

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
UNESP - INSTITUTO DE ARTES

JAOA DE MELLO

CORPOS DISSIDENTES EM CENA
Notas sobre Teatro LGBTQIAP+ Engajado

São Paulo

2022

JAOA DE MELLO

CORPOS DISSIDENTES EM CENA
Notas sobre Teatro LGBTQIAP+ Engajado

Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas

Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientador: Prof. Dr. Lúcia Regina Romano.

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

M527c	Mello, Jaoa de, 1993- Corpos dissidentes em cena : notas sobre teatro LGBTQIAP+ engajado / Jaoa de Mello. - São Paulo, 2022. 194 f. : il. color. Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Lucia Regina Vieira Romano Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Teatro e sociedade. 2. Performance (Arte). 3. Teoria queer. 4. Identidade de gênero. 5. Pessoas LGBT. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 700.103
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

JAOA DE MELLO

CORPOS DISSIDENTES EM CENA
Notas sobre Teatro LGBTQIAP+ Engajado

Dissertação apresentada na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em: 22 de junho de 2022

Banca Examinadora

Profa. Dr. Lúcia Regina Romano (orientadora)

Instituição: Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Profa. Dr. Amara Rodovalho Fernandes Moreira

Instituição: Instituto de Estudos da Linguagem - Universidade Estadual de
Campinas

Profa. Dr. Dodi Tavares Borges Leal

Instituição: Instituto de Psicologia - Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho àquelas que se entendem enquanto sexualidade ou gênero dissidentes e resistem na criação de outros mundos possíveis. O teatro também é território nosso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à todos que colaboraram de alguma forma para que esse trabalho fosse finalizado. Sem o apoio de vocês, essa pesquisa não seria possível.

Agradeço à minha orientadora Lúcia Romano pela escuta ativa, ao mesmo tempo crítica e afetiva durante todo o processo.

Agradeço às minhas companheiras de cena da Coletiva Rainha Kong, Vitinho Rodrigues, Aleph Antialeph e Helena Agalanéa.

Agradeço à Ave Terrena e Diego Moschkovich pela conversa e troca sobre os processos criativos do LABTD.

Agradeço à Eliana de Mello pelas conversas, carinho e alegria que sempre estiveram presentes em nossa casa.

Agradeço à Job Menezes pelo incentivo constante e por seu amor pela cultura que me contagiou.

Agradeço à Éder Augusto Marcos por compartilhar tantas viagens, sentimentos e idéias comigo.

Agradeço à Ana Vitória Prudente pelas trocas, experiências e perspectivas outras que me fazem duvidar cada vez mais do mundo em que vivemos.

Agradeço à Hugo Rossini por todas as conversas e discussões que me ajudaram a amadurecer meu caminho como pesquisador.

Agradeço à Tulio Bucchioni e Artur Mattar pelas conversas e orientações que me ajudaram a compor meu projeto no início desta pesquisa.

Agradeço à Prof^a Dr. Amara Rodvalho Fernandes Moreira que topou me ajudar nesse processo de escrita e me provocou com suas referências e críticas construtivas na reta final dessa pesquisa.

Agradeço à UNESP e aos professores e pesquisadoras que marcaram minha trajetória nesse mestrado, especialmente o Prof^o Dr. Alexandre Mate e a Prof^a Dr. Simone Carleto.

Àquelas de nós cuja existência social é matizada pelo terror;
àquelas de nós para quem a paz nunca foi uma opção;
àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo,
herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós;
àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra;
àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos
a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não
sabem que somos imorríveis.

Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras.

Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós
nos espalharemos.

Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele.

Jota Mombaça

A palavra, a palavra está cheia de gente,
cheia de gente cansada
a palavra está cheia
e dentro dessa pessoa que pensa
dentro dessa pessoa
que se denomina alguém
pronomes indefinidos
cheio de gente
cansada que é alguém, é ninguém
uma pessoa [...]

Marcelo Silva

RESUMO

MELLO, Jaoa de. Corpos dissidentes em cena: Notas sobre Teatro LGBTQIAP+. 2022. 201 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

A presente pesquisa busca levantar dados, analisar e questionar expressões performáticas contemporâneas no Brasil, focando na prática de grupos de teatro da cidade de São Paulo que abordam poeticamente questões *Cuir*, e que são compostos por integrantes que não se enquadram na cis-heteronorma, contribuindo para a construção de uma memória e narrativa de expressões contra-hegemônicas, muitas vezes, deixadas de lado ou simplesmente apagadas em diversos registros de expressões culturais brasileiras. Como estudo de caso, esta pesquisa aborda a produção artística da dramaturga Ave Terrena, da atriz Renata Carvalho e do ator Leo Moreira Sá, a partir da hipótese que a intersecção entre processos desviantes de gênero e os processos que conduzem à cena configura-se já numa linguagem singular, a ser melhor investigada.

Palavras-chave: Performance, Teatro Contemporâneo, Teatro Engajado, Teatro de Grupo, Teoria *Cuir*, Queer, Políticas de Gênero, LGBTQIAP+, Hegemonia e Contra-hegemonia, Representatividade.

ABSTRACT

MELLO, Jaoa de. **Dissident Bodies on Stage**: Notes on Engaged LGBTQIAP+ Group Theater. 2022. 201 f. Dissertation (Master of Arts) - Graduate Program in Arts, Paulista State University, São Paulo, 2022.

This research seeks to raise data, analyze and question contemporary performative expressions in Brazil, focusing on the practice of collectives and group theaters in the city of São Paulo that poetically address issues Cuír, and that are composed of members who do not fit into the cis-heteronorm, contributing to the construction of a memory and narrative of counter-hegemonic expressions, often left aside or simply erased in various records of Brazilian cultural expressions. As a case study, this research approaches the artistic production of the playwright Ave Terrena, the actress Renata Carvalho and the actor Leo Moreira Sá, from the hypothesis that the intersection between gender deviant processes and the processes that lead to the scene configures itself already in a singular language, to be better investigated.

