CÁSSIA COSTA LOPES
Cronista, ensaísta, professora e pesquisadora nas áreas de Letras e Artes Cênicas. Desde 1996, ensina e pesquisa no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde ocupa o cargo de professor associado IV, em regime de dedicação exclusiva. É mestra em Estudos Literários, doutora em Artes Cênicas e pós-doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). É docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult) do Instituto de Letras da UFBA. É autora de vários livros, dentre os quais *Gilberto Gil: a poética e a política do corpo*, publicado pela editora Perspectiva, em 2012. Integra o Grupo de Pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação/UFBA.

JOÃO ALBERTO LIMA SANCHES
Doutor e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica do Salvador (UCSal). Dramaturgo, encenador e iluminador. Ganhou o Prêmio Braskem de Teatro três vezes: em 2013, nas categorias Melhor Autor e Melhor Espetáculo; em 2014, na categoria Melhor Espetáculo Infantojuvenil. Com atuação multidisciplinar, João Sanches foi diretor de programação da TV UFBA e também colunista do jornal *A Tarde*. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre poéticas contemporâneas a partir da noção de desvio. É professor da Escola de Teatro e do PPGAC-UFBA.

Veredas do drama-capa257x240.indd 1



Veredas do drama é o encontro de diferentes vozes – de pesquisadores e artistas – capazes de produzir amplo terreno de discussão sobre o drama na atualidade, com suas diversas feições teóricas e criativas. No ecossistema do cerrado brasileiro, as veredas, além de vias naturais, são sendas plenas de água e vegetação, que servem de abrigo e fonte de alimento, garantindo a renovação constante desse importante bioma. Assim também, na paisagem do drama contemporâneo, as múltiplas vertentes que se abrem para a criação e a pesquisa – seja revisitando o largo curso da tradição, seja trilhando os caminhos estreitos e desviantes de ousados experimentos – podem atuar como férteis veredas a nutrir e reinventar formas de dar um vivo testemunho do nosso tempo e lugar.

CAPES

δramatis
dramaturgia mídias teoria crítica criação

PPGAC

ISBN 978-65-5630-486-1

VEREDAS DO DRAMA

CÁSSIA LOPES e JOÃO SANCHES | Organizadores

EDUFBA



CÁSSIA LOPES
JOÃO SANCHES
Organizadores

Veredas do drama

EDUFBA

Veredas do drama é a oitava publicação coletiva do grupo de pesquisa Dramatis – Dramaturgia: mídias, teoria, crítica e criação. O livro reúne capítulos voltados para questões que atravessam a produção dramatúrgica em sua diversidade de formas, práticas e abordagens teóricas. São 13 textos que, com diferentes ferramentas analíticas, abrangem a multiplicidade de caminhos, cruzamentos e desvios da criação dramática na atualidade, considerando seu devir tanto na produção textual quanto nas produções cênicas, audiovisuais, midiáticas e tecnológicas. Um encontro de diferentes vozes – de pesquisadores e artistas – capazes de produzir amplo terreno de discussão sobre o drama na atualidade, com suas diversas feições teóricas e artísticas, aberto à leitura de outros pesquisadores e interessados em dramaturgia. A reunião desses escritos enriquece o debate sobre as várias formas de construção do dramático, mediante as novas tecnologias e mídias, como também demonstra o vigor intelectual e o empenho dos estudiosos do drama no horizonte das artes cênicas

19/09/2023 10:18

Veredas do drama

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor
Penildon Silva Filho

EDUFBA

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Susane Santos Barros

Conselho Editorial
Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Niño El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Maria do Carmo Soares de Freitas
Maria Vidal de Negreiros Camargo

CAPES

δramatis
dramaturgia mídias teoria crítica criação

PPGAC

CÁSSIA LOPES
JOÃO SANCHES
Organizadores

Veredas do drama

Salvador
Edufba
2023

2023, autores.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba. Feito o Depósito Legal.
Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Analista editorial
Mariana Rios

Coordenação gráfica
Edson Sales

Coordenação de produção
Gabriela Nascimento

Capa e projeto gráfico
Rodrigo Oyarzábal Schlabitz

Revisão
Aline Silva Santos

Normalização
Emmanoella Ferreira

Sistema Universitário de Bibliotecas – UFBA

V489 Veredas do drama / Cássia Lopes, João Sanches (organizadores). - Salvador: UFBA, 2023.
229 p.

ISBN: 978-65-5630-486-1

1. Dramaturgia contemporânea. 2. Teatro – Estudo e ensino. I. Lopes, Cássia. II. Sanches, João.

CDU – 792:37

Elaborada por Geovana Soares Lira CRB-5: BA-001975/O

Editora afiliada à

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n – *Campus* de Ondina
40170-115 – Salvador, Bahia
Tel.: +55 71 3283-6164
www.edufba.ufba.br/edufba@ufba.br

UMA FÁBRICA DE TRAVESTIS

O "TRANSVIVIDO" E A DRAMATURGIA DO TESTEMUNHO[1]

CLÓVIS DIAS MASSA

> *Mais uma vez eu perco, alguém se vai. Alguém que tanto gosto. Eu sempre disse o quanto gostava de você, o quanto você era especial. Mas a vida é assim, a vida é cruel, ela tira a gente a qualquer hora sem explicação. Espero que fique bem, que Deus cuide de você muito. É muito triste. Não há nada que eu possa fazer. Todas as pessoas que eu gosto, que eu tenho um carinho enorme... (chorando) Eu quero ir antes do resto partir. Eu não quero ficar até o final. É muito sofrimento ficar vendo todo mundo partir. É um castigo eterno.*[2]

INTRODUÇÃO

A noção de testemunho é carregada da história do Holocausto e dos massacres da população de massa que caracterizam os regimes totalitários do

1 Esse artigo foi publicado originalmente em francês na *Revue Incertains Regards*, *Cahiers Dramaturgiques*, n. 8, *Du trans: avenir ou impasse* (2018), Section Théâtre Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence.

