvero coloca o gorro e fica a olhar perdido. Olha para o vídeo, depois para o som e, então, para o público, até deixar o olhar vagar, como a procurar algo. Levanta e se dirige num passo sem pressa até o som e desliga a música. Gisele desaparece e tudo é escuridão.

A utilização do recurso audiovisual combina-se com a performatividade do ator em cena dando novo tom à construção da transição entre ator e personagem – ou ego e alter ego.

Começemos com o vídeo! “A imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mais informativo do que a música, consumido mais rapidamente do que a escrita” (LEHMANN, 2007, p. 365). Assim, o audiovisual traz esse poder de atrair nosso olhar e nos fazer apreender a transformação de maneira bem distinta do que se não fosse utilizada ou se fossem utilizados outros recursos.

Mas de que maneira esse audiovisual vai interferir dentro da cena teatral? Como Lehmann destaca, o vídeo pode ter

um uso ocasional, que não define de modo fundamental a concepção de teatro (mero aproveitamento da mídia); ou servem como fonte de inspiração para o teatro, sua estética ou forma, sem que a técnica midiática necessariamente desempenhe um grande papel nas próprias montagens; ou são constitutivas de certas formas de teatro. (2007, p. 377)

Em *BR Trans*, o vídeo da transformação de Silvero em Gisele não só interfere diretamente na cena, como a constitui. Nós teríamos outra percepção da representação ao vivo do ator sem a presença das fotos a nos mostrar o caminho inverso àquele que está acontecendo no palco. A mídia “se conecta de tal maneira com a ação viva no palco que surgem novas modalidades da dramaturgia visual.” (LEHMAN, 2007, p. 385). Essa dramaturgia combina os elementos do audiovisual com os elementos da performance do ator em cena.

A presença da performance

Um minuto! Apenas agora percebo que ainda não havíamos conversado sobre a performance. E eu aqui falando nela sem ter nem mesmo explicado para você do que se trata. Mas vamos lá, que este é um erro que pode ser facilmente consertado. Conceitualmente, a performance é – como disseram Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins – “um conceito essencialmente contestado”. (*apud* CARLSON, 2010, p. __) Fluida e em movimento, a performance surgiu como “expressão de dissidentes que tentaram encontrar outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano” (GOLDBERG, 2006, p. VIII).

Contudo, a origem dessa expressão artística acontece, no início do século XX, dentro das artes plásticas, não no teatro – embora também tenha representado uma quebra dentro do

teatro tradicional⁴¹. Contestando as galerias como único local para os objetos de arte e repudiando os próprios objetos, os precursores da performance encontram no corpo como instrumento e nas demonstrações ao vivo sua forma de contestação, já que estas “sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida” (GOLDBERG, 2006, p. VII).

A performance tem como primeiros precursores as vanguardas dadaísta e surrealista, sendo considerada uma vanguarda da vanguarda. (GOLDBERG, 2006)

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações de formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa. (GOLDBERG, 2006, p. IX)

Além das vanguardas, nas décadas de 1950 e 1960, respectivamente, surgem outros dois precursores da performance: o *happening* e o *body art*. Essas expressões buscavam “transformar o artista na própria obra” (GLUSBERG, 2009, p. 39), aumentando assim a importância da presença física deste dentro do trabalho, até torná-la essencial. A performance só seria aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970 (GOLDBERG, 2006).

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano - eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura - para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual por sua vez, depende o homem. (GLUSBERG, 2009, p. 42 e 43)

Mesmo surgida dentro das artes plásticas, a performance possui uma intrínseca relação com o teatro, como explica Cohen ao dizer que “a performance se coloca no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (2009, p. 30). Ele enfatiza, ainda, em outro trecho do mesmo texto, que “apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica” (2009, p. 28).

⁴¹ Peixoto vem nos falar das “manifestações de anárquico radicalismo” que aconteciam em confronto as regras estabelecidas pelo teatro tradicional e defendiam uma “transgressão de todas as leis da elaboração da obra de arte.” Dentro da performance, então, “a própria noção de espetáculo acaba sendo suprimida: o projeto transforma-se em realidade, a ficção é substituída pela verdade.” (1995, p.18)

A performance é, então, uma expressão artística que procura fugir de delimitações e “continua a desafiar as definições e se mantém tão imprevisível e provocadora como sempre foi” (GOLDBERG, 2007, p. 217). Contudo, há uma característica que permanece como centro da performance, apesar de toda a volatilidade desta. “Qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

É aqui que voltamos à cena de *BR Trans*. Perceba que durante toda a cena descrita não há nenhum diálogo ou texto sendo colocado pelo ator. Apenas nos encontramos com a presença de seu corpo em cena – e também com a presença virtual. Seus movimentos, sejam rápidos ou lentos, suas ações de colocar e retirar a maquiagem, o despir-se e o vestir-se, a arrumação do cabelo. Ações, reais e virtuais, que reforçam a presença do ator em cena, mas que não precisam ser explicitadas através de um texto. Isso “revela a tendência de ser usada para a co-presença de imagem de vídeo e de ator vivo, funcionando de maneira bem geral como auto-referencialidade do teatro tecnicamente transmitida” (LEHMANN, 2007, p.383).

A cena das imagens técnicas

Penso agora nessa co-presença e em como o audiovisual inserido na cena influencia na performatividade do ator. Seria possível essa mesma presença de palco ser interpretada por aqueles que a assistem da mesma maneira sem a projeção da sequência de imagens formada pelas fotos? Acredito que não. Não só pelo ponto de vista subjetivo, mas também porque essa utilização de “mídias audiovisuais, (...) certamente levou a um teatro que amplia cada vez mais as fronteiras da representação” (LEHMANN, 2007, p. 368).

Deixe-me neste ponto fazer uma rápida digressão, a partir das vivências e conhecimentos adquiridos durante o curso. Como estudante de Jornalismo, reflito sobre como a imagem, seja ela estática ou dinâmica, sempre foi utilizada por jornalistas como forma de documentar a realidade – seja da própria arte, sejam de outros acontecimentos dentro do cotidiano. Ao entender essa imagem dentro do teatro indo além de sua função de documentação, como é utilizada primordialmente pelo Jornalismo, percebo as variáveis funções que ela pode exercer. A imagem encontra-se, dentro da cena de *BR Trans*, em “uma

relação complexa com a realidade corporal”, passando a caracterizar, assim, uma “estética midiática do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 377). Essas imagens passam a ser utilizadas “como forma de construção narrativa” (MONTEIRO, 2011, p. 58), não mais apenas como registro da ação, como poderia ter sido anteriormente (não que essa documentação não aconteça mais, claro).

Tenho um último ponto ainda antes de prosseguirmos: de que maneira o teatro interfere no audiovisual? Já falamos de como o último ressignificou-se o primeiro e passou a transformar a construção da narrativa dentro dos espetáculos que utilizam esse recurso, mas é interessante perceber como o teatro também ressignifica o vídeo. Pensemos na novela e no cinema (há também os seriados, se você, como eu, é viciado neste gênero). Essas formas utilizam-se da representação, também presente no teatro, mas apenas são possíveis através do registro audiovisual. Registradas, elas são imutáveis e serão a mesma representação, quer eu as assista no Ceará, em São Paulo ou em Amsterdã (ok, tem as diferenças de idiomas em países diferentes, mas essa mudança não toca de maneira profunda as representações). A reprodutibilidade possível nessas produções as transforma em um produto fechado no momento em que a edição do material é finalizada, no que Cohen (2009, p.117) chamou de “uma cena pretérita”.

Vamos dar uma olhada agora no vídeo da transformação do Silvero em Gisele. As fotos em sequência serão as mesmas independente de onde eu as assista, isso é verdade. Porém, a apreensão daquilo que elas transmitem será diferente entre uma pessoa que as assiste inseridas dentro da cena e outra que apenas vê o vídeo, sem jamais ter assistido o espetáculo. Sendo o espetáculo teatral “essencialmente perecível”, um “ato vivo de representação teatral (*que*) acaba no instante em que é realizado” (PEIXOTO, 1995, p. 35), ele passa a transferir essa essência perecível para o audiovisual, que passa a significar-se dentro daquele instante. “A tecnologia das mídias é teatralizada. O mecânico, a reprodução e a reprodutibilidade se tornam material de representação e devem servir da melhor maneira possível à atualidade do teatro, à representação, à vida” (LEHMANN, 2007, p. 384).

Tema de Gisele

Mas olha que cabeça a minha! Já ia esquecendo um elemento que se faz presente durante toda essa(s) transição(ões): a música. Confesso o meu quase total desconhecimento de música internacional, onde a trilha sonora desta cena se enquadra, por isso embora a notasse desde o princípio, não tinha ideia do nome, autoria ou intérprete. O encarte oficial da peça veio a esclarecer minha dúvida, não antes de eu precisar descobrir na lista de músicas qual delas era a que foi executada nessa cena. Só tempos depois descobrir que a lista estava organizada por ordem de execução, logo ela era a primeira (mais óbvio impossível). Born to Die, de Lana Del Rey (Born to die, 2012).

Nem todos os versos da música são tocados, apenas alguns trechos foram selecionados para integrar a cena⁴². O verso mais repetido é: “Come and take a walk on the wild side/ Let me kiss you hard in the pouring rain / You like your girls insane / Choose your last words/ This is the last time / Cause you and I/ We were born to die⁴³”. Não vou conseguir transmitir as inflexões que Lana Del Rey traz para a música, a mídia escrita tem seus limites. Mesmo antes de traduzir a letra em sua completude, sempre me causou forte impacto a maneira com a qual é pronunciada “we were born to die”. Nós nascemos para morrer. A melancolia e a força marcam essa estrofe. Isso dialoga com a realidade das travestis, motivo pelo qual Silvero traz a música para a cena.

Essa coisa de nascer, morrer, nascer, morrer, que é uma coisa que as travestis têm muito de, principalmente no universo das travestis e transformistas, se montar para viver e depois se desmontar. Uma coisa que também é do teatro: de vestir a personagem para nascer e morrer a cada vez que o espetáculo surge. (Informação verbal)

A outra estrofe é colocada apenas uma vez. “I was so confused as a little child/ Tried to take what I could get/ Scared that I couldn't find / All the answers honey⁴⁴.” Ao ler a tradução desse pedaço, da confusão de quando ainda era uma “pequena criança”, penso logo em relatos ou mesmo notícias que li pela internet, em que travestis e transexuais falavam da

⁴² É possível perceber que a música foi editada e sua parte instrumental acelerada, para também combinar com o ritmo da cena, em especial da projeção.

⁴³ “Venha e dê um passeio pelo lado selvagem / Deixe-me te beijar na chuva / Você gosta de garotas insanas / Escolha suas últimas palavras / Esta é a última vez / Porque você e eu / Nós nascemos para morrer.” (Tradução retirada do site Vagalume)

⁴⁴ “Eu era tão confusa quando criança / Tentava levar o que eu conseguia / Com medo de que eu não conseguiria encontrar / Todas as respostas, querido.” (Tradução retirada do site Vagalume)

confusão que as atinge ainda tão novas, quando não conseguem entender aquele órgão genital estranho, aquela roupa estranha, aquele nome estranho. E ainda o medo de não conseguir encontrar “todas as respostas, querido”.

Tem medo de quê?

“Eu senti medo. Sei lá, medo de diversas coisas. Medo do escuro, da velocidade dos carros, dos olhares inquisidores. Medo de violência, da polícia, **medo delas**. Medo de falar uma besteira, de não ser aceito, de emoções e sentimentos desconhecidos, de cometer uma gafe. Inclusive medo disso, **de tocar mais uma vez nesse assunto**” (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013, grifos meus). Silvero repete as frases acima colocadas duas vezes. Primeiro, faz flexões na escuridão e recita os próprios medos entre as respirações ofegantes. A lanterna está no chão, trazendo um feixe de luz para a escuridão. Depois, Silvero pega a lanterna e coloca abaixo do queixo a iluminar o rosto e mais uma vez repete os medos ao ir ao encontro da noite e delas.

Medo³: me.do (ê) sm (lat metu) 1 Perturbação resultante da ideia de um perigo real ou aparente ou da presença de alguma coisa estranha ou perigosa; pavor, susto, terror. 2 Apreensão. 3 Receio de ofender, de causar algum mal, de ser desagradável. sm pl Gestos ou visagens que causam susto (MICHAELIS, 2009).