Keywords: Performance, Contemporary Theater, Engaged Theater, Group Theater, Cuír Theory, Queer, Gender Politics, LGBTQIAP+, Hegemony and Counter-hegemony, Representativity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Apresentação de <i>Lou&Leo</i> , na Semana da Visibilidade Trans da Casa.....	70
Figura 2 - Apresentação do “Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu”, na versão de Renata Carvalho e Natália Mallo.....	74
Figura 3 - Apresentação da peça <i>The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven</i> na MITsp 2020, versão de Jo Clifford e Susan Worsfold.....	75
Figura 4 - A travesti Andréa de Mayo e a transformista Miss Biá no palco, em boate de São Paulo.....	91
Figura 5 - Manifestação na porta do CCBB de Belo Horizonte.....	94
Figura 6 - Apresentação no TUSP - Teatro da Universidade de São Paulo, na capital paulistana, da peça “Sarah e Hagar Decidem Matar Abraão”, da Coletiva Rainha Kong...	101
Figura 7 - Trecho de <i>E Lá Fora o Silêncio</i>	113
Figura 8 - Primeira Cena de <i>As 3 Uiaras de SP City</i>	128
Figura 9 - <i>As Três Uiaras de SP City</i>	128
Figura 10 - Cena da Manifestação em <i>As 3 Uiaras de SP City</i>	129
Figura 11 - Registro da peça <i>Manifesto Transpofágico</i> , com Renata Carvalho.....	134

SUMÁRIO

CARTA PARA QUEM AS MEMÓRIAS NÃO SÃO TÃO FÁCEIS.	11
INTRODUÇÃO - O PROCESSO	13
CAPÍTULO I - UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA DISSIDÊNCIA	19
1.1 Prática Pré-Imersiva #1	19
1.2 Introdução à Imersão	19
1.3 Imersão #1 - Duvidando do Natural	20
1.4 Imersão #2 - Genealogia da construção do Gênero e da Sexualidade Moderna	22
1.5 Imersão #3 Contexto Histórico Brasileiro	32
1.6 Imersão #4 - Estudos Cuír e Formas de Expressão Performáticas	41
1.7 Imersão #5 - A Representação LGBTQIAP+ no Teatro Brasileiro	49
1.8 Imersão #6 - Produção Cultural Contemporânea de Corpos Dissidentes	60
CAPÍTULO II - ORGANIZAÇÃO POLÍTICA DE CORPOS DISSIDENTES NO TEATRO DE SÃO PAULO E SUAS REVERBERAÇÕES NA CENA.	66
2.1 Trajetórias de Resistência	66
2.2 Um Ator Punk	67
2.3 Uma Atriz Profetiza	72
2.4 Cancelamentos e Censura	78
2.5 Transfake e MONART: Representatividade Trans Já!	86
2.6 Considerações Sobre Gênero e Teatro no Jogo Atoral	98
CAPÍTULO III - O ELEFANTE TRANS	102
3.1 Figuras-Diadorim	102
3.2 O caminho cuír: estudos feitos sobre pessoas trans e travestis, por elas mesmas	110
3.3 O Coletivo LABTD	112
3.4 Barbantes da Memória	115
3.5 E Lá Fora o Silêncio	117
3.6 As 3 Uiaras de SP City	121
3.7 Voltando ao ponto nevrálgico: existe uma linguagem teatral LGBTQIAP+?	132
3.8 Comentários Finais	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS	142
APÊNDICE A - ENTREVISTA COM AVE TERRENA ALVES	158
APÊNDICE B - ENTREVISTA COM DIEGO MOSCHKOVICH	184
APÊNDICE C - FRAGMENTO DO PROJETO DA PEÇA “E LÁ FORA O SILÊNCIO”	201

CARTA PARA QUEM AS MEMÓRIAS NÃO SÃO TÃO FÁCEIS.

25 de Maio de 2022

Cara pessoa,

Escrevo esse texto para todes que não tiveram, assim como eu, referências positivas do que hoje nos chamamos e nos orgulhamos de ser. Não apenas não tivemos tais referências positivas, como ouvimos os piores e mais perversos nomes e ideias a respeito de algo que não sabíamos se éramos ou não, mas que provocava um desconforto imenso dentro da cabeça de quem põe sua identidade em dúvida. Como se carregasse um segredo que não consegue colocar em palavras e que perdura como uma pergunta sem resposta em nossa (in)consciência. Foi um longo caminho até entendermos que, mesmo sem referências, ou com referências enviesadas e mal faladas, nos identificamos com o que é abjeto e anormal e estranho e anti-natural (ou foi assim que nos ensinaram). E tudo bem estar ainda nesse processo, já que construímos e demolimos algo todo dia nessa cidade que chamo de corpo. Qual a força que adolescentes de periferia, pessoas mais velhas em sua caminhada, habitantes dos lugares mais distantes da periferia do capitalismo e tantas outras pessoas em situações inusitadas, têm para entender-se e assumir-se enquanto fora da norma? Esse processo sempre me surpreende. É surpreendente porque é algo vivo em minha memória, o quanto especulei, meditei, cristalicei dentro de mim tais ideias, para conseguir regurgitá-las e sofrer as consequências e os prazeres que admitir-se enquanto sujeito para além da vivência cisgênera e heterossexual nos permite. Tudo isso para novamente demolir e construir tudo de novo, em um processo constante do qual nem nos damos conta. Mas me pergunto: se aprendemos muito com esse esforço, por muitas vezes, através da dureza e do lidar com a frustração de expectativas, não poderíamos aprender de outra forma? Talvez com o cuidado e a suavidade do caminho?

A escrita dessa pesquisa está ligada a esse esforço surpreendente de rejeitar os valores constantemente reiterados da cis-heteronorma, que insiste em apagar trajetórias outras, múltiplas, originais, tristes, fabulosas, complexas e belas. Pois, a existência de um caminho que não é único denuncia a construção frágil do discurso hegemônico e

corrompe os dogmas em que o mesmo foi construído. Naturaliza-se o que é artificial e rejeita-se o que não se encaixa neste discurso. Mas há quem pesquise e escreva discordando dessa regra, há também quem manifeste em seu corpo o quão artificial é o natural e quão natural é o artifício, tanto na vida, quanto no teatro. E somos muitas pessoas! Busco aqui, neste trabalho, abordar essas questões e escavar algumas trilhas por vezes encobertas de nosso passado, de nossa história, de nosso teatro. Não tenho a pretensão de esgotar tal arqueologia, mas de me unir aos arqueólogos que já realizam essa escavação. Acredito que esta ação seja um devir e que deve ser feita por diversas mãos, de diversas perspectivas, em um campo mais amplo, multidisciplinar. O que nos dá a possibilidade de (re)pensar nossas práticas em diversos âmbitos, pessoais, profissionais, acadêmicos, artísticos, etc. Relato aqui um pouco de como foi esse processo de escrita e pesquisa.