2 Voz de Oséias, na abertura do espetáculo *Quem Tem Medo de Travesti*.

século XX. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2008), em seu célebre texto sobre Auschwitz, examinou como, durante o extermínio nazista nos campos de concentração, os "muçulmanos" (como eram chamados aqueles que atingiram um estágio de completa perda da consciência e vontade de viver) já haviam perdido a capacidade de se comunicar mesmo antes de morrer. Para o escritor italiano Primo Levi, prisioneiro em Auschwitz, e que Agamben (2008) recupera em sua obra, as testemunhas integrais tiveram a experiência até o fim, e não sobreviveram. Sobre isso, é emblemático o episódio em que Primo Levi, no livro *A Trégua*, narra a história de uma criança de cerca de três anos, de quem ninguém sabia nada. O curioso nome, Hurbinek, fora dado talvez por uma das mulheres do campo de concentração, que havia interpretado as sílabas dos sons inarticulados que o pequeno de vez em quando emitia.

> Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca, de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava de ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva. (LEVI, 1997, p. 29 apud AGAMBEN, 2008, p. 46)

Esse filho da morte, que talvez tenha nascido no campo e nunca tenha visto uma árvore, cujo minúsculo braço tinha gravado a tatuagem de Auschwitz, morreu nos primeiros dias de março de 1945. As palavras de Primo Levi testemunham por quem não tem língua, já que seus últimos balbucios (*mass-klo*, *matisklo*) antes de morrer eram incompreensíveis. Portanto, dar o testemunho consiste no paradoxo de falar de uma experiência radical que o sobrevivente não teve, mas que somente alguém, por não ter olhado diretamente os olhos da Górgona, mas dela se aproximado e lhe "tocado a fundo", tem a possibilidade de contar. Para Agamben (2008), no entanto, a língua deve mostrar justamente a impossibilidade de

testemunhar, como uma língua que não significa mais (uma não língua), mas que somente avança porque seu som é a voz de algo ou alguém que não pode fazê-lo.

Apesar desta contradição, é inegável que, mesmo nos dias de hoje, o teatro de abordagem social encontre no gesto de testemunhar uma de suas vertentes mais potentes para tratar dos extermínios. À maneira das peças de teatro documentário de Peter Weiss sobre Auschwitz e sobre a Guerra do Vietnã,[3] ou da dramaturgia pós-guerra de Charlotte Delbo,[4] as propostas ora se apresentam com o autor sendo testemunha ocular de um acontecimento, como bem demostrou Bertolt Brecht a respeito da cena da rua, onde o ator épico atua como narrador de um acidente de trânsito que testemunhou, ora expõem a vivência pessoal do próprio artista, como proclamou Antonin Artaud, ao dizer-se o único testemunho dele mesmo ("Je suis témoin, je suis le seul témoin de moi-même").[5] Em ambos, esbarra neste desafio: o de testemunhar algo que, por não ser o testemunho integral dos fatos, corre o risco de não ter nada de interessante a dizer, ou, noutra extremidade, ser como um sobrevivente que quase fitou a Górgona a ponto de ter se tornado incomunicável e, portanto, intestemunhável (semelhante à experiência do choque de que fala Walter Benjamin, sobre a mudez dos soldados após o retorno dos campos de batalha, proveniente do que foi vivido nas trincheiras).

Desde *Rwanda 94: une tentativa de réparation symbolique envers les morts, à l'usage des vivants* (1994), projeto da companhia belga Groupov sobre o genocídio em Ruanda,[6] o teatro de testemunho investe na pre-

3 Referência tanto à famosa obra *L'instruction, Oratorio en onze chants* (1965) escrito a partir de depoimentos do julgamento de 22 responsáveis do campo de extermínio de Auschwitz, ocorrido em Frankfurt, entre 1963 e 1965, como a *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs* (1967).

4 *Qui rapportera ces paroles?* (1974) e *Une scène jouée dans la mémoire* (1995), nas quais Charlotte Delbo evoca os espectros de sua memória após seu retorno de Auschwitz.

5 "Je me connais, et cela me suffit, et cela doit suffire, je me connais parce que je m'assiste, j'assiste à Antonin Artaud", escreve em *Le pèse-nerfs* (1925).

6 "Le 6 avril, l'avion du président du Rwanda, Juvénal Habyarima est abattu. En quelques heures, la ville de Kigali est quadrillée de barrières tenues par des miliciens Interahamwe

sença de testemunhos reais, pessoas que efetivamente vivenciaram as situações narradas. No início desse espetáculo (na cena La mort ne veux pas de moi), o relato de quase 45 minutos da sobrevivente do genocídio ruandês radicaliza a experiência da subjetividade e a implicação dos espectadores diante dos acontecimentos. Sem a intenção de interpretar ou recitar, Yolande Mukagasana se endereçava ao público com veracidade, autenticidade e sinceridade:[7]

> Que aqueles que não têm vontade de ouvir isso sejam denunciados como cúmplices do genocídio em Ruanda. Eu, Yolande Mukagasana, declaro diante de você e diante da humanidade que quem não quer tomar conhecimento da situação do povo ruandês é cúmplice dos carrascos. Não quero aterrorizar ou provocar piedade, quero testemunhar. Apenas testemunhar.[8] (GROUPOV, 2002, p. 25, tradução nossa)

De massacres (narrados por quem tem lugar de fala nesses acontecimentos) a histórias de injustiças sociais (apresentadas pelas falas das vítimas),[9] o teatro de testemunho das últimas décadas tem deixado de

---

et des militaires. La chasse aux opposants politiques et à toute personne 'd'ethnie' Tutsi commence. Elle durera trois mois et fera de huit cent mille à un million de morts. En moins de cents jours, à la machette, à la massue, à coups de fusils, de mitrailleuses, de grenades, noyés ou brûlés vifs, hommes, femmes, enfants, vieillards, seront exterminés dans les villes, sur des collines, dans les temples et les églises". (GROUPOV, 2002, p. 5)

7 Princípios do gesto de testemunhar, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2011, p. 21), ainda que a mentira também esteja presente no coração do testemunho.