Acrescento eu: medo é constante na vida. Seja das travestis e transexuais da noite, na do “artista inquieto” Silvero, na minha, estudante de Jornalismo, ou na sua, que lê esse trabalho. Medo talvez seja o sentimento que mais nos aproxima uns dos outros, pois é um dos primeiros que conhecemos. A escuridão na qual a cena é mergulhada me remete ainda a um dos primeiros medos que todos temos, na mais tenra infância: o medo do escuro. Será que de fato o perdemos?

Com o escuro da cena, quebrado apenas pelo pequeno feixe de luz que sai da lanterna, *BR Trans* nos coloca frente ao desconhecido para falar de algo que também já fora desconhecido dentro de seu processo. Silvero narra a evolução de medo, para a aproximação, indo para o fascínio e acabando na amizade que criou com as ‘meninas da noite’. A reciprocidade na relação entre ele e as travestis e transexuais foi caminho: ao ouvir histórias,

Silvero era exigido para que também partilhasse partes de seu eu, como sonhos, angústias e ideais.

“Contudo, nem tudo são flores no mundo da noite”, como diz Silvero. Além do medo de não serem aceitas socialmente, da solidão, de serem expulsas de casa, de não terem comida, emprego ou família, as ‘meninas da noite’ precisam lidar com um medo muito mais palpável: a violência. A verbal e a simbólica são mais explícitas, feitas inclusive quando não há a noite para encobrir os rastros, feitas por aqueles que repudiam os seres ‘limiães’ (lembra quando a gente falou disso?). Porém, há ainda a violência física (“PÁ!”, como dizem elas), resultando em assassinatos nas esquinas, escondidos na escuridão. O que mais a escuridão esconde?

Silvero tudo narra (experiências vividas ou dramaturgia? Um pouco dos dois?) apenas tendo a lanterna como luz. Mas ao contrário do início quando ela iluminava o rosto, ele agora a passa pelo corpo. Começa na mão esquerda, segue pelo braço, barriga e perna. A lanterna retorna a luz para o rosto enquanto ele finaliza a narração. “A violência física... A violência física, essa eu nunca vou saber como explicar”. Tudo fica escuro novamente.

Antes de continuarmos, gostaria de atentar para os meus dois grifos nas frases com as quais Silvero inicia essa cena. “Medo delas”. O medo não era apenas da violência da noite ou dos olhares, mas era também dos “seres marginais”, os quais, por mais que vejamos (ou finjamos ver, mas sem de fato enxergarmos), nunca são parte interina do cotidiano, estando sempre no limiar da sociedade. Temos medo do desconhecido, então o repudiamos. Uma estratégia cruel para que o “anormal” volte para o normal, para o conhecido, que nos é tão acalentador. Voltamos, assim, para a nossa zona de segurança.

“Inclusive medo disso, de tocar mais uma vez nesse assunto.” Silvero fala de si e traz de si para o palco. É uma diferença um tanto quanto significativa, penso eu, quanto a outros espetáculos. Silvero é Silvero. Ator e personagem ao mesmo tempo? Talvez. Como diferenciar dramaturgia e realidade? A autobiografia é feita aos poucos, inserida no texto dramático em pequenas gotas de cotidiano.

O escuro no apagar da lanterna dá lugar às luzes dos dois abajures, um de cada lado. O músico convidado (você não tinha esquecido ele, né?) começa a tocar uma melodia. O início é mais lento e pausado, com poucas notas a serem repetidas sempre no mesmo padrão. As notas vão ganhando ritmo e, a elas, são acrescentadas outras. Pressa parece ser a ordem do dia e elas parecem correr, como se estivessem com urgência em contar algo.

Gabriela e Milena

Silvero pega um giz na penteadeira e, então, joga-se para o chão com o cuidado para que as mãos e braços cheguem primeiro, apoiando a descida. Apoia o corpo nas mão e perna esquerdas e joga a perna direita para o alto como a formar um arco até chegar ao chão. Começa a delinear uma silhueta a partir do próprio corpo. Os desenhos puxam da minha memória os diversos episódios de seriados policiais que já assisti. Formas de cadáveres desenhadas pela polícia, principalmente durante as reconstituições dos crimes que tentavam desvendar – e sempre conseguiam. Teríamos ali uma reconstituição? São duas as silhuetas desenhadas no chão, as duas a partir do corpo de Silvero, mas que não são ele. Ou são? “Somos cada um de nós e somos também os outros, as alteridades, tudo aquilo com que nos relacionamos” (CANTON, 2009, p. 16)



Figura 4 – Silvero utiliza o próprio corpo como molde para as silhuetas de reconstituição (Divulgação/ Facebook)

A narrativa de Silvero não é regular. Fala das ruas onde as travestis e transexuais aprenderam “a ser, viver e estar”. Dos asfaltos cinza, das luzes nos postes, dos carros onde elas sobem e descem para “mostrar, vender ou simplesmente dar”. As roupas provocantes, o vermelho tão presente na maquiagem. Os olhos são marrons esfumados. Descubro, então. Os dois corpos dos quais restam apenas as silhuetas são de Gabriela e Milena. Duas travestis

caídas, um tiro na cabeça de cada uma, mãos dadas, encontradas na região de motéis de Goiânia, em Goiás.

A história real é reconstituída por Silvero. A história é de Gabriela e Milena e de quantas mais? O líquido quente e escarlate manchou quantas outras esquinas no Brasil? Um relatório da ONG Transgender Europe realizou um levantamento de quantas mortes de travestis e transexuais foram registradas entre janeiro de 2008 e abril de 2013 em vários países do mundo. O Brasil está em primeiro lugar. 486 mortes! Quatro vezes (quatro vezes!) mais do que o México, segundo país com maior número de casos registrados. Durante a divulgação, a ONG enfatizou que esse número, mesmo alto, corresponde apenas aos casos reportados, que devem ser subnotificados⁴⁵. Mortes causadas apenas pelas travestis e transexuais serem quem são.

Silvero não narra essa história de maneira linear. Apenas ao fim da cena, você consegue organizar toda a narrativa em começo-meio-fim. Ele mistura os acontecimentos, começa com a morte e delinea o que acontecia antes dela. Faz a reconstituição e remete ao passado quando aquela determinada esquina ainda não estava vermelha com o sangue de Gabriela e Milena. O objetivo principal ali não é fazer compreender o fato por completo. Isso me remete à forma como os jornalistas buscam escrever as notícias. É necessário sempre responder: Quem? O quê? Quando? Onde? Como? E por quê? A notícia completa só se faz com as respostas para todas elas? Silvero parte para o caminho oposto: a cada resposta, abrem-se várias novas perguntas na cabeça do espectador. Mas sinto que consigo captar muito mais desta forma do que lendo as notícias sobre os assassinatos. A emoção trazida pela estética do teatro “tem sido fundamental para o homem enquanto possibilidade de integração e compreensão da realidade que o cerca” (OLIVEIRA JÚNIOR, 1995, p. 83)

Ao encerrar a narrativa, Silvero guarda o giz, vai até o microfone e repete: “Assassinadas. Assassinadas.” A repetição parece ratificar o que todos já sabíamos, mas para mim passava a sensação de que era uma tentativa de assimilar aquilo redizendo, como alguém que se encara no espelho e repete dezenas de vezes a mesma sentença, tentando convencer-se de algo que parece tão inacreditável. Ao fundo, inicia-se a projeção. Vemos uma rua, carros, mulheres correndo. As imagens (dessa vez de fato vídeos, embora curtos e colados um ao

⁴⁵ Os motivos apontados pela ONG e por entidades de defesa dos direitos de travestis e transexuais para haver uma subnotificação dos casos são vários. A falta de preparo de policiais que atendem ao caso para reportar o crime como motivado pela identidade de gênero ou a tipificação como crimes cometidos motivados por homofobia. Há ainda os casos de suicídio que são causados pela transfobia que essas pessoas sofrem ao longo da vida, mas que não são contabilizados com essa causa.

outro através da edição) são recurso para “criar, no palco, paisagens conceitualmente provocadoras e visualmente sensuais.” (GOLDBERG, 2006, p. 212)

Não o sensual no sentido que nos habituamos a entender: “Concernente aos prazeres da carne. Muito dado aos prazeres dos sentidos ou à satisfação do apetite carnal; lascivo, lúbrico, voluptuoso” (MICHAELIS, 2009). A paisagem visual criada através da colagem de diversos vídeos é aquela que busca afetar os sentidos. Nesse caso, a imagem criada interfere na nossa maneira de ver o ambiente. Se antes estávamos em uma caixa preta, a ver desenhos no chão, agora estamos na rua, na esquina. Vemos os carros passar, pessoas correrem, todo o ambiente que cerca a noite. As imagens são filmadas fora do teatro, mas “circulam dentro dele” (LEHMANN, 2007, p.382).

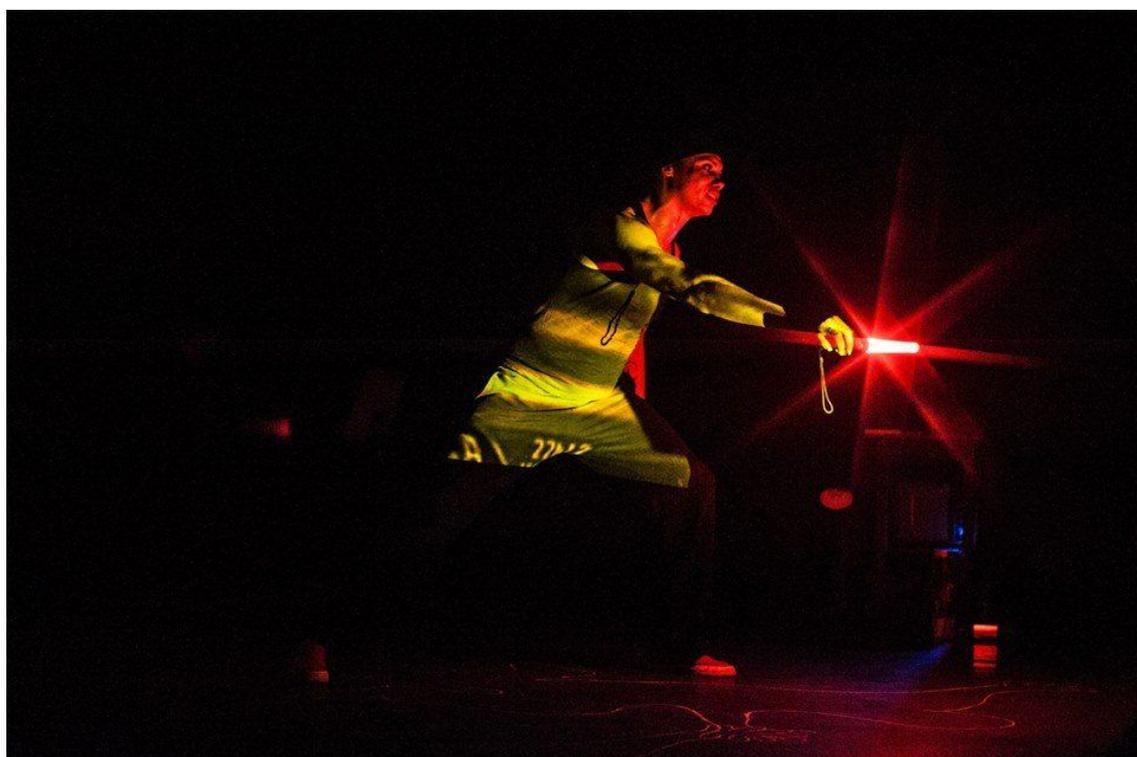


Figura 5 – O sinalizador é utilizado para identificar as duas vítimas desenhadas através de Silvero: Mirelle e Gabriela. Assassinadas. (Divulgação/Facebook)

Luzes apagadas, sinalizador vermelho a piscar sobre os corpos-silhetas das vítimas. “Marcos Santana, 28 anos. Sexo masculino, mais conhecido como Gabriela”. Respira. “João Alencar, 23 anos. Sexo masculino, mais conhecido como Milena.” (até hoje me lembro da inflexão da voz de Silvero ao falar ‘23 anos’. Passava aquela sensação de ‘nossa, só 23 anos! Quanta vida ainda teria para viver’). Assassinados na esquina de uma região de motéis em Goiás. Nenhuma prisão. Será que os agentes dos seriados policiais que tanto assisti teriam

mais sucesso? Enquanto isso, o asfalto continua vermelho e outras travestis e transexuais sobem e descem dos carros. O escarlate do sangue parece combinar com o batom vermelho tão usado nas esquinas e tão abominado pelos conservadores e recatados. Ora, combinar! Que pensamento mais mórbido esse. Gabriela e Milena prosseguem, esquecidas na noite.