Boa Leitura!

Joa de Mello

INTRODUÇÃO - O PROCESSO

Quem nos deu permissão para praticar o ato de escrever? Por que escrever parece tão artificial para mim? Eu faço qualquer coisa para adiar este ato — esvazio o lixo, atendo o telefone. Uma voz é recorrente em mim: Quem sou eu, uma pobre chicanita do fim do mundo, para pensar que poderia escrever? (ANZALDÚA, 2000, p. 230)

Aos trancos e barrancos, este é o resultado de uma trajetória: trajetória marcada pelo trabalho dramaturgic e cênico de tantes artistas LGBTQIAP+ que pulsam e me inspiram demais. Pela vivência artística intensa com a Coletiva de Teatro Rainha Kong, que me instigou e instiga questionamentos e curiosidade sobre o que é gênero, Cuír, dissidência, etc, e como raios colocaríamos essas questões em cena. Marcada por atravessamentos de epistemologias distintas no meu corpo não-binário e de vivência bixa. Marcada pela minha descoberta como soropositivo em março de 2021, revelando os estigmas que tal doença ainda carrega em nosso imaginário e me fazendo tremer em minhas bases, procurando refúgio na palavra amiga de outres que compartilham dessa condição (e vivem muito bem com isso). A marca de uma pesquisa feita com muito esforço, sem acesso a bolsa, apesar dos pedidos e projetos bem avaliados, o que demonstram o quanto a temática abordada nesse trabalho ainda não tem o espaço que deveria ter na academia e que a mesma sofre duros golpes, perdas e sucateamentos nos últimos anos. E, por fim, marcada pelos espaços alcançados pela população LGBTQIAP+ que, tendo em vista o contexto político-social em que estamos inserides, conquistou muito com sua luta por direitos, o que não despreza o quanto ainda temos a conquistar. Todos esses aspectos, de diferentes âmbitos, estão presentes de alguma forma em minha escrita.

Quando ingressei no mestrado, no ano de 2020, não imaginava as voltas que o mundo daria: pandemia, isolamento, crise política, econômica, sanitária, cultural, oportunidades de diálogo, reinvenção e perdas, muitas perdas. Entretanto tenho que admitir que, assim como a pesquisadora Abigail Campos Leal, “me curo y me armo estudando” e, nesse período conturbado, pesquisar e ler tantes pensadores distintos me trouxe revolta, mas também serenidade para entender que estamos no meio do processo, inacabados, em fluxo.

Comecei a escrever em uma tarde sufocante no verão pandêmico de São Paulo, quando as anotações, vídeos, entrevistas, fragmentos de peças, dramaturgias, não

cabiam mais em mim e me angustiava ter lido tudo isso e não conseguir organizar meu pensamento em um fio narrativo. Ao pesquisar, as leituras e os questionamentos, oriundos da discussão nas disciplinas e reuniões, pareciam ficar na minha cabeça o tempo todo, permeando as relações e fazeres outros que, não necessariamente, estão interconectados. Talvez por esse motivo, não desvinculo esse trabalho do meu fazer artístico, eles estão extremamente conectados. Eu saía da sala de ensaio ou do ensaio por Zoom com mil questões que sabia que poderia me aprofundar ao pesquisar e, ao mesmo tempo, levei discussões sobre decolonialidade e teoria cuir para diversos espaços de criação. Essa troca coloca para mim a importância de se entender o fazer acadêmico como ferramenta para a prática artística, sem hierarquizar os saberes adquiridos nesses processos. A academia é um meio para a pesquisa, a cena é outro meio que produz conhecimento. E no meu caso, as duas estão correlacionadas.

Colocarei aqui um pouco das impressões que tive ao escrever cada capítulo dessa dissertação, pontuando as abordagens e temáticas colocadas.

Capítulo I

Esse capítulo foi escrito pensando naquelas que vieram antes de nós. Nós que temos corpos e vivências que não se encaixam na lógica cis-heterocêntrica, que não existem aos olhos da ciência e da hegemonia ou que existem como “outro”, afirmando assim qual é o *modus operandi* “correto”. Corpos abjetos. Lembrei de todos os relatos de homossexuais presos em manicômios por seus familiares. Lembrei das diversas operações da polícia que tinham como objetivo “limpar” o centro de São Paulo de travestis. Lembrei do epistemicídio que nossa população ainda vive, privada de sua história e seu passado, sem saber, em sua maioria, de eventos históricos como a Revolta do “Levante ao Ferro’s Bar”, a criação do “Lampião de Esquina” e outras insurgências importantes da comunidade LGBTQIAP+. Lembrei das diversas censuras que estamos passando na área da cultura e da pesquisa por quisermos abordar nossas questões em um sistema que insiste em se apropriar das nossas pautas, hierarquizando-as, comercializando-as, matando-as. Porém, se observarmos nossa história com cuidado, podemos antever a riqueza e pluralidade que temos em nossas mãos, sendo um material artístico potente e profundo, ainda pouco reconhecido.

Helena Vieira e Yuri Fraccaroli comentam que bichas, lésbicas, travestis e bissexuais tiveram que assumir “a linha de frente contra a ‘moral e os bons costumes’”

na Ditadura Militar brasileira, uma posição que assumiam não apenas por militância, mas apenas por existirem e essa vivência ser insuportável para a maioria da sociedade brasileira¹ (VIEIRA; FRACCAROLI, 2018, p. 360-366). A resistência de milhares de LGBTQIAP+ e sua articulação política, artística e cultural contribuíram de forma significativa para que certos estigmas fossem quebrados em relação a vivências e corpos de gênero não-normativo, o que resultou em uma grande “mudança de vida” para aqueles que nasceram depois, mesmo com os fantasmas e cicatrizes que ainda carregamos de nosso passado ditatorial.