8 "Que ceux qui n'auront pas la volonté d'entendre cela, se dénoncent comme complices du génocide au Rwanda. Moi, Yolande Mukagagasana, je déclare devant vous et en face de l'humanité que quiconque ne veut prendre connaissance du calvaire du peuple rwandais est complice des bourreaux. Je ne veux ni terrifier ni apitoyer, je veux témoigner. Uniquement témoigner".

9 Entre eles, *The Exonerated*, de Jessica Blank e Erik Jensen, com direção de Bob Balaban, apresentado inicialmente no Project Culture (Nova York), em 2003, tendo como ponto de partida as histórias de seis pessoas inocentes que foram condenadas, colocadas no corredor da morte e libertadas depois de cumprirem vários anos de prisão, e *Guantanamo 'Honor Bound to Defend Freedom'*, de Victoria Brittain e Gillian Slovo, com direção de Nicholas Kent e Sacha Wares, elaborado a partir de depoimentos de britânicos detidos na base militar norteamericana, numa produção da Tricycle Theatre, em 2004.

lado a abordagem coletiva e anônima e passado a investir no testemunho individual, na presença real dos seus atuantes. Com isso, as proposições se afastaram do que fez Peter Weiss, com base na concepção épica de Erwin Piscator, ao propor um esquema em que os personagens representam campos de forças e tendências, e não personagens caracterizados individualmente, identificados com nomes próprios. Evidentemente, não se deve supor que, nos dias atuais, há apenas um tipo específico de teatro de testemunho, e sim considerar o tratamento das formas existentes a fim de reconhecer seus procedimentos dramatúrgicos. Como uma tal dramaturgia ainda revela e testemunha perseguições como aquelas vividas pelos sobreviventes dos campos de extermínio, a partir da interrelação entre o enfoque objetivo e o discurso subjetivo de seus depoentes reais?

DAS ORIGENS DO COLETIVO AS TRAVESTIDAS A *QUEM TEM MEDO DE TRAVESTI*

Ao entender-se genocídio como sendo "a negação do direito à vida de grupos humanos que são condenados não pelo que fizeram, mas pelo que são", e sendo a homofobia considerada violação aos Direitos Humanos, a violência motivada pela transfobia, homofobia e lesbofobia no Brasil teve 347 casos registrados de mortes em 2016. Pesquisas recentes do Grupo Gay da Bahia – mais antiga instituição brasileira a defender direitos da população LGBT – apontam que, em 2017, ocorreram 445 mortes em ruas, esquinas, praças e becos, sendo o país o recordista em assassinatos de travestis e transexuais. O espetáculo *Quem Tem Medo de Travesti* é o resultado de uma pesquisa continuada, feita pelo diretor Silvero Pereira, em parceria com Jezebel De Carli, sobre o universo transgênero no Brasil. Trata-se, ao mesmo tempo, de espetáculo manifesto, teatro depoimento, narrativa documental e performance transformista. Atravessadas pela trajetória pessoal das integrantes do Coletivo As Travestidas, as inquietações artísticas a respeito do tema transformam vivências pessoais em questões coletivas e dão origem a uma criação em que o gesto de

testemunhar afeta diretamente o dispositivo ficcional do teatro, que se investe do real e do documental para denunciar a opressão social desse grupo de indivíduos.

O gérmen da pesquisa de Silvero Pereira, fundador do núcleo artístico, a respeito da discriminação e da violência sofridas pelas mulheres transgêneras surgiu no início da década passada. Nascido no sertão do Ceará, no Nordeste brasileiro, mais precisamente em Mombaça, e tendo iniciado sua formação como ator em 1996, no curso Princípios Básicos de Teatro, no Theatro José de Alencar, em Fortaleza, mais tarde se tornou estudante de teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC). Por volta de 2000, ao morar no povoado de Aquiraz – região metropolitana da capital –, Silvero encontrou acolhimento e amizade das travestis da comunidade de Tapuio e passou a vivenciar a realidade delas, acostumadas a "*de dia, serem rechaçadas e apedrejadas pelos mesmos caras que, à noite, as cortejavam*", conforme observação de Fabinho Vieira, integrante da companhia. Essa contradição social o fez encenar, dentro da universidade, o conto "Dama da Noite", do escritor gaúcho Caio Fernando Abreu, ainda como esquete, acompanhado de narrativas de vida de pessoas trans e travestis ouvidas a partir de entrevistas e vivências. Posteriormente, histórias de colegas travestis e histórias dele como Gisele Almodóvar, seu heterônimo, foram inseridas, dando origem ao espetáculo *Uma Flor de Dama*, de 2005. O desdobramento dessa pesquisa e o aprofundamento da investigação sobre a linguagem transformista ocorreu com *O Cabaré da Dama*, em 2008, no qual o diretor começou a agregar novas integrantes ao núcleo, que passaria a se chamar Coletivo Artístico As Travestidas. Alícia Pietà (Bernardo Vítor) e Verónica Valenttino (Jomar Carramanhos) foram as primeiras a ingressar com dublagens musicais, às quais, mais tarde, se somaram outras artistas.