Hamlet e Giletes

As imagens em projeção novamente mudam. Fotos são colocadas em sequência. Sobre elas, uma contagem e uma frase. As fotos chocam. São corpos de travestis e transexuais. Imagens que seriam usadas por esses jornais e programas policiais, a mostrar a barbárie em nome da audiência. Travestis e transexuais, tão desrespeitadas em vida, continuam a ser violentadas na morte. Lembro de uma vez ter fechado os olhos e encostado no ombro do meu namorado que estava ao meu lado assistindo.

Horror. Esfacelamento, sangue. Tanta violência. As imagens passam cada vez mais rápidas, a contagem apenas aumenta e aumenta e aumenta e aumenta. Os vídeos utilizados nessa cena (tanto os curtos como esse das fotos) são do cineasta baiano Ivan Ribeiro, que já fazia vídeos com essa temática e foi convidado por Silvero para contribuir com o espetáculo. “Ele tem uma estética bem violenta, meio Tarantino, meio Almodóvar. Foi uma oportunidade de linkar, de hibridar essas áreas. As fotos são tiradas da internet, mas o vídeo é dele”, conta Silvero.

A música instrumental é fundo de toda a ação. Acelera e diminui a velocidade à medida que se faz necessário. Começa a tocar melodiosamente o início da canção “Meninas de Ponta”, da banda potiguar Rosa de Pedra (____, 2012). A música foi composta depois das integrantes da banda terem assistido o monólogo “Uma flor de Dama”. Comovidas, elas fizeram uma composição em homenagem as travestis que se prostituem na praia de Ponta Negra, em Natal. Ao ouvir a música, Silvero resolve utilizar a música no espetáculo. Silvero se aproxima do microfone e canta.

Meninas de ponta se lançam tão prontas pra vida / Se jogam no mundo, Se lançam no Mar./ Elas são as mesmas meninas brincando de boneca sentadas na esquina./

Elas são as mesmas meninas com uma gilette debaixo da língua⁴⁶./ Elas são as mesmas meninas/ Espelho, batom borrado, seguem suas sinas./ Elas são as mesmas meninas com salto-agulha pisam na ferida. (2012)

Enquanto canta, Silvero interrompe a música para recitar um trecho de Hamlet, de Shakespeare. Mais especificamente, quando Gertrudes conta que Ofélia acaba de se matar. Silvero recita, no mesmo tom urgente que antes cantara:

A desgraça segue os passos de outro e tão próximo ela vem. Tua irmã se afogou Laerte. Inclinado sobre o riacho segue um salgueiro choroso com suas folhas cor de cinza refletidas na água. Lá ela fazia umas coroas misteriosas com brotos de louro, urtigas, margaridas e umas flores roxas que nosso rudes pastores dão nomes grosseiros, mas que nossas recatadas donzelas chamam de dedos de defuntos. Lá então ela subiu pelos galhos retorcidos para pendurar sua coroa e elas junto caíram na água. Ela flutuou por um tempo como se fosse uma sereia e então ela começou a cantar, cantar inconsciente de sua própria desgraça como se fosse uma criatura daquele riacho. Não demorou muito até que suas vestimentas começaram a ficar pesadas e arrastaram ela daquele canto melodioso da sua morte no goto. Afogada, afogada. (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013)

Mas, espere um instante! Isso me faz recordar um outro ponto, um outro trecho um pouco antes desse momento. Não se esforce, você não irá lembrar, eu não havia colocado aqui ainda. A narrativa da morte das travestis em Goiânia muito me parece com esse trecho, principalmente em seu princípio e suas pausas. Deixe-me colocá-lo aqui, para ver se você concorda comigo:

Uma desgraça segue os passos de outra e tão próxima ela vem. É noite e talvez por isso elas costumam acontecer, pois no escuro será mais fácil esquecer. Mataram elas. Um tiro na cabeça de cada uma. Lá, numa esquina dessas qualquer onde o asfalto deixa de ser cinza iluminado por faróis de carro em caminhos distintos. Lá elas viviam seus sonhos, simulacros ou o que sobrou deles. Usavam vermelho na boca e nas bochechas e os olhos eram marrons esfumados, mas no fundo ainda se via luz e sonho. Elas apenas buscavam ser. Vestidas com roupas que para alguns recatados pode parecer agressiva, mas que para pessoas sensatas não passam apenas de poder ser. Lá após uma curva pequena, elas entravam e saíam dos carros apenas para dar amor e vida para aqueles que procuram e não tem coragem de mostrar. Porque elas sim são corajosas. Elas gostam, elas vendem ou simplesmente dão. Lá elas caíram. Seus vestidos agora perderam as cores, em contato com chão, terra, asfalto. Então começaram a cantar. Cantaram uma para a outra, enquanto uma arma era apontada para as suas cabeças. Elas cantavam restos de histórias, pedaços de canções ou o que mais pudesse passar pelas suas cabeças naqueles poucos momentos que lhe restavam. Juntas (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013).

Os tamanhos são diferentes e a semelhança não é perfeita, claro. Mas a narração de Gertrudes da morte de Ofélia muito me lembra a narração feita por Silvero, ou seria o

⁴⁶ As gilettes são colocadas abaixo da língua pelas travestis como forma de se proteger de possíveis agressões. Faz parte do “se montar” para ir para a noite.

contrário? Na sequência das cenas, a narração de Silvero vem primeiro, mas foi em Hamlet que o ator inspirou-se para criar a métrica para a construção da cena de reconstituição. Ele me explica que beber em clássicos da literatura e subvertê-los é uma das estratégias dramáticas utilizadas na construção de *BR Trans*. “A utilização de clássicos e a transcendência deles para o universo trans é importante para a dramaturgia. Pegar os clássicos e transformá-los de acordo com o que a gente quer dizer do universo trans” (Informação verbal)⁴⁷.

Outra cena, outra performance

Silvero volta a cantar, mais suave dessa vez, menos urgente. O sinalizador está na mão direita, na vertical. Silvero o sobe devagar, até que ele fique na horizontal, apontado para a cabeça. Como uma arma. O sinalizador é abaixado outra vez. Silvero o coloca na mesinha e então inicia-se uma nova cena.

(Aponta com as duas mãos para o chão) Nada a fazer. Nada a fazer. A não ser ficar aqui no meu apartamento *(esfrega as mãos)* lavando as minhas mãos sujas de sangue. Um sangue que não é meu, uma culpa que não é minha. Mas não adianta, por mais que eu lave as minhas mãos esse maldito sangue não sai *(esfrega as mãos com ainda mais força. Esfrega o antebraço)*. Então, eu fico trancado aqui no meu apartamento... *(Olha furioso para a plateia)* Não, isso eu não vou fazer! Isso eu não sou capaz de fazer! Eu vou pra rua *(continua a esfregar as mãos)*. Eu vou pra noite, eu vou pra chuva, porque o universo chora. E vocês querendo ou não acreditar, em algum lugar desse fim de mundo alguém tem que chorar por isso. *(imobilizado, mão apontando para cima)*. (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013)

Percebo que começo a cansá-lo. Juro que não é de propósito que o faço. A ânsia dos detalhes é apenas para que consiga assimilar as sensações que o espetáculo *BR Trans* traz. Sim, eu sei. As sensações passam pelo meu filtro, que não sei se é o que você considera mais adequado ou agradável. Eu nunca achei que agradável poderia ser um adjetivo aplicado a mim, por isso até entendo o seu ponto.

Tudo bem que jamais conseguirei passar aqui o instante teatral. Como disse o diretor inglês Peter Brook, o teatro é “uma arte sempre escrita no vento” (apud PEIXOTO, 1995, p. 22). Contudo você há de convir que a escrita assim, através apenas – ou principalmente – de palavras, não permite apreender as emoções de uma expressão ao vivo e tão rica de

⁴⁷ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

movimentos, que acontece no momento de representação e depois já se foi. Só faço um único pedido: releve esses cansaços. As descrições e digressões são importantes, juro! No final, tenho certeza que concordará comigo. Ok, não tenho tanta certeza assim. Mas prossigamos!

Imóvel com as mãos para cima, Silvero começa a se mexer lentamente. O teclado emite notas pausadas que dão o ritmo ao movimento. Pausado, quase robótico. Enquanto movimenta-se, fala em um mesmo tom robótico sobre um dia em que caminhava na rua enquanto chovia. Os pensamentos daquele momento constroem um diálogo que não sabemos aonde vai levar, passando por ele como as gotas da chuva, enquanto as notas continuam a ditar o ritmo dos movimentos robóticos. Movimentos esse que indicam onde cada pingo de chuva ía caindo no corpo, ao mesmo tempo em que fazia referência ao jeito torto como os corpos que ainda passam no vídeo ficaram após seus assassinatos. A projeção acaba.

Da mesma maneira como começaram os movimentos, eles se encerram. Assim mesmo, de uma hora para outra. A maneira brusca como a transição é feita acorda o espectador. Numa construção de cena que não segue o tradicional começo, meio e fim, as narrativas vão se entrelaçando umas às outras, sem uma ordem ou um motivo para uma vir depois da outra.

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. (...) Elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2009, p. 15)

Essa é uma aproximação que o espetáculo *BR Trans* tem com a performance. Nesta, acontece uma fusão de diversas linguagens – como a dança, o teatro, o audiovisual, a literatura etc. Essa junção, contudo, não acontece de maneira harmônica, formando um conjunto com uma narrativa linear. “O apoio se dá em cima de uma collage como estrutura e num discurso da *mise en scène*⁴⁸” (COHEN, 2009, p. 57). Uma fala de Silvero em uma das entrevistas que realizei com ele, ratificou essa proposta de colagem das cenas, fugindo de uma construção linear.

Eu penso que eu vou montar algo a partir das minhas sensações e eu vou levantando uma série de cenas e depois eu vou fazendo a colagem disso. Vendo quais as que combinam, quais as que funcionam e quais as que não funcionam. É muito intuitivo e muito natural (Informação verbal)⁴⁹.

⁴⁸ Encenação.

⁴⁹ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

Nessa quebra com a forma aristotélica de narrativa, abandonando uma linha narrativa, a intenção do espetáculo passa do ‘o quê’ para o ‘como’, não se limitando mais “a apresentar o resultado final de sua criação secreta”, mas tornando “o processo-tempo da constituição de imagens como um procedimento ‘teatral’” (LEHMANN, 2007, p. 224). Essa falta de ‘tradicionalidade’ na construção da narrativa faz eu me recordar do “Teatro de Imagens”, que RoseLee Goldberg descreve no livro *A arte da performance - Do futurismo ao presente*. Segundo a autora, a expressão referia-se a uma performance

de natureza não-literária: um teatro dominado por imagens visuais. A ausência de narrativa e diálogo, trama, personagem e cenário em fora de um espaço "realista" enfatizava essa "imagem do palco". A palavra falada concentrava-se no modo de representação dos performers e na percepção do público ao mesmo tempo. (2006, p. 175)

Essa nova categoria de performance adentrou o teatro retirando características deste. Enquanto performances eram geralmente apresentações únicas e rápidas, as obras do Teatro de Imagens – também chamadas de *fringe* – duravam entre duas e doze horas e ficavam meses em cartaz (GOLDBERG, 2006). O teatro e a performance começam a se entrelaçar e tomar características um do outro. A performance passa a ser ensaiada por mais tempo e repetir-se mais vezes, se assim desejar o artista. Assim como o teatro ganha liberdade para quebrar com as regras de narrativa, palco e construção. Goldberg assim resume:

ao "novo teatro" concedeu-se a licença de incluir todos os meios de expressão, de usar a dança ou o som para desenvolver uma ideia, ou de encaixar um filme no meio de um texto. Inversamente, a "nova performance" ficou com a liberdade de ostentar refinamento, estrutura e uma narrativa. (2006, p. 186)

Ronda

Silvero, ao andar pela rua na chuva, se lembrou de um fragmento de um texto do escritor Caio Fernando Abreu (sim, ele sempre acaba aparecendo na dramaturgia!). Corre para perto do banco preto, onde está o livro, acende a luz do abajur e lê. “E sonho esse sonho que se estender. Em rua, em rua, em rua, em vão”. Este trecho é parte de um conto do livro “Os dragões não conhecem o paraíso”, publicado em 1988. O nome do conto? Dama da Noite.