Essa primeira parte da pesquisa trata-se de entender as raízes de nossa subalternidade e de traçar brevemente uma narrativa acerca dos dissidentes nesse país, me focando na produção cultural da cidade de São Paulo. Para tanto me baseio em artigos e livros de historiadores, antropólogos, cientistas sociais, filósofos e pesquisadores de teatro que abordam a temática da dissidência em seus trabalhos. Os fatos e eventos estudados também se relacionam com as outras partes da pesquisa, já que o estudo de caso escolhido para esse projeto foi a peça *As 3 Uíaras de SP City*, que revisita os chamados “rondões”, operações policiais que visavam prender e eliminar travestis e homossexuais no centro de São Paulo.

Capítulo II

A segunda parte da pesquisa consiste em um panorama da produção teatral recente, especificamente as pesquisas teatrais ligadas à questão trans. Visando dar mais concretude a essa trajetória recente, escolhi analisar a produção do ator Leo Moreira Sá, por sua trajetória única enquanto artista trans masculino que vivenciou e se engajou na resistência à Ditadura. Sua carreira artística singular transita por diversas áreas, tendo sido baterista da banda punk “As Mercenárias”, primeiro iluminador trans a ganhar um prêmio APCA e ator em parceria com a Companhia de Teatro Os Satyros, com o diretor Nelson Baskerville e, mais recentemente, com o grupo LABTD. Também escolhi abordar a trajetória da atriz travesti Renata Carvalho, por sua luta contra o apagamento dos corpos trans no palco e sua articulação política como co-fundadora do MONART - Movimento Nacional de Artistas Trans (travestis, mulheres e homens trans e pessoas

¹ Helena e Yuri comentam que as ações coercivas e violentas do Governo só eram possíveis com o apoio da população em geral, que também praticava atos de violência contra essas populações. O que pode ser confirmado com o terrível fato de que o Brasil até hoje é o país que mais mata pessoas LGBTQIAP+ no mundo, mesmo com muitos direitos garantidos pela constituição.

trans não binárias). Sua carreira foi marcada por diversas censuras, mas também pela luta pela visibilização de pautas importantes, como o transfake e a falta de oportunidades para a população T no mercado de trabalho cultural. Ao escrever sobre sua vivência, essa tese busca dar importância para sua luta, que é um marco na construção de uma realidade mais digna para milhares de atores, atores e atrizes trans.

A partir dessas duas trajetórias, problematizo algumas questões em relação à organização política da população trans e a censura de artistas LGBTQIAP+ nos últimos dez anos, na tentativa de denunciar a violência por trás de tais ações censórias e de questionar tradições de caráter binário nos processos cênicos. Essas duas trajetórias são um recorte pequeno da produção artística de pessoas trans em São Paulo e menor ainda do Brasil. Porém as escolhi como exemplo por conta da minha proximidade com a produção artística de ambas as artistas, sua ação enquanto militantes e artistas de teatro e por pensar minha dissertação como uma pesquisa regional focada na cidade de São Paulo, o que se justifica por se tratar de uma pesquisa de mestrado de dois anos. Importante pontuar que a produção artística nacional é mais ampla que a produção dos estados do sudeste brasileiro e que as peças realizadas aqui são apenas uma fração da produção cultural nacional, o que, muitas vezes, é colocado de forma hegemônica frente a produção de outros estados brasileiros. Para não reiterar essa ideia imprecisa, sublinho que este trabalho se trata de uma pesquisa regional.

Me baseio neste capítulo em artigos e publicações acadêmicas sobre a temática; e em reportagens, podcasts, entrevistas, críticas e vídeos que detalham a repercussão dos eventos abordados.

Capítulo III

As expressões artísticas ligadas às vivências LGBTQIAP+ estão em um momento extremamente fértil e abundante. Temos produções sofisticadas e pertinentes de artistas como Ventura Profana, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Jota Mombaça, Daniel Veiga, Leonarda Glück, Pêdra Costa, etc. Tais artistas estão ocupando espaços nunca antes alcançados dentro da produção artística nacional e na mídia, em um movimento histórico por representatividade.

A terceira parte da pesquisa, portanto, se concentra em uma produção mais recente, abordada na dramaturgia de Ave Terrena e no trabalho do grupo LABTD, especialmente o processo da peça *As 3 Uiaras de SP City* (2018), sendo o coletivo

composto por membros LGBTQIAP+ que seguem uma dinâmica de trabalho mais horizontal e coletiva, típicas do teatro de grupo. Busco também questionar como o teatro de grupo abarca questões transvestigêneres em suas pesquisas e se pessoas dissidentes são abarcadas nesses grupos, em geral de maioria cisgênera. Ave Terrena é uma artista travesti que transita em diversos espaços, muitos deles ligados a produção de teatro de grupo na cidade de São Paulo, que é fomentada por editais e políticas públicas. Com o LABTD, Ave revisita e dialoga com um passado que segue presente até hoje na opressão de corpos marginalizados e, ao questionar a visão dos que contaram essa história, “desapaga” as trajetórias soterradas pela hegemonia ou as recria na ficção. Não se trata de resumir corpos trans à violência, mas de ressaltar que suas vivências são muito mais complexas que os estereótipos em voga no senso comum.

A pesquisa de Ave e do LABTD reverbera artisticamente os questionamentos colocados pelo movimento político trans nas artes, abordados no capítulo 2. Por se tratar de um processo recente, optei por realizar entrevistas com Ave Terrena e Diego Moschkovich (diretor da peça) sobre o processo de criação e história do LABTD, transcrevendo-as² e utilizando-as como base para a construção da escrita deste capítulo, entrelaçando-a com críticas, reportagens e artigos que julguei pertinentes para o aprofundamento dos temas abordados. A partir dos questionamentos e reflexões trazidos por Ave Terrena, também proponho o termo “Figuras-Diadorim”, denominação utilizada para reconhecer figuras ficcionais em nossa literatura e dramaturgia que fogem ao espectro da cisgeneridade, lançando assim uma perspectiva cuír para narrativas e obras pré-existentes.