Segundo Fabinho Vieira, quando o grupo estreou o espetáculo *Engenharia Erótica*, em abril de 2010, tendo como referência a obra *Engenharia Erótica – Travestis do Rio de Janeiro*, do antropólogo e fotógrafo Hugo Denizart, baseada em entrevistas, observações e laboratórios com travestis,

> *Aconteceu uma coisa até muito interessante que serviu para que a gente tivesse mais certeza ainda do que a gente queria. Foi nessa época que Silvero, dando aula de teatro no principal espaço de Fortaleza, que era o Theatro José de Alencar, ouviu da 'classe artística' uma piada ofensiva, que dizia que Silvero não era mais ator, que não dava mais aula de teatro, que ele tinha 'se tornado' uma fábrica de travestis.* (Vieira, 2017)

Ao contrário do que se poderia esperar, a expressão "fábrica de travestis" não foi considerada pejorativa pelo grupo, mas passou a ser considerada motivo de orgulho pelas integrantes, por ter aberto esse espaço de experimentação e acolhimento de artistas transformistas, investindo na representatividade e, sobretudo, na visibilidade da temática sobre as transgêneras.[10] "Fábrica de Travestis" acabou virando o subtítulo da montagem de *Engenharia Erótica*, e nesse período o coletivo assumiu o nome pelo qual é conhecido hoje. Outra incursão pelo espetáculo musical ocorreu no início de 2012, com *Cabaret Show: Yes, nós temos bananas!*, montagem em que as artistas, ao invés de dublarem, cantavam 17 canções de diversos estilos, em torno da temática do amor, da exclusão e da liberdade de expressão.

A trajetória de As Travestidas tomou outro rumo quando Silvero – tendo ganho o Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura, da Funarte – estava no Sul do país, em 2012, e ministrava aulas de teatro na ala de travestis do Presídio Central em Porto Alegre, a convite da ONG Igualdade, desenvolvendo uma pesquisa para criar um espetáculo baseado no universo trans. Naquele período, um amigo em comum achou que o seu trabalho podia transversalizar com o da diretora gaúcha Jezebel De Carli. Nas palavras dela,

10 Apesar da diversidade comportamental e sexual presente no núcleo de artistas do coletivo, nem todas são transgênero no dia a dia, o que reforça o caráter de visibilidade a respeito do tema, e não exatamente sua representatividade.

> *Eu não conhecia ele, ele também não me conhecia. A gente marcou um café e ele chegou* [vestida] *de Gisele. E daí quando ele, ela, chegou de Gisele, a primeira coisa que eu fiz foi dizer que ela era linda... E daí eu cantei o Silvero, de Gisele, a primeira vez!* [risos] *Ele me colocou o que ele fazia, daí eu disse que a minha temática não era necessariamente de gênero, que isso não era a minha pesquisa, mas que nos meus trabalhos sempre tinha essa questão colocada de alguma forma, de identidade, de desconstrução de gênero ou dessa abordagem de identidade, desse universo mais underground.* (De Carli, 2017)[11]

Diretora da Santa Estação Cia. de Teatro, professora da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) em Montenegro, Jezebel De Carli esteve voltada mais ao teatro de pesquisa, durante sua trajetória artística. Desde a sua formação como atriz, nos anos 1980, no Departamento de Arte Dramática da UFRGS – período em que participou de espetáculos do Grupo TEAR, com a direção de Maria Helena Lopes, e do núcleo de pesquisa corporal coordenado por Irion Nolasco – teve bastante proximidade com a prática do teatro colaborativo. Nas últimas décadas, levou essa experiência para sua prática como diretora, e mesmo para o trabalho de preparação corporal ou de direção artística de outros grupos de teatro e dança com quem trabalhou. No caso da parceria com Silvero, após esse primeiro encontro, no qual ele contou do levantamento documental que havia feito e mostrou algumas cenas já criadas, deu-se início ao processo do que viria a ser o espetáculo *BR-Trans*:

> *Ele me mostrou, eu falei horrores de coisas para ele, eu disse muita coisa do que ele tinha. Ele foi para Fortaleza, me mandou* [uma mensagem] *'estou três dias sem dormir', eu disse ok, tu fica à vontade, tu tens o material, tu podes chamar outra pessoa, mas se for eu, nós vamos mexer nisso,*

11 Depoimento da diretora durante o bate-papo ocorrido após a apresentação no dia 1º de junho de 2017 no Teatro SESC Canoas/RS.

> *vamos botar a mão, porque não é isso. Ele disse 'não, é isso mesmo o que eu quero, quero uma pessoa que mexa em mim, porque eu sempre me dirigi ou dirigi o grupo, a companhia. Bom, daí ele topou, a gente foi para a sala e trabalhou muito durante o tempo que a gente tinha, todos os dias, e aí surge o BR-Trans, que tem uma trajetória linda.* (De Carli, 2016)

> *Muda tudo pra mim, muda a minha vida, assim, o jeito que eu olho o mundo, o jeito que eu vejo as pessoas, e muda também o teatro que eu quero fazer e faço atualmente.* (De Carli, 2017)

No processo de criação do espetáculo *BR-Trans,* as histórias de perseguição das colegas trans forneceram a base para uma dramaturgia que se propunha denunciar a prática de discriminação compatível, conforme Michel Foucault (1999, p. 304), com o exercício da biopolítica, na medida em que a saúde e a integridade do corpo social está condicionada à eliminação dos degenerados, dos deficientes e dos mais fracos.[12] Em meio a tantas histórias coletadas, a biografia de Silvero serviu como fonte de criação em poucos momentos:

> *Eu pedi a ele uma carta da mãe dele, não exatamente um mote, mas eu perguntei se ele tinha algo da mãe, carta, porque na minha cabeça eu pensei que podia trazer alguma coisa. Ele me telefonou: 'tenho, vou ver.' Aí ele ficou, 'será?', ficou bem resistent e, em um primeiro momento. 'Silvero, senta aqui e lê a carta da tua mãe.' Fui conduzindo como eu achava, já tinha isso na minha cabeça, a carta é ótima e é a única coisa que é dele, nada mais é dele, nenhuma outra história. Eu queria uma desmontagem, pedi para ele trazer uma desmontagem* [...]. *Eu queria uma dublagem, 'mas eu quero que tu mostre a dublagem como ela é feita, como é*

12 Michel Foucault (1999, p. 305) analisa de que maneira a prática racista, nos campos de concentração, é compatível com o exercício da biopolítica moderna, sendo a morte compatível com a biopolítica, na medida em que é vista como medida vital para o aperfeiçoamento e, consequentemente, sobrevivência de uma determinada raça ou grupo populacional.