Mesmo conto utilizado como referência para a criação do espetáculo *Uma Flor de Dama* (lembra dele? Dá uma olhada lá nas páginas 8 e 9). Silvero revisita o próprio passado.

Silvero agacha-se no chão e olha para a parede ao fundo. Em projeção, imagens passam, sempre atravessadas pela filmagem de um copo de cerveja com foco na parte de cima. Ele conta que, enquanto andava na rua, a viu. Uma prostituta travesti. (Paro para repensar enquanto escrevo se era a mesma caminhada que ele fazia na chuva alguns parágrafos atrás). A prostituta travesti – de cabelo mal pintado e maquiagem mal feita – conversava com um jovem enquanto tomava cerveja, segundo a descrição de Silvero. Não vemos isso no vídeo. A cena que vejo se passa na minha própria memória, que tantas vezes antes havia assistido ao espetáculo *Uma Flor de Dama*. E me faz questionar: será uma descrição de algo que de fato aconteceu ou uma ficção narrada em cima da narrativa da dama da noite?⁵⁰

A travesti chora lentamente, sem escândalo nem alarde. “Chora devagar, mas chora de verdade”⁵¹. Ela dava goles na cerveja e depois voltava a chorar. As lágrimas manchavam a maquiagem, fazendo a travesti começar a lembrar um palhaço triste. As imagens em vídeo variam, numa colagem que não tem como objetivo fazer-se entender. Carros passando, travestis nas esquinas e sempre volta para o copo de cerveja. A travesti chora e não se importa que os outros vejam seu sofrimento. Silvero diz que ele a viu, mas ela não o viu. Ela estava perdida demais na própria dor para vê-lo. Contudo, o que ele vê é a travesti prostituta de *Uma Flor de Dama*. Percebe? Ele vê Gisele.

Silvero traça uma narrativa de si, de sua outra metade. E, ao tentar “fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio” (FOUCAULT, 1992, p.139), ele acaba também sendo outro. Ele é outro em relação à dor de Gisele, a travesti prostituta. Ele olha a dor e continua a caminhar, sem ver motivos para parar. Observou antes e observa novamente agora. Toda a narração é feita numa posição agachada olhando para a projeção na parede. As imagens, agora que vim perceber, remetem a lampejos que às vezes temos quando recordamos algo. Nós entendemos nossas memórias, mas o embaralho que elas formam as tornariam confusas a qualquer outro. As imagens apagam-se.

Gisele, segundo Silvero, faz parte da “camada casca grossa da vida”, que nunca recebeu um “bom dia”, um sorriso, uma flor ou uma música de Caetano Veloso. Puxa o microfone até a altura em que está agachado e canta.

⁵⁰ Conversando com Silvero, descubro depois que essa narrativa faz parte de um outro conto de Caio Fernando Abreu, *Pálpebras de Neblina*. Este conto está imediatamente após o conto *Dama da Noite*.

⁵¹ Trecho do espetáculo BR Trans, 2013.

Três travestis

Três travestis
Traçam perfis
Na praça
Lápis e giz
Boca e nariz
Fumaça
Fotos de Liz
Drops de aniz
Cachaça
Péssima atriz⁵²
Chão, salto e triz
Trapaça

A projeção novamente inicia. Dessa vez, uma imagem de corpo inteiro de Gisele na última cena do espetáculo “Uma Flor de Dama”. Nessa cena, ela já não está mais no bar. Gisele foi para casa, despiu-se, colocou o pênis escondido entre as pernas e ficou a olhar-se no espelho. Silvero canta e olha para a imagem. O copo de cerveja reaparece. Um dedo brinca com as gotas que descem pela superfície de gelo, subindo e descendo. Silvero pega o holofote no chão e o segura virado para o rosto, enquanto olha para a plateia. Volta a cantar.

Quem é que diz?
Quem é feliz?
Quem faça?
A codorniz
O chamariz
A caça
Três travestis
Três colibris de raça
Deixa o país
E encham Paris de graça

⁵² As imagens trazidas de Uma flor de Dama são de 2006. Ao cantar esse verso em particular, Silvero sempre faz questão de olhar para as imagens do “Silvero mais jovem, começando a fazer teatro” e cantar para a imagem e dizendo para si próprio que era uma “péssima atriz”. Eu ri muito na hora que ele me contou isso e quis contar para você rir também!

No vídeo, o detalhe de um óculos sobre a mesa. Gisele volta. Ela está no bar, sentada na mesa a beber cerveja. As imagens passam rapidamente e de trás para frente. Enquanto *BR Trans* avança no tempo, *Uma Flor de Dama* volta rapidamente, do começo para o fim. “Uma presença oscilante e evanescente, experimentada ao mesmo tempo como ausência e como algo que já passou, o presente traça um risco sobre a representação” (LEHMANN, 2007, p. 240). O holofote é colocado em cima da mesa de dois andares, o microfone ajustado ao tamanho inicial.



Figura 6 – Silvero canta deitado no chão (Divulgação/Facebook)

Essa cena foi construída (isso eu só descobri depois) em referência a um dos objetivos de Silvero ao escrever o projeto *BR Trans*. Além da cartografia e da investigação do universo trans dos dois estados – Ceará e Rio Grande do Sul –, o ator queria distanciar-se para, então, olhar para o passado e para tudo que As Travestidas já haviam realizado até ali e, principalmente, como o coletivo havia realizado. É um trabalho “individual” para “refletir sobre o trabalho coletivo”. Mas por que trazer especificamente o *Uma flor de Dama* para dentro de *BR Trans*? “Por ser o primeiro, porque eu queria refletir sobre a origem de tudo

aquilo. Queria começar a refletir sobre o que me fez entrar nesse caminho”. (Informação verbal)⁵³

Silvero se levanta. Vai até o baú e guarda os sapatos que tinha retirado no início do espetáculo. A projeção continua. Pega um pano e começa a limpar as silhuetas que antes havia desenhado para reconstituir Gabriela e Milena⁵⁴. “Eu sou Ofélia. Aquela que o rio não conservou. A mulher na forca. A mulher com as veias cortadas.” O início da narração de Silvero enquanto limpa o chão é também o início de um dos monólogos femininos de Hamlet Máquina, de Heiner Muller. A continuação, no entanto, leva a Ofélia de *BR Trans* por outro caminho. “A cabeça no fogão a gás. Ontem eu deixei de me matar.” E volta para Hamlet.

Estou só com meus seios, minhas coxas, meu ventre. Rebento os instrumentos do meu cativeiro – a cadeira, a mesa, a cama... Destruo o campo de batalha que foi meu lar. Abro as janelas⁵⁵ para que o vento possa entrar e o grito do mundo. Despedaço a janela. Com as mãos sangrando rasgo as fotografias dos homens que amei e que se serviram de mim na cama, na mesa, na cadeira, no chão. Toco fogo na minha prisão. Jogo⁵⁶ minhas roupas no fogo. Exumo do meu peito o relógio que foi o meu coração. Vou para rua, vestida em meu próprio sangue. (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013)

Mais uma vez, a dramaturgia trabalha com um texto da literatura e o subverte para dizer algo dentro do universo trans. Mais do que falar da dor de estar só, de não ser compreendida, de lutar a cada dia para não tirar a própria vida – possível relato de tantas travestis –, a Ofélia de Silvero esconde em si a história de Oséias, ou como Silvero refere-se a ele, Oséias-Ofélia. Em um depoimento no *youtube*, Oseias chora a morte de uma amiga, que havia se matado por não suportar mais o preconceito vivenciado. Oseias fala do próprio luto entre lágrimas e conta da própria vontade de acabar com a própria vida. A Ofélia da cena remete a Oseias, limpando o corpo da amiga, enquanto chora a morte dela e tenta não ter o mesmo fim.

Silvero está de pé. As notas da música *Três Travestis*, de Caetano Veloso continuam no teclado. A projeção com as imagens ao inverso de *Uma flor de Dama* também estão na parede ao fundo. Ele corre para o microfone e deita-se no chão, com o microfone sobre si. E canta. “Quem é que diz? Quem é feliz? Quem faça?” (Você lembra o resto, não é mesmo?) Ainda deitado no chão, Silvero começa a falar sobre a travesti sentada na mesa do bar,

⁵³ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

⁵⁴ Eu te contei como foi a reconstituição dos dois assassinatos lá na página 36!

⁵⁵ Na versão escrita, a expressão é “Escancarar as portas”.

⁵⁶ Na versão escrita, era “atiro”.

bebendo e chorando: “Que ridícula é a minha dor. Aliás, aquela travesti sou eu⁵⁷. Cansada, maltratada, humilhada, abandonada, jogada, vulgar, cheia de dúvidas, de dores, de dívidas. Morrendo de medo.” Altera a voz. “Alguém aqui já sentiu isso alguma vez na vida?” Levanta-se rapidamente. “Que bom. Porque isso prova que somos todos iguais.”

A escolha de utilizar a música de Caetano Veloso é interessante. Três travestis. A opção por uma composição pode ser ditada por diversos motivos: podem ser “composições que intervêm nos espetáculos, exigidas pelo texto dramático ou introduzidas pela concepção de encenação” ou utilizadas como “ilustração, para acentuar climas poéticos ou dramáticos ou sentimentais, como comentário de ordem crítica, como efeito de distanciamento etc” (PEIXOTO, 1995, p. 42). Nesse caso, ela integra a narrativa quase como parte do texto, como complemento. Silvero me conta que só assim consegue pensar a música dentro do espetáculo.

Para mim a música ela tem que vir nesse sentido, para mim ela não é um artifício fora da dramaturgia. Para mim, ela tem que contar a história junto com o texto. A música entra na peça para contar a história. O que há de diferente é que nesses casos elas são cantadas, mas todas as músicas estão lá porque elas estão dentro do que eu queria dizer. Se não fosse uma música eu diria com um outro texto. (Informação verbal)⁵⁸

As músicas escolhidas – não só Três Travestis, como Born to Die e todas as outras das quais ainda falaremos – são escolhidas com um propósito dentro da construção da narrativa. Ao cantar Três Travestis, Silvero traz o discurso musical para dentro do texto dramático, fazendo parte da encenação e não apenas ilustração da cena. E a música, “que é impalpável, abstrata, poética” (COHEN, 2009, p. 120), transforma o teatro em algo que “caminha para a metáfora, para o discurso visual” (COHEN, 2009, p. 121).

Branca e Cindy

Silvero muda o tom de voz. Eu ainda não tinha falado desses tons né? Ele antes estava com um tom mais grave, mais ansioso. A fala mais empostada e num tom mais sério. Agora, enquanto muda a iluminação da cena – apagando o holofote que estava em cima da

⁵⁷ Engraçado, a travesti é Gisele. Exatamente a outra parte do mesmo eu de Silvero. Então, de fato, a travesti é ele. Contudo, aquela travesti também fala de tantas outras travesti para além de Gisele. É retrato do alter ego, mas também da realidade de tantas travestis e transexuais da noite.

⁵⁸ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

mesa e acendendo o que fica sob o tripé, no canto direito –, ele retorna a um tom mais amistoso, de conversa. Essa mudança deixa ainda mais marcada a transição da cena. Ele é de novo aquele que caminhava quando viu a prostituta travesti a chorar no bar e passou direto. Silvero conta que naquele momento um amigo ligou, dizendo que precisava de ajuda.

A opção por ir até onde o amigo estava, explica Silvero, não foi por altruísmo ou excesso de bondade. Foi apenas uma tentativa de esquecer a própria dor – ou dores. Tantas dores ele passou no palco, como separar aquelas que eram dele ou não? Chegando à casa do amigo, este pergunta: “Por que sofrer dói tanto?” “Sei lá, acho que é porque daí que nascem as canções”, responde Silvero. Então, conta ao amigo sobre a travesti do bar, mas lembra-se também de uma outra história...