Assim, partindo de uma perspectiva que flerta com estudos sobre história, antropologia e estética, a presente pesquisa busca analisar a produção cultural contemporânea na área da performance cênica sob a ótica da Teoria Cuír, perguntando se a apropriação de espaços de expressão cultural por grupos sociais cuja performatividade de gênero é considerada abjeta (ou seja, contrária aos valores e códigos naturalizados de gênero e sexualidade em nossa sociedade) configura formas de expressão próprias no cenário cultural contemporâneo do Brasil, e como esses grupos organizam-se artística e politicamente. Quais são as ações propostas por tais coletivos artísticos? Com que intensidade a performatividade de gênero trazida por eles aos processos de criação e à cena pode influenciar a produção contemporânea em artes

² As entrevistas se encontram na íntegra no apêndice dessa dissertação.

cênicas? Esses são alguns dos questionamentos propostos neste percurso. Para além disso, acredito que a potência artística subversiva de corpos dissidentes na cena, movida pela urgência de mudança social da triste realidade que LGBTQIAP+ vivem no Brasil, é um fenômeno único e complexo, que com certeza não se esgota aqui, mas do qual gostaria de abordar em uma possível trajetória.

CAPÍTULO I - UMA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA DISSIDÊNCIA

memória não é segredo
pra trancar ou esconder

(ALVES, 2018, p.70)

1.1 Prática Pré-Imersiva #1

Para começar, gostaria de propor um exercício simples para quem lê este texto nesse exato momento: por um minuto, se distancie do computador, da tela do celular, do livro, da revista, etc; feche seus olhos; coloque seu foco na sua escuta e procure o som mais distante que você possa perceber. Em seguida, busque o som mais próximo de seu corpo, mesmo que ele seja ínfimo. Após esse primeiro momento, pegue uma caneta e anote os sons que você percebeu. Quantos sons foram captados? É possível captar todos os sons do espaço? O que diferencia cada som, música, ruído ou barulho? Algum som agrada ou incomoda você?

Guarde essa sensação.

1.2 Introdução à Imersão

De acordo com as leis básicas da física, o “espectro sonoro” (conjunto de frequências que podem ser produzidas pelas diversas fontes sonoras) em relação ao ouvido humano consegue captar apenas de 20Hz a 20.000Hz, sendo essa fração chamada de “sons audíveis”. Entretanto, estes não são os únicos sons possíveis: existem os infrassons, que se caracterizam por estarem abaixo dos 20Hz, e os ultrassons, caracterizados por estarem acima dos 20.000Hz. Ou seja, há uma infinidade de outros sons que não somos capazes de perceber e que, no entanto, continuam existindo.

A artista visual não-binária e mestiça Jota Mombaça (2016) traça um paralelo metafórico entre hegemonia/subalternização e o espectro sonoro: é possível pensar os grupos sociais historicamente subalternizados como esses sons que estão fora da audibilidade da escuta hegemônica, vibrando de uma forma que essa escuta não os percebe nem os apreende. Em relação a esse paralelo, Mombaça comenta que a “[...] descolonização, seria um remapeamento da escuta que leva em consideração o ruído e

as linhas-de-fuga que ele fatura na harmonia sobreposta” (2016, n.p.). Ou seja, a descolonização seria uma forma de se fazer ouvir e compreender esse espaço fora da zona dos “sons audíveis”, levando em conta aspectos desse “ruído” como uma manifestação desorganizadora e necessária, nas palavras de Mombaça, que “[...] apesar da harmonia arbitrária, manifesta-se, e ao fazê-lo, pode infectar o regime de audibilidade, desorganizando o ‘espectro sonoro’ que conforma a escuta” (*ibidem*).

Mas, o que define o que é harmonia e o que é ruído dentro da sociedade? Quais corpos habitam esse espaço de audibilidade, sendo falados, vistos e escutados, e quais corpos são renegados ao esquecimento, invisibilidade e silenciamento?

1.3 Imersão #1 - Duvidando do Natural

Travesti, gay, sapatona, lésbica, entendido, bicha, viado, baitola, michê, trava, boyceta, NBs, fanha, andrógino, invertido, quimbanda, fresco, fanchono, uranista, gouveia, pederasta e sodomita, nosso idioma tem uma rica linguagem para se referir aos diversos tipos de sexualidades e performances de gênero consideradas por muito tempo “degeneradas”. Tais nomenclaturas, cunhadas pela imprensa, estudos científicos, relatos médicos ou pelo senso comum, há cem anos atrás poderiam ser consideradas uma ofensa grave aos bons costumes, apenas ao serem pronunciadas no espaço público. O que dizer sobre assumir-se como desviante da norma, praticante de tais “atividades vexatórias”, auto-identificando-se com esses termos? Mas, como Teresa de Lauretis (2019) comenta: “As palavras atravessam fronteiras, [...] assim como as pessoas, têm histórias; e, quando viajam no tempo e no espaço, elas mudam [...]” (LAURETIS, 2019, p. 397).

As palavras não existem per si; é necessário que alguém as enuncie e alguém as ouça ou leia. O interlocutor soma a ela muito de sentido da palavra, apesar de não conseguir controlar completamente o que seu receptor irá entender. Em uma sociedade em que saberes são historicamente hierarquizados, quem tem oportunidade de se colocar em espaços formais de poder já terá posição privilegiada apenas por produzir um discurso. Ribeiro (2019) comenta que todos temos lugar de fala, sendo que a posição social ocupada pelo sujeito resulta em experiências distintas e, portanto, perspectivas diferentes sobre a realidade. Podemos observar que certos discursos de um determinado *locus* social são valorizados e entendidos como hegemônicos e outros como dissidentes, e, em se tratando de narrativas de grupos minoritários, normalmente estas são sistemática e historicamente apagadas e/ou privadas de sua própria enunciação.

Acho necessário pontuar que tomo a palavra “discurso” de acordo com o conceito Foucaultiano, segundo o qual os grandes enunciados produzem verdades, sendo o discurso um sistema que estrutura determinado imaginário social, (FOUCAULT, 2012. p.8). Os discursos produzidos sobre corpos dissidentes muitas vezes se mostram distantes de quem é definido por eles, no sentido de que grupos dissidentes são historicamente patologizados, criminalizados e estigmatizados em relação ao que é hegemônico, ao que é considerado normal. Por exemplo, não foi ³ transexual que se definiu enquanto transexual; assim como não foi ³ homossexual que se autodenominou homossexual. O que nos leva a questionar: quem conta a história dos dissidentes? Quem define a narrativa de LGBTQIAP+?