> *que vocês fazem uma dublagem?' e aí veio a possibilidade da dublagem da Florence. Ele me mostra e a gente vai construindo, do mais engraçado para quando ele sobe para um lugar que é mais denso... Tem essa coisa do diabo que está nas minhas costas, ali tem uma síntese do que eu queria do espetáculo, do mais engraçado, da desconstrução para o denso. As pessoas estão rindo e, de repente, ele salta e começa a falar do 'demônio nas minhas costas' e todo mundo fica meio assim... Isso já engata com a carta da m*ãe. A [outra personagem] *Geni, por exemplo, era de outro jeito, ela não era assim. Acho que a gente tem que terminar com a Geni, me interessava muito esse corpo dele, híbrido, nem homem nem mulher. Imagino a Geni com umas botas gigantescas, e aí se chega nesse lugar.* (De Carli, 2016)

O espetáculo *BR-Trans* tratou de forma contundente sobre o tema da violência sofrida pelas travestis e transexuais, fez temporadas no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte, circulou por várias cidades brasileiras, participou de muitos festivais de teatro e foi apresentado em Nova York e em Berlim. Por conta do *BR-Trans*, Silvero convidou Jezebel para juntos fazerem a dramaturgia e a direção de *Quem Tem Medo de Travesti*. O texto é formado por depoimentos pessoais, alternados com trechos de textos literários.

Pode-se dizer, com isso, que o processo de montagem traz a sistematização de vários recursos já utilizados na trajetória do núcleo, ao se apoiar nas situações reais, mas inserir na narrativa trechos de peças, obras e letras de músicas que se entremeiam com as situações vividas por Alícia Pietà, Verónica Valenttino, Patrícia Dawson, Deydianne Piaf (Denis Lacerda), Fabinho Vieira, Karolaynne Carton (Italo Lopes), Yasmin Shirran (Diego Salvador) e Mulher Barbada (Rodrigo Ferreira).

De início, um roteiro foi formado pelos diretores, com ideias, imagens e textos, que depois foram retrabalhados com as integrantes, para definir o material cênico. Na peça, as histórias reais não são contadas necessariamente por quem as vivenciou, visto que uma se apropria do que aconteceu com a outra. Ao atuarem no limite entre o real e a ficção, os fatos não são

apenas narrados, mas recriados e transvividos por elas, o que quer dizer que o espetáculo passa pelos seus lugares de memória, ao resgatar as lembranças de infância e corporificar situações vivenciadas.

A costura dos depoimentos e dos trechos literários formam uma estrutura rapsódica (SARRAZAC, 2010, p. 182), na qual os atores e atrizes testemunham a falta de acolhimento das travestis e transexuais na base da estrutura social, compondo a paisagem de um Brasil trans. O prólogo do espetáculo mostra, em voz *off*, o depoimento de Oséias Alves, professor de inglês e transexual da cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, no Nordeste do país, que anunciou que iria pôr fim à própria vida numa postagem de áudio no Facebook, e cometeu suicídio logo após, dentro de um quarto de motel, às margens da rodovia BR 304, no bairro Abolição III, com um tiro no ouvido.

As cenas seguintes se articulam à maneira de um romance de formação, onde é mostrado o processo de desenvolvimento moral, psicológico, estético e social das trans. Narrativas de angústia, medo e desejo de acolhimento são trazidas desde o início. Ainda que distinta da abordagem de *BR-Trans*, que apresentava uma cartografia da violência sofrida por elas no país, o que é destacado em *Quem Tem Medo de Travesti* é a opressão sentida no interior do corpo social. A descoberta da identidade feminina desde muito cedo (Cena I: Frisa/Histórias Pessoais) ocorre com as atrizes na boca-de-cena, onde contam diretamente para o público algumas das situações vividas por elas, doloridas mas também um tanto cômicas. Na continuidade, os relatos mostram o lado sombrio de suas vidas, como o mundo marginal em que vivem (Cena II: Terror na Noite), o desamparo presente no cotidiano de cada uma (Cena III: Solidão) e o conflito de gênero surgido ainda quando crianças (Cena IV: Infância/Pequeno Monstro).

Na trajetória individual das travestis, a meninice foi algo importante de abordar, segundo elas, visto que "*ninguém fala de infância de travesti, todo mundo acha que ninguém teve infância, que simplesmente brotou, que brota na noite*." (Alícia Pietà, 2017) Na sequência dessa costura dramatúrgica, vem à tona o androginismo (Cena V) e a constante opressão religiosa (Cena VII: Pregação).

Uma das partes mais irônicas da montagem, que alterna momentos cômicos com dramáticos, acontece na cena em que os cuidados estéticos necessários para a transformação de gênero são comparados ao ato de chapeação e pintura de automóveis (Cena VIII: Funilaria). A narrativa da peça adentra, em seguida, em um tom mais dramático, ao abordar a discriminação e a rejeição sofridas por elas por boa parte da sociedade (Cenas IX e X), quando a história do suicídio de Oséias Alves retorna, não como exceção, mas como uma das incontáveis perdas, ocasionadas por meio de assassinato ou de suicídio, ocasionadas pela transfobia.

Durante todo o tempo, o tratamento cênico reforça a presença performativa das atuantes. Num cenário ambientado por duas portas metálicas, do tipo das que são usadas em garagens, abaixadas e levantadas conforme a necessidade, cada uma veste uma roupa, criada pelo figurinista gaúcho Antônio Rabadan, que remete à uma espécie de lingerie bege, que cobre boa parte do corpo, mas marca cada silhueta conforme sua característica pessoal. Assim, dependendo de cada corpo, o que sobressai é uma gordura a mais na barriga, algumas dobras nas laterais, uma ou outra bunda magra, um tanto de culote excessivo ou, mesmo, a falta dele. Tudo isso exposto sem brilho algum, como se, a começar pela percepção do físico das atuadoras, fosse escancarado o que lhes falta ou lhes sobra no corpo visto de perto.