As notas musicais tocadas acentuam o clima de humor trazido pela história da Branca de Neve e da “Cindy”. O baú de roupas está no centro do palco e é utilizado para Silvero sentar, no princípio, e depois como mesa, onde ele descasca o abacaxi. Utilizar personagens de contos de fada é uma estratégia interessante dentro da construção não-linear trazida pelo espetáculo. Canton explica que “essas histórias paradigmáticas do mundo ocidental são conhecidas o suficiente para poderem ser fragmentadas, repetidas, desconstruídas e viradas do avesso pelos artistas.” (2009, p. 39) Assim – mesmo usando apenas o nome das personagens e alguns outros elementos dos contos de fada, como ogros, princesas, castelos –, Silvero cria uma imediata identificação com o público.

Branca ensina para a Cindy diversas coisas, sobre palácios, maçãs envenenadas, madrastas, cafetinas, hormônios, odara, erê, elza, aliban⁵⁹... E o mais importante, o feitiço de Áquila! A mistura de contos de fadas e gírias utilizadas dentro do universo LGBTTT trazem ainda mais humor para esse “conto nem um pouco de fadas”. O abacaxi é metáfora para os acontecimentos da vida de Marcela. Arrancando os pedaços da coroa da fruta, Silvero demonstra o que aconteceria com ‘as nossas princesas’ se os alibans – a polícia – as pegassem. Ao descascar o abacaxi, a representação de Marcela se livrando dessa camada mais casca grossa da vida e ficando apenas com a parte mais doce – e ácida – da vida. Distribui, então, os pedaços de abacaxi para a plateia (lembro que eu sempre adorava esse momento, principalmente quando eu ainda não tinha comido nada).

⁵⁹ Silvero não explica as gírias. Mas a utilização delas nos remete a dois vídeos produzidos e realizados pelas Travestidas, o primeiro em 2010 e o segundo em 2012: o GLOSSÁRIO (escrito assim mesmo). Nele, algumas delas explicam os significados de cada um, como por exemplo que erê significa moleque e Elza significa “o cão de feia”.

A história narrada nesse “conto nem um pouco de fadas” é a de Marcelle, personagem real e militante do movimento travesti no Rio Grande do Sul. Quando entrevistei o Silvero, a minha curiosidade era saber como o abacaxi havia entrado como metáfora dentro da história de Marcelle. Ele me contou, então, como tudo aconteceu e devo confessar que senti um quê de Clarisse Lispector e suas epifanias tão características, olha só:

Eu sou amigo da jornalista Renata Mota no *Facebook* e eu sempre observava as postagens dela sobre como ela explicava as histórias para as filhas através de contos de fada feitos por ela. Quando eu conheci a história da Marcelle, eu também queria contar essa história. Mas como é que eu vou contar essa história sem ser cruel com a Marcelle? Aí lembrei da Renata, ao mesmo tempo em que eu estava no supermercado e olhei para o abacaxi e me veio um insight. Imediatamente eu comprei, voltei para casa e pedi a uma amiga para gravar a ideia que eu tinha tido⁶⁰. E depois isso virou a cena como ela é hoje. (Informação verbal)⁶¹

Silvero arruma os objetos que utilizou para cortar o abacaxi – a tábua, a faca e também a bolsa onde tudo isso estava antes – dentro do baú. Devolve o holofote ao canto esquerdo, já apagado (eu tinha contado que ele o havia mudado de canto? Ele trouxe o holofote mais para perto, iluminando ainda mais o centro do palco). Coloca, então, o baú próximo à prateleira novamente e lá pega o pincel.

Oficial Bruna

Como numa colagem de histórias, Silvero inicia uma nova cena com uma nova história. Dessa vez é a história de Bruna. Ele vai até o canto direito do palco, levanta a blusa e escreve no lado esquerdo do tórax: Bruna. Mais um nome é gravado na pele. “O ‘suporte’ do seu corpo como uma alternativa ao ‘suporte da página’ (...) era uma maneira de transpor o enfoque da palavra para ele próprio como ‘imagem’” (GOLDBERG, 2006, p. 146). Assim, outros vários nomes vão sendo escritos na pele, trazendo outro para si. A pele transforma-se em metáfora para as marcas deixadas na vida. Uma exteriorização das “tatuagens psicológicas” que essas pessoas deixaram nele.

⁶⁰ Para ver o vídeo você pode procurar por “BR-TRANS in process” ou acessar o link do *youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=MLFz1NHR_0U (repare na pequena atuação do moço que está do lado de Silvero no vídeo e interfere seja atuando como as princesas ou comendo o abacaxi no final).

⁶¹ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

Bruna é uma mulher transexual. Trabalha no exército de segunda a sexta, em horário comercial. Em 2013, faltavam três anos para se aposentar. Ao sair das regras rígidas que é necessário seguir no exército, ela deixará o cabelo crescer, colocará silicone e se casará com o namorado de 22 anos, com quem já mora junto. Bruna realiza-se cozinhando, levando a comida na cama para o namorado, limpando a casa. Obrigações sempre tidas como femininas. Mas para alguém que sempre foi ‘lida’ como sendo homem, não seriam essas atividades negadas por ferirem uma suposta masculinidade com a qual ela não se identificava? Bruna afirma-se como mulher à sua própria maneira.

Shake it out, Shake it out, Shake it out, Shake it out,

Silvero apaga a maioria das luzes acesas, acendendo a que fica atrás do biombo e deixando acesa a do abajur que fica a nossa esquerda. Ele então se dirige para a penteadeira, senta-se, acende a luz dela e a move até o centro do palco (ainda sentado nela), posicionando esse pequeno camarim móvel numa posição diagonal. Pega o vestido vermelho antes pendurado ali, coloca no colo e o acaricia lentamente. Tira o gorro e solta o cabelo. Pega uma escova de lado e começa a penteá-lo. Ajeita a franja.

“Para os homens daqui eu sou exótica. Estranha, bizarra, ameaçadora, a perigosa. Às vezes eu fico pensando que se eu pudesse voltar atrás e escolher, eu nem seria isso que eu sou. Não que eu não goste, mas eu acho que viver de outro jeito deve ser bem melhor” (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013).



Figura 7 – Gisele nos conta um pouco sobre sua vida, enquanto se arruma na penteadeira (Gleydson Moreira)

Conta-nos um pouco sobre o lugar onde mora. Sobre os restos de comida, palitos de picolé, cascas de banana e o cheiro com o qual convive todos os dias ao abrir a janela. Diz que acha que o lugar onde vive “nem no mapa existe”. Fico pensando em como isso conota a área periférica onde vive. Morando também na periferia, eu passei toda a vida tentando explicar para as pessoas que lugar era esse onde minha casa está. Algumas perguntavam: “Mas esse bairro existe mesmo?” A periferia nem sempre está no mapa. Gisele passa o batom vermelho vagorosamente.

Eu não havia dito isso ainda não é? É Gisele que conversa conosco. Conta de seu cotidiano, de sua vida, de sua casa. Aos poucos, vamos descobrindo a história de Gisele. Será? Quantas outras histórias de mulheres trans e travestis não apresentariam similaridades com esta que acabo de começar a descrever. Mas, vamos com calma. Sinto que estou colocando os carros na frente dos bois. Vamos continuar a nossa descoberta de, por enquanto, Gisele.

No muro em frente a sua janela, Gisele nos conta, ela vê todo dia quando acorda: “Isso não é verdade”. Pensa que está ficando louca, que isso pode muito bem ser apenas o verso de um samba famoso. “Isso é verdade, sim”, enfatiza. Para pouco depois se contradizer (ou não?) ao dizer que vive num mundo de imaginação e ponto de vista, onde a verdade é “mais uma questão de vontade do que ser de fato” (Trecho do espetáculo BR Trans). Enquanto conta, move novamente o camarim móvel, o encostando agora do lado esquerdo e não mais no fundo do palco. “Sabe o que me lembra a verdade? As baratas.” As baratas que,

após a dedetização do vizinho de baixo, foram parar no seu apartamento, como se Gisele fosse uma prima distante e sequer lavam as louças para compensar a estadia forçada. Deixa o vestido em cima do baú.

Levanta-se e acende o holofote do lado esquerdo. Corre até a mesa com o som: acabava de lembrar que queria cantar uma música para nós. Uma música que ela já está treinando para fazer um show, mesmo sendo uma música não muito usual em shows de travestis e transformistas (ela que disse viu?), porque “não tem toda aquela gritaria que elas tanto gostam”. A música que a caixa de som toca agora é Shake It Out, da banda britânica Florence And The Machine (Ceremonials, 2011). Enquanto a música começa, Gisele volta para a penteadeira ao mesmo tempo em que traduz aquilo que vai sendo dito pela cantora, Florence Welch. “Remorsos vêm quando você já está mais velho, eles estão aqui para reviver seus momentos mais escuros”⁶².

Ao chegar próximo ao camarim, pega o vestido e o guarda dentro do baú para, então, deslizar sentada nele até o centro do palco. A tradução continua. “Eu não consigo ver o caminho, eu não consigo ver o caminho”⁶³. Espera. “Os mortos-vivos vêm para brincar. Cada demônio quer seu pedaço de carne”⁶⁴. Ela explica que para conseguir decorar a letra, ela precisa aprender toda a música em português também, para ajudar a lembrar na hora do show. “É bem mais escuro antes da madrugada. Às vezes eu fiquei meio louca, meio cega. Mas eu não consigo acreditar que deixei o passado para trás”⁶⁵. “I can see no way, I can see no way”. A próxima parte ela não sabe. Ensina um truque para usar quando não souber como cantar a música (risos da plateia). É só dizer 1, 2, 3, 4 no ritmo da música. Experimente! Eu tentei, mas não deu muito certo não.

“Shake it out, shake it out, shake it out, shake it out, ooh woah. Shake it out, shake it out, shake it out, shake it out, ooh woah.” Pula sobre o baú. Gira várias vezes em cima do baú, desesperada. “Livre-se, livre-se, livre-se, livre-se, livre-se, livre-se, livre-se, livre-se.” Mãos para frente, encurvada com o cabelo jogado sobre a cabeça. “And it's hard to dance with a devil on your back. So shake him off, oh woah.” Fica ereta, joga as mãos para cima. “É bem mais difícil dançar quando o demônio está na suas costas, então livre-se, livre-se dele, livre-se.”

⁶² Tradução feita em cena durante o espetáculo. A música original é: “Regrets collect like old friends. Here to relive your darkest moments”.

⁶³ “I can see no way, I can see no way”.

⁶⁴ “And all of the ghouls come out to play. And every demon wants his pound of flesh.”

⁶⁵ “It's always darkest before the dawn. And I've been a fool and I've been blind. I can never leave the past behind.”

“Um, dois três, quatro!” Gisele volta a dublar com a técnica do 1, 2, 3, 4 em cima do baú. As risadas voltam, enquanto Gisele ‘dubla’ novamente a música. A chegada do refrão a faz repetir os giros e o desespero de anteriormente, juntando a agonia com a tradução da música, a letra que parece sair da melodia e integrar a história da própria vida que ela está nos contando. Começa a parte da música preferida de Gisele: “procurando o paraíso, eu encontrei o demônio em mim. (*desce do baú*) Procurando o paraíso, eu encontrei o demônio em mim. Em mim, eu encontrei a porra do demônio! Em mim!”⁶⁶ Ela canta a nota mais alta junto com a música. O refrão reinicia e ela gira, segura o baú com as mãos e o joga em direção à penteadeira ao final da música. “Então, livre-se dele”.

A mistura do humor com a agonia nessa cena é algo que merece atenção. Em um momento, estamos rindo dos truques para dublagem – do 1 2 3 4 – e, de repente, estamos encarando o “demônio” em Gisele. Vendo ela em profunda agonia tentando encontrar o paraíso e livrar-se do demônio. A opção por essa utilização está na identificação, por parte de Silvero, de que

as travestis, transformistas, transexuais têm o dom da comicidade trágica. De subverter o trágico, para que a vida se torne um pouco melhor e um pouco mais confortável. Isso é inerente a esse mundo, e se isso é inerente a esse mundo, isso precisa estar na cena. (Informação verbal)⁶⁷

De: Mãe

Gisele apaga o holofote do lado esquerdo. Senta no banco. “Essa é uma carta de minha mãe”. Silvero reaparece. “Mombaça, 11 de agosto de 96”. Silvero lê a carta devagar, enquanto algumas notas são dedilhadas no teclado. O momento quebra a narrativa da história de Gisele e a transpassa, já que são personas que se complementam. Na carta, a mãe de Silvero conta de episódios cotidianos: a festa da paróquia, a viagem do pai, as dificuldades financeiras. Agradece um presente recebido, faz referência a outras cartas que não conhecemos. Silvero engasga em alguns trechos, numa aparente emoção. Mas que emoção seria genuinamente dele dentro do espetáculo?