Quem deu nome aos dissidentes foram os “incidentes”, aqueles que se encaixam na norma hegemônica e estão em posição de poder, porque dominam os termos utilizados em espaços de formalidade, como escolas, tribunais, academias, etc, e porque controlam a narrativa oficial, definindo o que será preservado e o que será apagado. Seria leviano afirmar que nós, LGBTQIAP+, contamos nossa história, porque não somos nós que ocupamos o espaço de dizer, sendo negado a nós o exercício de questionar o que é verdade na sociedade, nem mesmo sobre os nossos corpos. E assim se dá com diversos grupos sociais marginalizados, onde se perpetua a violência epistêmica que leva Spivak (2010, p. 47) a afirmar que o subalterno não pode falar. Spivak é uma pesquisadora indiana radicada nos EUA e uma das principais teóricas do pós-colonialismo, em seu trabalho ela busca "questionar o lugar do investigador" (SPIVAK, 2010, p.19.), problematizando a visão supostamente neutra daqueles que produzem o discurso em espaços formais e criticando a posição eurocêntrica de diversas pensadoras em relação às epistemologias de países colonizados, muitas vezes colocados como o “Outro” em relação ao sujeito europeu. Ela exemplifica a questão:

É impossível para os intelectuais franceses contemporâneos imaginar o tipo de Poder e Desejo que habitaria o sujeito nominado do Outro da Europa. Não é apenas o fato de que tudo o que leem — crítico ou não — esteja aprisionado no debate sobre a produção desse Outro, apoiando ou criticando a constituição do Sujeito como sendo a Europa" (SPIVAK, 2010, p.45-46).

³ Opto por utilizar a linguagem neutra nesse texto quando não há uma definição clara do gênero da pessoa ou grupo social em pauta ou quando a pessoa citada se identifique como não-binária. Como a linguagem neutra ainda não tem uma ortografia oficial, me inspiro nas propostas de Ophelia Cassiano (2019) e André Fischer (2020).

O sujeito europeu enquanto norma foi historicamente imposto às colônias, obrigando-nos a seguir padrões de gênero, etnia, religião, sexualidade, cultura, economia, etc. Spivak reclama a necessidade urgente de desconstrução desse sujeito, sua descentralização e a des-hierarquização de saberes que o mesmo impôs, valorizando os discursos e saberes de populações dissidentes.

Observando o valor móvel dos termos e discursos, é possível que essas mesmas palavras, enunciadas para ofender, criminalizar ou patologizar, sejam ressignificadas e alçadas ao patamar de identidade, na adoção por sujeitos que as tomam de forma positiva. Para isso, entretanto, é necessário entender os processos de construção das nomenclaturas, e como elas descrevem e espelham valores e relações sócio-culturais de diversos períodos.

1.4 Imersão #2 - Genealogia⁴ da construção do Gênero e da Sexualidade Moderna

Pensando em minha trajetória, enquanto pessoa não-binária, bixa, branca e proveniente da classe média paulistana (o que me rendeu mais acesso à informação e privilégios, se comparado a sujeitos com outra demarcação de classe e raça-etnia, por exemplo), em doze anos de formação escolar básica, nunca li ou ouvi sobre a história da população LGBTQIAP+ em nenhuma aula, livro ou filme. Para ser preciso, a narrativa que me era contada - nas entrelinhas ou diretamente - era a de que ser homossexual ou performar marcadores sociais ditos femininos era algo anti-natural ou ridículo. Hoje, como professore, entendo o porquê desse silêncio: não nos é permitido falar sobre vivências que fujam da “harmonia hegemônica”, por mais que o acesso à informação e à referências LGBTQIAP+ na mídia seja muito maior hoje, em 2022.

Lembro que me esforçava secretamente para baixar filmes e comprar livros que abordassem essa temática, que me fascinava e me dava medo. De fato, meu primeiro contato com algum tipo de produção cultural que falasse sobre questões LGBTQIAP+ foi no teatro, nos cursos livres que fazia na Zona Norte de São Paulo e, especialmente,

⁴ O termo “genealogia” mostra-se mais apropriado para a pesquisa das vivências e saberes de corpos dissidentes, seguindo a distinção do termo “arqueologia” proposta por Foucault. Nas palavras de Costa (2020): “Segundo o autor, a arqueologia tem por propósito descrever a constituição do campo, entendendo-o como uma rede, formada na interrelação dos diversos saberes ali presentes. É exatamente nesta rede, pelas características que lhe são próprias, que se abre o espaço de possibilidade para a emergência do discurso. Já a genealogia busca a origem dos saberes, ou seja, da configuração de suas positivities, a partir das condições de possibilidades externas aos próprios saberes” (COSTA, 2020, p. 426)

no projeto Conexões⁵, quando foi trabalhado o texto “Godofredo e Alice”, do dramaturgo Newton Moreno, com direção de Cecília Schucman e Tati Caltabiano.

O teatro que vivi durante minha adolescência, antes de optar pela formação em uma universidade, reunia os nerds de Pirituba, as meninas mandonas, as bixas no armário, roqueiros bissexuais, lésbicas e patricinhas fãs de musical, tudo isso em salas de ensaio improvisadas, na periferia de São Paulo. De certa forma, aquele era um espaço mais liberal em relação à escola⁶; uma característica que acredito ser semelhante à de outros artistas LGBTQIAP+ com origens semelhantes.

É complexo discutir papéis de gênero no mundo social da escola, especialmente no momento histórico em que vivemos, quando esse assunto se tornou um tabu dentro da sala de aula, com um controle extremo sobre o professor. Um exemplo dessa questão é a proliferação de projetos de leis que proíbem o uso da linguagem neutra nas escolas e concursos públicos em diversos estados brasileiros, já aprovados em Rondônia e Mato Grosso, acusando a prática como “ideologia de gênero”, mas que têm como principal objetivo “[...] fazer uma espécie de ‘terrorismo moral’, voltado especialmente à parcela mais conservadora da sociedade, e aquelas pessoas que têm menos acesso à informação (VILELA, 2021, n.p.).⁷ Porém, ao ignorar essas pautas, uma parte importante da vivência dos alunos fica de fora do contexto escolar, que deveria ser um espaço aberto ao pensamento crítico e aos corpos diversos. Entretanto, parece que os alunos e professoras, ao entrarem em sala de aula, tornam-se apenas intelecto: ignora-se completamente seus corpos e vivências e, como aponta a teórica feminista bell hooks, são tratados como “espíritos descorporificados” (HOOKS *apud* LOURO, 2000, p.2).