A atuação do espetáculo rompe com a visão que se tem dos shows de cabarés, sempre com cenas de muito brilho, luz e movimentação, mas não significa que não emocione. Isso ocorre desde o início, quando Verónica Valenttino entoa "*Je suis un peu decorateur/Un peu styliste/ Mais mon vrai metier, c'est la nuit/Que je l'exerce, travesti*", da canção "Comment ils disent", de Charles Aznavour, enquanto Yasmin Shirran executa precisos movimentos coreográficos de cervo, numa atmosfera de luz âmbar. Referências intertextuais como essas estão presentes em vários momentos da peça, como na animada cena em que a Mulher Barbada canta "Sweet Transvetite", de Tim Curry, do cultuado filme de comédia musical *Rocky Horror Picture Show*, dirigido por Jim Sharman em 1975, com o restante do elenco fazendo coro. Mais adiante, na cena

em que homenageiam o célebre e irreverente Dzi Croquettes – grupo de teatro atuante em meados da década de 1970 no Brasil – as integrantes surgem com asas de borboletas em suas roupas (sempre bege), como véus que servem para suas evoluções coreográficas. A impressão que se tem é que o espetáculo se propõe a fazer com que o público seja testemunho do universo das travestis, mas de forma crua, que encare com naturalidade seus corpos abjetos, "corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'", conforme expõe Judith Butler a respeito do conceito de corpo abjeto nos estudos de gênero. (PRINS; MEIJER, 2002, p. 161)

Apenas no final do espetáculo, na cena da Ressaca (Cena XI), o elenco troca completamente de figurino e as atuadoras surgem em longos vestidos, numa homenagem aos famosos musicais, com tecido com brilho e de cor púrpura, mas a composição estática traz certo estranhamento, ao romper com o *modus operandi* dos shows de transformistas. Assim, a todo tempo as cenas confrontam a visão do espectador e sua olhadela determinada pelo padrão heteronormativo, percepção que, se presume, até então encarava o corpo das travestis, senão como abjeto, ao menos como estranho, pois como diz Verónica Valenttino (2017),[13] "*ainda que exista uma travesti fazendo algo que não seja* [prostituição na] *'rua', existe ainda o olhar de espanto e zoologizado*". Porém, no espetáculo, o público tem de estar disponível para rever e reconsiderar o seu olhar. Performar esses corpos em trânsito, que residem no "entre" e não são nem plenamente femininos nem masculinos, remete não apenas à acepção do prefixo trans, de travessia, de atravessamento e passagem do masculino ao feminino ou vice-versa, mas ao gesto de desterritorializar e desestabilizar normas, expectativas e práticas discursivas impostas aos corpos da sociedade em tempos remotos.

O que há de diferente nesse espetáculo, em relação aos trabalhos anteriores do coletivo, é a forma como se diversificam as habilidades artísticas

13 Depoimento da atriz durante o bate-papo ocorrido após a apresentação do espetáculo *Quem Tem Medo de Travesti*, no dia 1º de junho de 2017, no Teatro SESC Canoas/RS.

por meio do elenco numeroso, pois algumas atrizes se destacam pelos recursos vocais nas canções, outras na dança e na expressão corporal, e outras ainda na improvisação, na atuação cômica ou mesmo dramática. São, essas, características que reforçam a qualidade poética e política do trabalho, para além de seu conteúdo.

O CONTEXTO E O USO DA TRANSCRIAÇÃO NA DRAMATURGIA DO TESTEMUNHO

A utilização da transcriação no processo de criação do espetáculo remete à acepção do conceito dado pelo poeta, tradutor e professor Haroldo de Campos (2011). Em seus primeiros estudos sobre tradução poética, Campos partiu da ideia de recriação de textos poéticos até cunhar, em trabalhos posteriores, termos como transtextualização, transcriação e, até mesmo, transparadisação e transluciferação para darem conta, respectivamente, do tratamento da tradução da obra de Dante e de Goethe.

A partir do dogma da intraduzibilidade da poesia, Campos (2011) encontrou a asserção da possibilidade da operação tradutora em Roman Jakobson e Walter Benjamin,[14] no que teve por resultado estudos sobre a física e a metafísica da tradução, cuja transposição criativa compreenderia uma redoação (*Wiedergabe*) "das formas significantes em convergência e tendendo à mútua complementação" (CAMPOS, 2011, p. 13), modo esse de intencionar por meio de uma operação estranhante, ao abandonar o sentido referencial, comunicativo, e propor uma redoação da forma.

Em relação à intertextualidade no espetáculo, Jezebel De Carli utiliza esse procedimento desde a criação de *Parada 400: Convém Tirar os*

14 Roman Jakobson considera, no caso da poesia, que somente a tradução criativa (*creative transposition*) é possível, visto que é constituída de elementos de similaridade e contraste e transmitem uma significação própria, sendo cheia de trocadilhos (paronomásia) e por isso mesmo intraduzível. Walter Benjamin também rejeita a teoria da "cópia" (*Abbildung*) e, segundo ele, o tradutor não traduz o poema (seu conteúdo aparente), mas o *modus operandi* da função poética no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais intimo, sua *intentio* "intra-e-intersemiótica": aquilo que no poema é linguagem, não meramente língua. (CAMPOS, 2011, p. 27)

Sapatos, seu primeiro trabalho como diretora e espetáculo inicial da Santa Estação Cia. de Teatro, formada em 2003. Havia, "por baixo" da narrativa de *Parada 400*, o texto de *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, que foi deslocado e reconfigurado noutra história. O mesmo ocorreu em outros trabalhos dirigidos por ela, mesmo fora da companhia, como por exemplo mais recentemente em *Macbodas*, de 2015, montagem do Coletivo Errática, com os alunos do curso de Graduação em Teatro da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), de Montenegro, onde *Macbeth,* de William Shakespeare, e *Bodas de Sangue*, de Federico Garcia Lorca, serviram de base para a criação de um novo texto. O enredo das obras originais é apresentado pelo viés dos personagens mortos, que retornam numa festa em que o público é conduzido a uma trama marcada por amor, ambição e traição.