⁶⁶ “Cause looking for heaven, found the devil in me. Looking for heaven, found the devil in me. Well what the hell I'm gonna let it happen to me”.

⁶⁷ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

A autobiografia de Silvero tangencia o espetáculo em alguns momentos. A carta real adicionada à dramaturgia traz a experiência do ator para o palco. Não só aí, mas em outros momentos o ator coloca-se como ele próprio na cena. “Quando eu abro para a plateia e digo: ‘eu conheci fulana, eu conheci fulana’, aquilo de fatos são as experiências do Silvero. E quando entra a carta da mãe, é uma situação do Silvero. São os poucos momentos em que existe Silvero de verdade” (Informação verbal)⁶⁸. O que seria representação e o que seria real? Onde estaria o Silvero atuando e o Silvero sendo ele próprio?

Em casos extremos, a noção de representação é suprimida ou relativizada a ponto de ser impossível saber se o que acontece pertence ao campo da invenção ou da realidade. Em certos casos, inclusive, essa ambiguidade é tida como essência da manifestação proposta. (PEIXOTO, 1995, p. 18)

De novo, a performance

A mistura de realidade e ficção de *BR Trans*, é característica de algumas performances, onde os performers optam por se colocarem como eles mesmos dentro da cena. “O performer é o artista, raramente um personagem e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional” (GOLDBERG, 2006, p. VIII). Silvero absorve essa característica da performance, inclusive utilizando-se de uma narrativa não-linear para contar uma história onde ele convive “com as ambivalências tempo/espaço real X tempo/espaço ficcional” (COHEN, 2009, p.98), além de lidar com “a personagem (*em uma*) relação de ficar 'entrando e saindo dele'” (*idem*).

O estar em cena e quebrá-la, faz então com que o ator entre e saia de si para entrar no personagem e vice e versa. Isso fica claro nas cenas em que ele fala: “Eu conheci Bruna” ou “Eu conheci Dani”. Ali, ele fala não apenas de suas experiências, como do seu processo como investigador e da construção do próprio espetáculo, que foi formado, também, a partir dessas pessoas que ele conheceu. A aproximação com a performance se dá mais uma vez, já que “na performance a intenção vai passar do what para o how (do o que para o como). Ao se romper o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como 'aquilo' foi feito” (COHEN, 2009, p. 66). Assim, o que irá interessar dentro dessa construção é “o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo

⁶⁸ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

isso se fundindo numa manifestação final" (GLUSBERG, 2009, p. 53). A opção por falar do processo dentro do teatro, parte do encantamento.

A gente percebeu que o que mais encantava em todo o processo era exatamente essa investigação, esse processo. O que mais encantava para a gente era exatamente esse espaço trans. Trans, para a gente, se tornou a palavra mais eficiente, mais bacana e mais encantadora do processo porque tinha isso: trans do universo trans, trans de transitar entre uma região e outra, trans de transitar entre o ator e personagem, trans de transitar entre dramaturgia e verdade (Informação verbal)⁶⁹.

Personagem ↔ Ator

E como se dá essa transição entre ator e personagem(ns)? Teóricos do teatro ainda divergem sobre como se daria a representação do personagem pelo ator. Para Jerzy Grotowski, o ator precisa "quebrar as barreiras que nos cercam, sair de nossos limites, para nos realizarmos e nos completarmos" (*apud* PEIXOTO, 1995, p. 41). Já Stanislavski, acredita que o trabalho do ator é identificar-se ao máximo com o personagem, para passar a impressão para a plateia que os dois são uma coisa só, enquanto Brecht defende que o ator deve mostrar o personagem através de um processo de distância e estranhamento (PEIXOTO, 1995). O ator russo Schepkin vai dizer ainda que "pode representar-se bem e pode representar-se mal, o importante é representar verdadeiramente" (PEIXOTO, 1995, p. 36).

Cohen explica essa passagem de um para outro utilizando a variável P para representar três situações possíveis: "P=0, onde só vemos o ator; P=1, onde só temos a personagem e todas as situações intermediárias entre 0 e 1, onde o ator e o personagem convivem juntos através da vontade do ator" (COHEN, 2009, p. 95). Contudo, as situações 0 e 1 representam extremos, com pouca praticidade dentro do teatro. Nessas situações, respectivamente, "o ator só 'atua', não 'interpreta', e, na outra, ele está completamente tomado, 'possuído' pela personagem, não existindo enquanto pessoa" (*idem*). O ator, então, viveria a transição sem ser completamente tomado pelo personagem, mas também sem colocar-se apenas como ator, já que estamos em uma cena teatralizada, onde a presença da pessoa do ator de sua forma natural não é plenamente possível, já que "ela sempre conserva o caráter de algo ansioso, alusivo, e que de todo modo desaparece quando se torna uma experiência reflexiva" (LEHMANN, 2007, p. 236).

⁶⁹ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

Contudo, se em BR Trans a principal personagem não é de fato personagem, mas alter ego do ator, como todas essas teorias a respeito de representação e atuação podem encaixar-se? Não seria um caso em que, como diz Lehmann, “o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” (2007, p. 225)? As nuances entre Silvero e Gisele, e a autobiografia do primeiro, trazem um novo peso para a dramaturgia. Muito embora, como a citação de Lehmann (2007, p.236) diz logo acima, não é possível que o ator consiga colocar-se de forma natural dentro da expressão cênica, o texto autobiográfico está ali e as emoções constituintes da cena também vieram de dentro do ator.

Ao falar de si, Silvero permite que o público crie uma identificação com ele e o que é apresentado, algo recorrente em performances autobiográficas, como nos fala Goldberg (2006, p. 164): “As performances autobiográficas eram fáceis de acompanhar, e o fato de os artistas revelarem informações íntimas sobre si mesmos estabelecia uma forma particular de empatia”. Ao ler a carta de sua mãe, Silvero permite que nos identifiquemos com ele e com a sua história. Contudo, ao teatralizar aquilo, a biografia vira dramaturgia e coloca-se em um liminar entre realidade e ficção. “Objetos e ações na performance não são nem totalmente “reais” nem totalmente “ilusórios”, mas compartilham aspectos de cada um” (CARLSON, 2009, p. 66).

A utilização do monólogo, nesse contexto, facilita a utilização de um modelo autobiográfico de espetáculo. A “sua estrutura simples explica sua acessibilidade ao público e seu apelo a um amplo espectro de artistas que nele introduziram características pessoais” (GOLDBERG, 2006, p, 204). Contudo, Silvero explica que a dramaturgia focada na sua própria vida ultrapassa o limite do teatro autobiográfico. Ao colocar em cena suas emoções e experiências, ele as suplanta.

Aparentemente parece que estou ainda falando da minha pessoa e ainda falando das minhas experiências, mas nós dois temos consciência de que eu já transcendi isso dentro do espetáculo. Eu não falo mais sobre o Silvero, sobre a minha pessoa, sobre as minhas experiências, hoje eu falo sobre teatro. (Informação verbal)⁷⁰

Em cena, Silvero (?) fala que, desde pequeno, conviver com o pai já era bem difícil. “Senta como homem, fala como homem, conversa como homem, se comporta como homem. Eu não estou fazendo isso como mulher. Estou fazendo isso como eu sou de verdade”⁷¹.

⁷⁰ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

⁷¹ Trecho do espetáculo BR Trans, 2013

Acende a luz do holofote do lado esquerdo. Fala da escola. Um lugar de “medo, ódio, exclusão” (anota as palavras com giz no baú, que levou para o centro do palco anteriormente). O medo maior poderia ser resumido em um local: banheiro. Não se sentia confortável no masculino, não podia usar o feminino. Com todas as dificuldades, chegou à faculdade. “Faculdade, lugar de pessoas abertas, mentes liberais. Sabe que lá não foi nem um pouco diferente?” Mesmo vestida de mulher, maquiada, de salto alto, mesmo pedindo para ser chamada pelo nome feminino (enquanto narra, gira o baú várias vezes), ainda era como homem que a tratavam.

Um retorno a Gisele (e seu bofe)

Percebe? A narrativa agora traçada não pertence mais a Silvero. Voltamos à Gisele, através de uma transição confusa, onde não foi possível perceber exatamente onde se encontra a tênue linha da separação entre um e outro. Isso me faz recordar Foucault ao dizer que “num mesmo coração há vozes altas, baixas e medianas, timbres de homem e de mulher” (1992, p.134).

“Sabe o que é que eu fiz? Mandei tudo para puta que pariu! (*joga o baú em direção ao lado direito*) Já estava feminina mesmo. Já estava de cabelo comprido, peitinho de hormônio, salto alto. Faltava o que? Foi isso que eu fiz. (*escreve o nome Gisele na parede no fundo do palco*) Joguei fora o meu lado masculino, seja bem vindo meu lado feminino!” (Trecho do espetáculo *BR Trans*, 2013).

Corre até o lado direito, pega o microfone e o traz para o lado esquerdo. A canção que se inicia agora é Masculino e Feminino, de Pepeu Gomes (Meu Coração, 1999). Silvero já conhecia a música Masculino e Feminino, mas foi durante o Carnaval de 2013 que ele percebeu que ela poderia estar no espetáculo. Ele estava em Recife quando ouviu a cantora Baby do Brasil cantar a música e pensou: "Caramba, essa música vai para o espetáculo, essa música fala sobre o que eu quero!" Ele anotou em um pedaço de papel que achou na hora, guardou no bolso e voltou para a folia do Carnaval.

O microfone, além de ampliar a voz, “ênfatisa ao mesmo tempo a presença autêntica e sua intromissão tecnológica” (LEHMANN, 2007, p. 384). No espetáculo, ele permite acentuar “intenções e tocar mais as pessoas por conta dessa amplificação que eu não

conseguiria fazer com a voz natural. Um grave mais profundo, uma ênfase que possa atingir a plateia de uma maneira que sem esse artifício eu não conseguiria” (Informação verbal)⁷². As variações entre uma voz aguda e um grave mais marcado vão variando entre os primeiros versos da música.

Enquanto canta os versos do cantor baiano, Gisele narra dois empregos que teve. O primeiro numa livraria, onde o dono achou inconveniente os clientes não saberem se estavam sendo atendidos por um homem ou por uma mulher. Demitida. Depois, foi trabalhar em um salão de beleza, onde conheceu muito “viado, muito puto, muita trans, travesti”. Ficou mais bonita e feminina. A dona do salão ficou com ciúme dos clientes dando “em cima” de Gisele. Demitida. “Sem dinheiro, sem família, sem casa, sem religião, sem profissão, eu fui para a prostituição!” Continua a canção, ainda mais animada que anteriormente. “Olhei tudo e aprendi e um belo dia eu vi!”

Termina a canção. Corre e coloca o microfone no lugar. Acende as várias luzes que ficam juntas no suporte, na parte da frente do palco (lembra-se delas?). Senta no baú e desliza nele até a penteadeira. Pega o pincel e vai até a frente do palco, bem próximo ao holofote que ainda está aceso. Levanta e escreve no meio da barriga: Dani. Dani é um detento que vive no Presídio Central de Porto Alegre, na ala reservada para travestis e companheiros. Dani é um companheiro. Silvero (sim, novamente voltamos a ele) pega a almofada rosa com a Minnie que estava encostada no biombo e explica que aquele foi um presente de agradecimento de Dani pela oficina de teatro que Silvero tinha realizado no presídio. Silvero cheira a almofada e a coloca em cima da mesinha do lado direito.

Gisele senta no baú e arruma o cabelo olhando para a penteadeira. Conta de quando conheceu “um bofe de 22 anos”. Dois meses depois, estava morando junto com ele em um apartamento. “Foi aí que começou a merda né?” O ‘bofe’ não queria que ela saísse para trabalhar na noite. Ela conta isso para o público, então inicia-se a cena que parece vir da memória de Gisele “em um jogo de lembranças e esquecimentos, no embate entre o que é lembrado e o que é esquecido” (COELHO, 2009, p. 108). Gisele conversa com o seu ‘bofe’ que ao sair da rua, o dinheiro irá diminuir e ela não irá mais poder sustentar ele e a casa. “Também não precisa passar na cara”. Fala a voz que o ator faz do bofe. O jogo entre público-ator permite que acreditemos que aquela voz é exterior e não interior a personagem.