Sobre a imposição normativa de gênero na sociedade burguesa, Judith Butler (2001) propõe “[...] uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (BUTLER *apud* PRECIADO, 2014, p. 21). Ou seja,

⁵ O projeto Conexões é realizado em parceria entre o British Council, a Cultura Inglesa e a Escola de Teatro Célia Helena, com o intuito de fomentar a criação de textos teatrais contemporâneos por autores brasileiros e ingleses e disseminar esses textos, com a publicação bilíngue do livro “Conexões: nova dramaturgia para jovens”. Participei do projeto em 2010 com a Impertinente Trupe Contrastes. Diversos dramaturgos escreveram para o Conexões, tais como Newton Moreno, Marcelo Rubens Paiva, Jandira Martini e Luis Alberto de Abreu, entre outros.

⁶ O retrospecto da minha própria vivência indica o quanto o teatro pode ser um espaço de enunciação de corpos não-normativos, em fases em que os sujeitos estão se conhecendo e em processo de formação de sua identidade. Porém, o teatro é também um território de contínuas disputas, assim como outros espaços sociais.

⁷ Tais questões servem para que políticos se projetem no eleitorado conservador através de pautas polêmicas como educação sexual, educação política, questões minoritárias, etc.

Butler afirma que tais códigos são tidos como naturais e que seguem uma lógica heterocêntrica, garantida por grupos sociais e instituições que dominam posições de poder hegemônico.

Podemos pensar que o conceito “gênero”, conforme Judith Butler (2003) e Simone de Beauvoir (1980), é algo que fazemos e não algo que somos. Portanto, cada ser está em construção de suas características como sujeito dentro de um contexto social. Logo, pode-se dizer que não há uma essência por detrás dos nossos atos, mas que esses atos *per se* implicam uma construção contínua do que "somos". Gênero é uma dessas construções produzidas nesse processo de vivência social; porém, se gênero é devir, o que determina nosso gênero? Em que medida alguém escolhe o próprio gênero?

Butler (2003) comenta que fazemos escolhas, ou melhor, *negociamos* nosso gênero todos os dias, mesmo em corpos cuja performatividade opera dentro da norma; todos pensam como agir e se portar a partir de enunciados identificatórios. Construídos discursivamente no interior de uma matriz heterossexual e cisgênera de saber-poder⁸, tais enunciados identificatórios são um conjunto de valores e rótulos que nos são passados por nossos modelos de identificação. Normalmente, nossos parentes (e principalmente nossos pais) são nossas primeiras e mais importantes referências, como comenta Almeida *et al.* (2013), “[...] impregnando a criança de rótulos, determinam a adaptação da criança à identidade que lhe é imposta, sendo a consequência mais comum o fato de que a sua conduta irá confirmar a previsão dos pais” (ALMEIDA *et al.*, 2013, p. 2).

Identidade é um processo complexo e dinâmico, que se processa nos planos sexual, social, profissional, entre outros, a partir de identificações (OLIVEIRA *apud* ALMEIDA *et al.*, 2013, p. 2). Do ponto de vista psicológico, a noção de identidade está associada a um sentimento de continuidade no comportamento de cada indivíduo, que confere a ele características singulares. Esse é o subsídio necessário para a construção do “Eu”, processo o qual, de acordo com a pesquisadora Rita Paiva, “[...] reside substancialmente na edificação de um projeto identificatório e uma interpretação de sua

⁸ “Temos antes que admitir que o poder produz saber (e não simplesmente favorecendo-o porque o serve ou aplicando-o porque é útil); que poder e saber estão diretamente implicados; que não há relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder. Essas relações de “poder-saber” não devem então ser analisadas a partir de um sujeito do conhecimento que seria ou não livre em relação ao sistema do poder; mas é preciso considerar ao contrário que o sujeito que conhece, os objetos a conhecer e as modalidades de conhecimentos são outros tantos efeitos dessas implicações fundamentais do poder-saber e de suas transformações históricas.” (FOUCAULT, 1996, p. 30)

própria história, que é incessantemente reconstruída.” (PAIVA, 1998, p.85).

Segundo Stuart Hall (2003), os códigos naturalizados que contribuem para a constituição dos projetos identificatórios são aprendidos desde cedo, tornando-se tão arraigados numa sociedade, que deixam de aparentar seu verdadeiro caráter de construção social e são tomados como naturais. Por detrás de sua construção, segundo o autor, encobrem-se práticas de codificação: afastando possibilidades de articulação voluntária entre signo e referente, o conceito é colocado como uma verdade única. Como tudo o que sabemos e dizemos está mediado pela linguagem, não há possibilidade de uma linguagem “neutra” e, para Hall, não há um “grau zero” em relação à linguagem; tudo é mediado, posto que qualquer forma de codificação e decodificação discursiva de um conhecimento resulta da articulação da linguagem em condições reais, sem possibilidades de visão transparente do real. Hall, como um construtivista, vê o “real” como uma construção social (ITUASSU *apud* HALL, 2016, p. 11), construção esta que poderia ser vista em diversos níveis de abstração, necessários para que a possamos apreender. Como Hall relata:

[...] para pensar ou analisar a complexidade do real, é necessária a prática do pensar e isso requer o uso do poder da abstração e análise, a formação de conceitos com as quais se pode recortar a complexidade do real, com o propósito de revelar e trazer a luz as relações e estruturas que não podem se fazer visíveis a olho nu e ingênuo, e que também não podem se apresentar nem autenticar a si mesmas. (HALL, 2003, p.150)

Se entendemos o processo identitário como contínuo e incessante, gênero e sexualidade também se tornam conceitos móveis, que podem variar de acordo com os enunciados a eles atribuídos. Muitas autorias contestam as divisões assimétricas consagradas pelo binômio homem/mulher, apoiado na ideia de “verdade biológica”, que liga os sinais morfológicos de gênero (pênis/vagina) a gênero, alinhando compulsoriamente desejo, sexualidade e comportamento sexual, conforme comenta Paul Preciado:

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2001, p. 26).