> *Então essa transcriação, especificamente no processo de Quem Tem Medo* [de Travesti]*, nós nos reunimos, eu e o Silvero, e começamos a discutir que possibilidade de cena nos interessaria de trabalhar. As questões de infância... Ele tinha esse áudio, um áudio do Oséias se suicidando, então tem essa questão do suicídio, da morte* [...]*, passa um pouco por essas vidas, essas vozes que se manifestam. Então a gente cria, num primeiro momento, um roteiro de cenas, com essa ideia, a figura desse cervo. Têm alguns textos que a gente intui que nessas dramaturgias ou nesses textos de literatura tem alguma coisa que pode nos interessar. Para cada uma delas* [do elenco] *a gente dá um desses textos e pede que elas separem alguns trechos que as interessaria.* (De Carli, 2018)

Na cena da Solidão (Cena III), o célebre monólogo do "Ser ou Não ser" de Hamlet é transtextualizado como forma de abordar o suicídio, o tipo de morte que ocorre com as travestis. O trecho da obra de Shakespeare[15] é

15 HAMLET: "Ser ou não ser, eis a questão./ Será mais nobre sofrer na alma/ Pedradas e flechadas do destino feroz/Ou pegar em armas contra o mar de angústias/ E, combatendo-o, dar-lhe

transmutado na voz da Mulher Barbada, rearticulado em outro contexto, distinto da fábula do príncipe da Dinamarca, sendo atravessado pela canção da Verónika Valenttino que, com sua experiência como vocalista de uma banda punk, traz um aspecto mais cru, menos poético e "sofisticado" do que o da obra elisabetana. Acocorada, a Mulher Barbada bate com as mãos no chão vermelho, e em algum momento se deita na mesma posição onde, numa representação na cena anterior, estava estendido o corpo de uma das vítimas da transfobia.

> MULHER BARBADA – O que é normal?
>
> Calar-se e esconder-se de si próprio
>
> Ou romper as amarras e correr o risco de destruir tudo por perto?
>
> Esconder, agredir, sonhar talvez: mas aqui está o ponto de interrogação.
>
> Porque no sono não estamos livres da vida.
>
> Esconder! Agredir, agredir, agredir, nada mais.
>
> E, por medo, por um ponto final nos males do desejo e dar um fim aos mil acidentes naturais de que a carne é herdeira.
>
> É isso que nos faz a refletir: é esse medo que nos faz aceitar uma vida de maus (olhares, chicotadas, cuspidas, gritos, afrontas, lâmpadas, desprezos, as demoras da lei, a não lei. É esse o país que temos.

---

fim?/ Morrer; dormir;// Só isso. E com o sono – dizem – extinguir/ Dores do coração e as mil mazelas naturais/ A que a carne é sujeita; eis uma consumação/ Ardentemente desejável. Morrer, dormir.../ Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!/ Os sonhos que hão de vir no sono da morte/ Quando tivermos escapado ao tumulto vital/ Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão/ Que dá à desventura uma vida tão longa./ Pois quem suportaria o açoite/ e os insultos do mundo,/A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,/As pontadas do amor humilhado,/as delongas da lei,/A prepotência do mando, e o achincalhe/ Que o mérito paciente recebe dos inúteis,/ Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso/ Com um simples punhal?/ Quem agüentaria fardos,/ Gemendo e suando numa vida servil,/ Senão, porque o terror de alguma/ coisa após a morte -/ O país não descoberto, de cujos confins/ Jamais voltou nenhum viajante/ nos confunde a vontade,/ Nos faz preferir e suportar males que já temos,/A fugirmos para outros que desconhecemos?/E assim a reflexão faz todos nós covardes./ E assim o matiz natural da decisão/ Se transforma no doentio pálido do pensamento./ E empreitadas de vigor e coragem,/ Refletidas demais, saem de seu caminho,/ Perdem o nome de ação". (Tradução de Millôr Fernandes)

> CORO – Mais uma noite cheia de *freaks*, intelectuais de merda, falando de cinema, procurando a cura, esperando o Capitão Planeta.
>
> MULHER BARBADA – Quem suportaria e preferiria gemer e suar sob o peso de uma vida fatigante? Não existe medo após a morte.
>
> CORO – Oh baby, não queira chamar minha atenção, (não), eu estou conversando com os meus amigos. Qualquer papo sobre signos ou pessoas que não estão ou deveriam estar na minha mesa.
>
> MULHER BARBADA – Suportar os males ao invés de voar para o que não conhecemos? Mas é o que somos, é o que queremos.
>
> CORO – Blá blá blá blá blá...

A acepção do procedimento de transcriação da obra de Shakespeare encontra certa semelhança com a proposta por Haroldo de Campos (2011, p. 28), que julga que "tradução quer dizer transmutação." Face à articulação da tradução numa nova língua a partir do conceito de isomorfia, ele considera o poema traduzido e sua tradução como corpos isomorfos, de diferentes linguagens, mas que contêm a mesma forma e coexistem num mesmo sistema, o que implica necessariamente sua transmutação ou transpoetização. Em meio aos depoimentos pessoais das artistas, a alteração do texto de Shakespeare tem o intuito de fazê-lo ficar mais parecido com os testemunhos pessoais, "*para não cair de paraquedas*" (De Carli, 2018) e destoar do restante das falas. Para tanto, tem sua forma sintetizada e seu caráter alterado. O receio do desconhecido que, no caso da morte, acabaria com o sofrimento de Hamlet, na versão da peça se transforma no enfrentamento da própria condição, de se assumir como tal num mundo que se mostra como inimigo e que, não raras vezes, as levam a um ato extremado de pôr fim aos sofrimentos, na qual discriminação, medo e opressão são partes de uma mesma prática racista, denunciada pela crítica de Foucault (1999, p. 305), a respeito do biopoder moderno no campo de extermínio, como "tanatopolítica" ou política da morte.