Enquanto limpa da parede o nome ‘Gisele’ e do baú as palavras que tinha escrito ao falar de sua infância, Gisele ri da tentativa do bofe de convencê-la a ir para a rua menos

⁷² Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

bonita. “Aí é que você se engana meu amor, porque o cara só para se você tiver arrumada. Aliás, a primeira lei da noite é ficar bonita no meio da rua. Se de longe o cara olhar e já ficar de tesão.” As falas insistentes do bofe a convencem de não ir se arrumar mais tanto para sair. Não se maquiar, não botar salto, apenas amarrar o cabelo e ir. Mas avisa: o dinheiro vai diminuir. Gisele sai, então, da cena com o bofe e volta-se para a plateia, já avisando que aquela estratégia não deu certo. A dramaturgia brinca com esses dois tempos: o tempo do passado, onde estão as memórias de Gisele, e o tempo presente, onde ela conta essa história. Contudo, não há “apenas um passado, mais dois: há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu” (GOLDBERG, 2006, p 162). As distinções entre dramaturgia e realidade ficam mais tênues.

Gisele saía para a rua e o bofe ia atrás. Trancava os carros dos clientes, tirava ela do carro e dava uma surra ali, na frente deles. Gisele ainda tinha que “tirar o constrangimento” fazendo um programa de graça para o cliente que tinha assistido a violência cometida pelo bofe. Ela narra a rotina de ter que chegar de manhã na ponta dos pés e tomar banho no escuro para “não incomodar”. Contudo, o ‘bofe’ continuava a incomodar-se e queria saber o que os clientes tinham feito com ela. A briga enquanto Gisele tenta tomar banho chega ao extremo, quando ele tira toda a sua roupa, deixando-a apenas com um short de meia ‘cor de pele’. Tudo isso é interpretado apenas por Silvero, mas já estamos tão dentro do jogo de cumplicidade que vemos o bofe a arrancar as roupas de Gisele enquanto tenta saber onde os clientes gozaram nela. Os gritos e a maneira violenta como ele se despe nos levam a briga que Gisele rememora.

O figurino

Permita-me um leve parêntese – dessa vez não literalmente – para falar a respeito das mudanças de figurino do ator. Todas as trocas de roupa são feitas em cena e fazem parte da dramaturgia, ajudando a construir o sentido dentro do espetáculo. Voltemos ao início, nos focando, agora, apenas nas roupas, para que possamos traçar um resumido quadro das transições nas roupas. O ator começa com o vestido vermelho, ao que acrescenta logo após o salto preto e o cabelo solto. Depois, acontece o despir-se em cena, onde toda a roupa é tirada e, em seu lugar, o ator veste a regata e calça pretas e o sapato vermelho. Na cena que

acabamos ver-ler, todas as roupas são arrancadas, restando apenas o short de meia ‘cor de pele’. Ao continuarmos (atenção, spoilers!), veremos lençóis transformarem-se em vestido e peruca e serem retirados. Logo após, uma bota preta até o joelho junta-se ao short de meia ‘cor de pele’ e, vestido dessa maneira, o ator finaliza o espetáculo.

O figurino foi pensado por Silvero para reforçar um dos objetivos iniciais do projeto *BR Trans*: afastar-se para olhar para o que As Travestidas haviam realizado até ali (não lembra? Mas você está esquecendo muito fácil hein? Tudo bem, pode voltar lá na página 47 para reler. Mas rápido!). Ao verter esse olhar, Silvero enxerga espetáculos dominados por uma ideia de montagem, “com plumas, paetês e muito glamour”. Ele quis, então, subverter isso.

O *BR Trans* me abre um buraco para uma outra discussão estética. Ele me tira do conforto, da caricatura. Ele me tira da investigação comum do universo trans, de pluma, paetê, reprodução. Eu começo montada como se quisesse dizer: ‘As Travestidas era isso. Espetáculos de montaria, espetáculos de montagem.’ E ao longo do espetáculo, eu vou me desfazendo de tudo isso e terminando só com roupa de meia, praticamente desnudado. Então a gente parte dessa história: aqui é o caminho das Travestidas, que passa por isso e hoje chega a essa nova discussão. (Informação verbal)⁷³

O desnudar-se passa por mostrar “que independente dessa montaria, independente desse simulacro, dessa carcaça criada, ela já é assim.” Gisele, então, está ali independente da maquiagem, do vestido e do cabelo longo. Ela está ali mostrando o lado feminino também através do lado masculino, que não some, num trânsito inerente não só a travestis e transexuais, mas a todos nós (como já nos diz Pepeu Gomes, em *Masculino e Feminino*). O short de meia ‘cor de pele’ vem para acentuar a epiderme do humano, querendo “mostrar isso que é na pele, nós somos isso na pele, independente da montaria.” O ser para além das roupas e estereótipos.

Gisele tranca-se no banheiro. Passa o dia ali. Ao ouvir o bofe sair para comprar cigarro, ela junta todas as roupas e vai embora. Nessa hora, ela pega todas as roupas pelo chão – tênis vermelho, calça e regata pretas – e as coloca dentro do baú. Muda-se para outro estado, onde conhece uma travesti que também trabalha na noite, mas de um jeito diferente. “Ela era artista”.

⁷³ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

Gisberta

Gisele vira camareira da amiga que trabalha em uma boate. Contudo, a amiga não quer vê-la apenas nos bastidores e a manda decorar a música, pois em uma semana Gisele estará em cima do palco. “Eu não acreditei nela. Mas passei a semana todinha decorando a música.”

Gisele pega um lençol dentro do baú, amarra a ponta e faz seu vestido. Com outro lençol envolve os cabelos – de um jeito muito parecido com pessoas de cabelos mais longos colocando as toalhas nos seus após o banho –, é sua peruca. Quando falávamos sobre figurino, Silvero me explica a decisão por fazer com lençóis o vestido e a peruca: “É algo muito recorrente principalmente na transexualidade, a utilização de lençóis, toalhas, roupas de cama, para fazer vestidos, para se montar. A primeira peruca, o primeiro vestido geralmente vem na infância, da utilização desses materiais”.

A conversa entre a amiga e Gisele também é toda feita, numa segunda voz do ator, porém externa a ele. Os tempos também variam, entre a conversa com a amiga artista e com o público. No dia, a boate está lotada e a “madrinha” de Gisele preparou a torcida. A noite é apenas para novatas, uma espécie de “show de talentos”. Gisele vai até a mesinha com o som e escolhe: Balada de Gisberta, interpretada por Maria Bethânia (Amor festa devoção, 2010). A composição é do português Pedro Abruñosa. A canção trata de Gisberta, travesti brasileira de 44 anos assassinada em Portugal.

Foi na construção abandonada em que vivia, no centro do Porto, que os menores (sic) encontraram Gisberto (sic) há cerca de 20 dias. Bateram, atiraram pedras e, quando viram o corpo inanimado, jogaram num poço. Não há informação se quando foi atirado no poço já estava morto ou ainda agonizante. Uma das teorias é que o crime tinha inclinações de preconceito contra homossexuais. Isso porque foram encontrados objetos colocados no ânus da vítima. (MORTE..., 2006)⁷⁴

Gisberta vivia há 25 anos em Lisboa. Havia ido para lá com um objetivo: juntar dinheiro para a cirurgia de adequação de gênero. Ela foi assassinada por 12 adolescentes que viviam na Oficina de São José, instituição da Igreja Católica para abrigo e educação de crianças e adolescentes de famílias com problemas. Nenhum dos acusados que, segundo o

⁷⁴ A matéria trata Gisberta como Gisberto durante quase toda a sua extensão, apenas citando no início que ela era travesti e chamada de Gisberta ou Gis. Mas o pronome masculino, assim como o nome do registro de nascimento da travesti foram os utilizados.

tribunal, comprovadamente participaram das agressões, foi considerado culpado de homicídio. Todos eles cumpriram penas menores pelo crime, como ofensas à integridade física (agressão) e tentativa de profanação de cadáver. Silvero já conhecia a história e pensava em como integrá-la ao espetáculo.

Fui investigar um pouco e descobri que tinha essa música que um português, o Pedro Abrunhosa, tinha feito e que a Bethânia cantava. Super casou com o que eu já queria dizer, porque aí não precisei mais fazer uma apresentação jornalística da história da Gisberta; a história da Gisberta está contada dentro do BR numa forma musical. (Informação verbal)⁷⁵

Gisele não apenas dubla, como canta junto com Bethânia, embora em um tom bem mais baixo. Abre os lençóis e coloca a perna direita mais a frente e vai inclinando o corpo sobre ela. Faz o mesmo com a perna esquerda, porém mais rapidamente. Fica, então, na ponta dos pés. O refrão chega e ela aumenta o movimento dos braços, fazendo arcos em cima da cabeça. Ao iniciar o novo verso, ela repete a projeção da perna direita. Ao projetar a perna esquerda, move todo o corpo para a esquerda (nossa direita!), direção inversa a que até então estava indo. As mãos e braços combinam-se ao rosto na interpretação da música.

Quando Bethânia canta pela segunda vez o refrão (“eu não sei se um Anjo me chama, eu não sei dos mil homens na cama e o céu não pode esperar”), Silvero – aqui, já Silvero – pega o pincel sobre a mesinha do lado direito e vai até o baú, do outro lado do palco. Lá escreve quatro nomes. Um na coxa da perna direita, outro na panturrilha da mesma perna. Os outros dois são escritos nas mesmas partes da perna esquerda. Que nomes são esses?

Isso varia muito. Tem muito a ver com a cidade que eu estou, com as meninas daquela cidade. Sempre que chego na cidade, eu pergunto quais são as travestis e transexuais que são importantes e que foram importantes nessa cidade. Eu sempre pego esses nomes e escrevo. Como a balada de Gisberta é uma homenagem a essa figura que foi tão importante e que foi assassinada, eu geralmente procuro primeiro nomes de travestis que foram assassinadas ou que se suicidaram por conta de preconceito. (Informação verbal)⁷⁶

⁷⁵ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

⁷⁶ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.



Figura 8 – Gisele, de vestido e peruca, marca novos nomes no corpo, dessa vez nas pernas direita e esquerda (Gleydson Moreira)

Após escrever os nomes, Silvero anda até a mesa onde fica o som e fica ali por um tempo. Parece que irá desligar a música, que ainda não acabou. Porém, quando Bethânia começa a cantar “E o amor é tão longe, o amor é tão longe, o amor é tão longe...”, Gisele volta para o centro do palco, fecha os olhos e continua a dublar. Por vezes, fala apenas a frase “o amor é tão longe”, exatamente nos momentos de pausa de Bethânia. A música encerra e as palmas – gravadas junto com a música – a seguem. Gisele abaixa-se para agradecer as palmas, abrindo o lençol-vestido e indo até quase o chão. “Acho que foi a primeira vez na vida que eu me senti gente de verdade. Eu era artista.”

Gisele reclama daquelas pessoas que acham que aquilo que ela faz não é arte – não só ela, como inúmeras outras travestis, transformistas e drag queens. Que acham que artista é apenas o ator e o bailarino, que ficam meses ensaiando seus espetáculos. “Quando eu tô em cima do palco, fazendo uma Maria Bethânia, uma Elis Regina, uma Gal Costa, uma Clara Nunes, eu me sinto como se eu fosse o Carlitos⁷⁷.” Enquanto fala, Gisele retira o lençol-vestido e o lençol-peruca, os dobra e guarda dentro do baú. A crítica ao preconceito de parte da classe artística quanto à arte transformista é um dos pontos levantados pelo coletivo As

⁷⁷ Carlitos – também conhecido como The Little Tramp ou Charlot – é o personagem mais conhecido e bem sucedido de Charles Chaplin, ícone do cinema mudo.

Travestidas, principalmente em seus primeiros espetáculos. O grupo recebeu muitas críticas por ter levado as transformistas para o palco e chegou a ser chamado de “Fábrica de travestis”, nome que acabou sendo colocado no terceiro espetáculo do coletivo.

A cena encerra-se. Durante todas as vezes que assisti, imaginei que a história narrada fosse a de Gisele, numa biografia do personagem-alter ego. Sendo uma pessoa, ela deveria também ter sua história. Ou não? (você estava com a pulga atrás da orelha desde a página 52, né?) Na entrevista com Silvero Pereira, contudo, ele contou-me que aquela não era uma história ficcional construída para ser de Gisele. Como um “mosaico”, ele me conta que Gisele é formada por pedaços de travestis e transexuais que ele conheceu ao longo da pesquisa, desde o início da investigação. Gisele, portanto, não é apenas alter ego de Silvero, como é construída a partir de vários pedaços de histórias reais.

Todas as histórias que estão no *BR Trans* são histórias apropriadas para que a Gisele seja a interlocutora disso. Isso é um procedimento comum e claro nas Travestidas. É um dos procedimentos técnicos nos quais a gente investiga histórias, ouvi histórias, se apropria dessas histórias e agora as assumi como suas (Informação verbal)⁷⁸.

Contudo, ao assumir para si a história que é do outro, aquela história não se tornaria dela? E ser constituída de um mosaico de outras personas não seria também uma forma de construir uma história única? Foucault nos diz algo muito interessante sobre isso. “A prática de si implica leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio (...): guia ou exemplo, auxílio dos outros é necessário” (1992, p. 132). A prática de si passaria, portanto, por esse auxílio do outro. Ao ouvir as histórias de travestis e transexuais, estas serviriam de “guia ou exemplo” nessa construção. “Escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte” (ZUMTHOR, p. 84).

Babi e o Zepelim

Silvero volta. Pega um pincel e escreve sobre o peito: Babi. Ela é uma travesti que ele também conheceu durante a oficina de teatro no Presídio Central de Porto Alegre. Ele pediu, durante a oficina, que elas fizessem uma cena do cotidiano, que lembrasse a infância ou adolescência. Babi o chamou e levou até o canto da sala onde tinha uma janela, onde dava

⁷⁸ Entrevista realizada no dia 2 de junho de 2015 no Teatro José de Alencar, em Fortaleza.

para ver uma colina verde e uma casinha lá em cima. A casa da avó da Babi. Enquanto fala, Silvero vai para trás do biombo, onde continuamos ouvindo sua voz, mas não conseguimos ver o que está fazendo. Babi conta para Silvero que sempre pensa no que a família estaria fazendo naquele momento, mas que quando liga para lá, ninguém quer falar com ela. Silvero pergunta o que ela irá fazer quando sair do presídio. “Ah, eu vou lá. É minha família tem que me aceitar, tem que me ajudar.”

Silvero ressurge por trás do biombo. Está em pé, mas só conseguimos ver sua cabeça. Ele trouxe o holofote que antes estava no chão. Agora, ele o segura jogando toda a luz para seu rosto. Contudo, quando fala, não é mais Silvero. Babi conta um episódio da própria história, em primeira pessoa. Não vemos mais Silvero contando a história dela, mas sim a própria Babi encarnada no ator. Ela conta de quando foi convidada para participar de um grande espetáculo no Teatro São Pedro, teatro municipal de Porto Alegre. Falou da desconfiança após o convite, já que “todo mundo pensa que travesti é bagunça”, e da emoção de subir no palco e ver o teatro lotado.



Figura 9 – Gisele/Babi canta Geni e o Zepelim (Luciane Pires/ Facebook)

Babi cantou a música Geni e o Zepelim, uma música “parecida assim com a minha história.” Pega o microfone no canto direito e o coloca bem no centro do palco. Opa! Antes que eu esqueça! Ao sair de trás do biombo, o ator calçava botas pretas que subiam até o joelho e tinha o salto altíssimo junto ao short de meia ‘cor de pele’. A luz que antes segurava contra o rosto, ele pendurou no biombo. Pronto! Acho que não esqueci mais nada. A música de Chico Buarque é feita em terceira pessoa para contar a história de Geni, desprezada em sua cidade até que tudo muda quando todos precisam dela para livrar-se da ameaça do zepelim.

Contudo, ao ser cantada por Silvero-Babi, a música começa em terceira pessoa, mas aos poucos vai mudando, como no verso em que fala: “acontece que a donzela – e isso era segredo **meu**, também **tenho meus** caprichos. Se é para deitar com homem tão nobre, tão cheirando a brilho e a cobre, **eu prefiro** amar com os bichos”. Ou quando Silvero-Babi canta: “foram tantos os pedidos, tão sinceros, tão sentidos, que **eu engoli** seu asco.” No fim, a

terceira pessoa volta, mas não é mais sobre Geni que Silvero canta: “joga pedra na **Babi**. Joga bosta na **Babi**. Ela é feita pra apanhar, ela é boa de cuspir. Ela dá pra qualquer um. Maldita **Babi**”⁷⁹.

Silvero desce o microfone até uma altura mais baixa. Apaga o holofote da direita e o da esquerda. Olha para a parede onde a projeção nos diz: "Babi hoje mora em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Se um dia você ligar para a casa dela e quiser falar com ela, chame pelo Carlos, pois a família detesta que chamem ela de Babi". Silvero vira-se para a mesinha e pega o pincel mais uma vez. Anota os últimos nomes: Yasmim, Deydianne, Verônica. Alícia, Patrícia... As Travestidas. Apaga a luz do holofote que está no chão à esquerda, volta e apaga o holofote pendurado no biombo. Apaga a luz do holofote que está no chão à direita e as luzes do suporte na frente do palco. Devagar, vai até o camarim móvel, olha para o local onde um dia houve um espelho e encara, como se enxergando algo ali. O teclado está tocando uma música suave, quase melancólica. Ele/ela fica olhando para o ‘espelho’ com a mão no queixo. Juntas, a nota da música é tocada e a última luz é apagada. Palmas.

⁷⁹ Ópera do Malandro, 1979, grifos meus.

REFERÊNCIAS

- _____. Meninas de Ponta. Intérprete: Banda Rosa de Pedra. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fEycLNz_kGM>. Acesso em: 14 mai. 2015.
- ABRUNHOSA, Pedro. Balada de Gisberta. Intérprete: Maria Bethânia. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Amor Festa Devoção**. [S.I]: Biscoito Fino, 2010. 2 CDs. Disco 1, faixa 17.
- AGORA Inês é morta. 2015. Disponível em <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/agora-ines-e-morta-1336.html>>. Acesso em: 17 mai. 2015.
- ALTER EGO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. _____. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=alter-ego>>. Acesso em 25 de maio de 2015.
- ARROSTAR. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. _____. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=arrostar>>, Acesso em 17 de maio de 2015.
- ASSUMPÇÃO, Pablo. **Queimando o filme**: performance, gênero, afeto, coletividade. In O corpo implicado. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.
- A ÚLTIMA fechação. 2015. Disponível em <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaarte/2015/01/10/noticiasjornalvidaarte,3374699/a-ultima-fechacao.shtml>>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- BRASIL lidera número de mortes de travestis e transexuais, aponta ONG. 2015. Disponível em <<http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2014-01-29/brasil-lidera-numero-de-mortes-de-travestis-e-transexuais-aponta-ong.html>>. Acesso em: 12 mai. 2015.
- BRASIL. Portaria nº 457, de 19 de agosto de 2008. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 20 ago. 2008. Disponível em <http://bvsms.saude.gov.br/bvs/saudelegis/sas/2008/prt0457_19_08_2008.html>. Acesso em: 16 mai. 2015.
- BUARQUE, Chico. Geni e o zepelim. Intérprete: Chico Buarque. *In*: _____. **Ópera do malandro**. [S.I]: Polygram/Philips, 1979. LP. Disco 2, lado A, faixa 5.
- BURNIER, Luiz Otávio. **A arte de Ator**: da Técnica à Representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANTON, Katia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2009.
- CANTON, Katia. **Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2009.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CIRURGIAS de mudança de sexo são realizadas pelo SUS desde 2008. 2015. Disponível em <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica/2015/03/cirurgias-de-mudanca-de-sexo-sao-realizadas-pelo-sus-desde-2008>>. Acesso em: 16 mai. 2015.

COELHO, Juliana F.J. **Ela é o show**: performances Trans na capital cearense. 1º ed. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

DEL REY, Lana. Born to die. Intérprete: Lana Del Rey. *In*: _____. **Born to die**. [S.I]: Interscope Records, 2012. CD, faixa 1.

ENCARAR. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. _____. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=encarar>>. Acesso em 17 de maio de 2015.

FOUCALT, Michel. **A escrita de si**. *In*: O que é um autor. Lisboa Passagens, 1992. Páginas 129 - 160.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 1º ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2006.

GOMES, PEPEU. Masculino e Feminino. Intérprete: Pepeu Gomes. *In*: _____. **Meu coração**. [S.I], 1999. CD, faixa 8.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia**. *In*: GREINER, Christine. O corpo pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: AnnaBlume, 2005.

GREINER, Christine. **Os rumos das artes cênicas**: atualização do conceito e consequentes implicações políticas. Debate Itaú Cultural, 2003. (Comunicação oral)

KLEIN, Charles; KULICK, Don. Escândalo: a política da vergonha em meio às travestis brasileiras. **Revista Anales**. _____. n. 13, p. 9-45, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. Mídias. *In*: _____. **Teatro pós-dramático**. Editora Cosac Naify, 2007. Cap. 9, p. 365 – 403.

LEHMANN, Hans-Thies. Performance. *In*: _____. **Teatro pós-dramático**. Editora Cosac Naify, 2007. Cap. 4, p. 223 – 241.

MACHINE, Florence and the. Shake it out. Intérprete: Florence in the machine. *In*: _____. **Ceremonials**. Londres: Abbey Road, 2011. CD, faixa 2.

MEDO. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. _____. Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues->

portugues&palavra=medo>. Acesso em 17 de maio de 2015.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. **Cinema e teatro interfaces**. *Concinnitas*, v. 2, n. 19, dez. 2011.

MORTE de travesti brasileiro causa comoção em Portugal. 2006. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/reporterbbc/story/2006/02/060226_travestiportugalms.shtml>. Acesso em: 6 jun. 2015.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as Filosofias do Homem**. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1995.

OLIVEIRA JUNIOR, Welligton. Língua dos anjos: glossolalia e catarse. **Revista da APG**, São Paulo, n.7, p. 72-85, 1995.

OLIVEIRA JUNIOR, Welligton. **O corpo implicado**: sobre o interesse do corpo na ciência e arte contemporânea. *In*: O corpo implicado. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2011.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 14^o ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Editora Contexto. 2006.

PERMEAR. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. ____: Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=permeiar>>. Acesso em 12 de maio de 2015.

PIMENTEL, Cristiane. Publicada resolução sobre uso de nome social; UFC garante direito desde 2013. **Jornal da UFC**. Fortaleza, abr. 2015, p. 7.

PRIMEIRA travesti professora universitária do Brasil recebe posse em Redenção. 2013. Disponível em <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/regional/online/primeira-travesti-professora-universitaria-do-brasil-recebe-posse-em-redencao-1.856121>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2^o ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

SENSUAL. *In*: DICIONÁRIO Michaelis. ____: Editora Melhoramentos, 2009. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=sensual>>. Acesso em 12 de maio de 2015.

TRAVESTI é espancado e morto em terreno baldio na Serra, ES. 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/04/travesti-e-espancado-e-morto-em-terreno-baldio-na-serra-es.html>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

TRAVESTI é preso após filmar relações sexuais para extorquir clientes em Vitória. 2015. Disponível em <<http://www.folhavoria.com.br/policia/noticia/2015/01/travesti-e-presos-apos-filmar-relacoes-sexuais-para-extorquir-clientes-em-vitoria.html>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

TRAVESTI suspeito de matar mulher com garrafa em Manaus é preso, diz polícia. 2015. Disponível em <<http://g1.globo.com/am/amazonas/noticia/2015/04/travesti-suspeito-de-matar-mulher-com-garrafa-em-manaus-e-preso-diz-policia.html>>. Acesso em: 12 mai. 2015.

VIEIRA, Helena. Transexualidade: genital não é gênero! 2015. Disponível em <http://www.brasilpost.com.br/fernando-vieira-/transexualidade-genital-n_b_6553646.html>. Acesso em 16 de junho de 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2º ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.