Como conciliar – nesse tipo de dramaturgia do testemunho – os depoimentos reais com tantas referências artísticas e literárias? Para o Silvero

Pereira, nesse tipo de trabalho não existe ficção – como afirma sobre a utilização de trechos de textos de Beckett ou de Heiner Müller – em *BR-Trans*, pois considera que encontra em obras como essas o que vivenciou no universo de travestis, transformistas e travestis no Brasil, sendo "tudo muito verdadeiro." (SILVERO PEREIRA, 2016) Em *Quem Tem Medo de Travesti*, a transcriação de Shakespeare e a apropriação das letras das músicas presentes na montagem tem o objetivo de fazer com que as narrativas pessoais se tornem algo coletivo, não sendo essas obras simples pano de fundo, mas se servindo delas para contar a história das trans por outro viés. Além disso, a narrativa é enriquecida por meio de outros recursos, como ocorre na Cena VII, em que as atrizes aparecem envoltas em toalhas de banho, como aponta Rodrigo Ferreira:

> *Às vezes a história não está tão contada, assim, em palavras. Na cena das toalhas, por exemplo, é uma grande brincadeira com coisas que a gente mesmo fazia. Não foi uma coreógrafa que chegou e disse 'faz com a toalha assim, faz com a toalha assado.' A gente ficou lembrando de coisas que a gente fazia, com as tolhas e as perucas, as coisas que a gente criava, o universo que era nosso quarto, e formamos essa coreografia.*

A aproximação entre as fontes literárias e os testemunhos traumáticos constitui um corpo poético híbrido, formado pela memória social das "sobreviventes". Ao conhecermos seus sofrimentos ou seus martírios, ficamos nós – durante o convívio entre artistas, técnicos e espectadores que o acontecimento teatral promove –, afetados por sua presença real e sincera, a ponto de reconhecermos nelas seu martírio, como nos relembra Joseph Danan (2011, p. 128) acerca da origem etimológica do termo mártir (=testemunho de Deus).

Como observa Verónica Valenttino, por meio da narração das artistas, não apenas o público toma conhecimento dessa perseguição social, mas elas próprias reconhecem a extrema importância da transposição e do testemunho das experiências das colegas:

> *Muitas vezes fomos negadas por alguns artistas, por dizerem que eram 'apenas bichinhas dando pinta no palco, viadagem, coisa de viado. Como é que o Silvero leva dez bichas para 'dar close' em cima do palco?' Infelizmente essas pessoas são bem arrogantes. Mas a gente conseguiu desconstruir isso tudo em Fortaleza, e a gente percebe que os grupos chegam até nós, nos nossos trabalhos, querendo conversar, questionar coisas, propor, sabe? Quebrando essa ideia de julgamento, assim, que é o mais importante, parar de julgar e, se for urgente, falar, e falar junto. Uma das coisas mais fortes desse espetáculo foi que a gente percebeu o quanto a gente tinha medo de sermos quem somos, de batermos o pé e assumirmos e nos empoderar, e isso modificou a nossa vida, tipo, hoje nós sabemos quem realmente somos. E para além disso. Temos trabalhos outros derivados desse processo todo. Então vai ter travesti sim, vai ter travesti no palco, vai ter travesti na música, vai ter travesti no rock and roll...*
> (Verónica Valenttino, 2017)

O transvivido, vinculado aos princípios político-sociais da arte, proporciona aprendizado e autoconhecimento. A ênfase no caráter transformador do fenômeno teatral, considerado como experiência de mobilização, condiz com o que Silvero Pereira (2016) coloca quando considera que o teatro "o salvou", e que o acolhimento das travestis e transexuais de Tapuio foi da ordem afetiva, sendo ele o canal que permite testemunhar, por meio do Coletivo As Travestidas, histórias de morte, violência e trauma das trans sobreviventes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e o testemunho: Homo Sacer III. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARBADA, M.; PIETÁ, A.; VALENTTINO, V.; VIEIRA, F. *Debate após apresentação de Quem Tem Medo de Travesti*. Canoas, RS: Teatro do SESC, 2 jun. 2017.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1: magia e técnica, arte e política.

CAMPOS, H. de. *Da transcriação*: poética e semiótica da operação tradutora. Belo Horizonte: FALE: UFMG, 2011.

DANAN, J. *Entre théâtre et performance.* Paris: Actes Sud, 2013.

DANAN, J. Témoins d'une présence. *Études Théâtrales*, Paris, n. 51/52, p. 124-128, 2011.

DE CARLI, J. *Bate papo com o Coletivo As Travestidas*. Canoas: Teatro do SESC, 1º jun 2017.

FOUCAULT, M. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GROUPOV. *Rwanda 94*: une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants. Montreuil: Editions Théâtrales, 2002.

PEREIRA, S. *Programa Arte do Artista, com Aderbal Freire Filho*: Silvero Pereira e a Arte de BRTrans. [*S. l.*], 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u2cr314rV70 . Acesso em: 15 jan. 2018.

PRINS, B.; MEIJER, I. C. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler, *Ponto de Vista Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 10, n. 1, jan. 2002. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009. Acesso em: 10 jan. 2022.

SARRAZAC, J.-P. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2010.

SARRAZAC, J.-P. Le Témoin et le Rhapsode ou le Retour du Conteur. *Études Théâtrales*, Paris, n. 51-52, p. 13-25, 2011.

VERÓNICA VALENTTINO, V. *Bate papo com o Coletivo As Travestidas*. Canoas: Teatro do SESC, 1 jun. 2017.