Na reflexão de Preciado, a lógica heterossexual é reiterada a todo tempo, através

das relações e da formação/construção contínua de cada indivíduo, pela ação das instituições da família, religião, educação, mídia e ideologia. Tal reiteração se dá de distintas formas, algumas sutis e discretas, outras extremamente violentas, como comenta Berenice Bento (2011) sobre a normatização dos corpos no ambiente escolar e o fenômeno do “heteroterrorismo” que muitas crianças/jovens passam em sua vivência escolar. A pesquisadora travesti Abigail Campos Leal relata como se isolava da “[...] socialização cishétero y do seu terrorismo” (2020, p. 67) através dos livros e do estudo, e de como essa estratégia (quase intuitiva) a fortaleceu em um espaço completamente despreparado para lidar com um corpo travesti. Acredito que muitas LGBTQIAP+ podem confirmar essa vivência de reiteração forçada e traumática de comportamentos normativos, que abarca a sociedade como um todo e, inclusive, também prejudica a formação de pessoas cisgêneras e heterossexuais. O ambiente escolar exemplifica como a reiteração dessa matriz está impregnada nas instituições formais de poder como fator regulador, embora vista como algo neutro.

Entretanto, se o corpo é socialmente escrito, como se expressam as sintaxes que não seguem a gramática normativa? Preciado confirma que a ação coercitiva da sociedade se manifesta no apagamento sistemático de determinados corpos, empurrados à marginalização e aos modos de sobrevivência precarizados. Essa lógica “higienizante” se constituiu em paralelo à normatização dos corpos, conforme os discursos de poder se consolidaram como hegemônicos no Ocidente. Conhecer esse processo histórico nos ajuda a entender como as dissidências estão se articulando politicamente hoje, para mudar esse quadro.

Onde e quando surge a dissidência não-normativa, afinal? Inexiste uma resposta exata sobre a história da população LGBTQIAP+ e sua emergência como sujeito político, mas é possível acompanhar estudos que se aventuram no traçado de uma genealogia das corpos dissidentes, indicando como as vivências que conhecemos hoje como abjetas foram construídas através do tempo.

A história da população LGBTQIAP+ tem sido apagada pela narrativa hegemônica, que privilegia corpos e vivências normativas. Como sugere Foucault, em sua *História da Sexualidade* (2018), o séc. XIX demarca o momento em que essa população começou a ser diferenciada, em um processo essencializante e controverso de taxonomias sobre os “desviantes da norma”, criadas pela lógica normativa e suas instituições.

Entretanto, nota-se um esforço por parte de pesquisadoras e historiadoras da contemporaneidade em dar escuta às perspectivas dissidentes, evidenciando vivências que não se encaixavam no que é entendido como norma, “heterossexual”, branca e “cisgênera”⁹. Figuras como Xica Manicongo¹⁰ e Tibira do Maranhão¹¹, apesar de terem fundamentação histórica questionável, constituem marcos simbólicos com valor histórico para essa outra narrativa, uma vez que contribuem para o movimento de visibilidade da multiplicidade de vivências no passado e hoje.¹²

Diferentes teorias, nas mais diversas áreas, discutem a história da sexualidade e do gênero no Ocidente¹³. Essas teorias nos auxiliam na análise dos discursos de poder envolvidos no controle dos corpos e suas interações, que Foucault chama de “biopoder”. Foucault, em *História da Sexualidade* (2018), critica a forma tradicional de entendimento da sexualidade, descrita como um desejo e/ou impulso natural libidinal sem a influência do contexto social do sujeito. O autor argumenta que os desejos não são entidades biológicas pré-existentes, mas sim constituídos no curso de práticas sociais específicas; assim é possível contextualizar historicamente o modo como lidamos com o desejo. Para Foucault, há que se considerar os aspectos geradores da organização social do sexo antes do que seus elementos repressivos, mostrando que novas sexualidades estão sempre sendo produzidas (RUBIN, 2012, p. 20). Ou seja, mesmo que haja um fator repressivo, não paramos de nos relacionar com a sexualidade; contrariamente, negociamos com esses fatores de forma diferente, *produzindo* sexualidades a partir do contexto.

⁹ Sobre o termo, segundo Jesus *et al* (2019): “O termo „cisgênero“, de acordo com Jesus (2012), foi criado pelo movimento transfeminista para abarcar as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado no momento de seu nascimento, ou seja, as pessoas que não são trans. Simakawa (2015) defende que “cisgeneridade” e “cisonormatividade” são categorias analíticas relevantes para reflexões políticas, acadêmicas e existenciais sobre as diversidades de corpos e de identidades de gênero, assim como para o desenvolvimento de reflexões acerca dos dispositivos de poder institucionais e não-institucionais que exercem colonialidades, especialmente, sobre os corpos das pessoas trans e intersexo.” (JESUS *et al*, 2019, n.p.)

¹⁰ Considerada por diversos movimentos sociais como a primeira travesti brasileira, seu nome social foi atribuído postumamente por Majorie Marchi, militante travesti negra que presidiu a ASTRA-Rio (Associação de Travestis e Transexuais do Rio de Janeiro), criando-se assim um marco simbólico para a população trans no Brasil.

¹¹ Indígena Tupinambá cuja história foi resgatada por Luís Mott, que teria sido o primeiro mártir homossexual no Brasil, executado em 1614.

¹² Os registros históricos utilizados para se analisar vivências dissidentes na história brasileira são muitas vezes fragmentários e partem de escritos dos colonizadores (como os arquivos da Torre do Tombo de Lisboa, onde estão os manuscritos do Santo Ofício). No entanto, há relatos de viajantes do período colonial que por aqui passaram comentando da “promiscuidade” e “devassidão” de alguns povos indígenas, que tinham relações homossexuais, além de relatos de “travestimento” e de mulheres indígenas que “imitam os homens e seguem seus ofícios” (GANDAVO *apud* TREVISAN, 2018, p. 65-66).

¹³ Para maior aprofundamento sobre o tema, consultar: Rubin (2003; 2012), Foucault (2018), Green (2019), Preciado (2008), Jesus (2019), Louro (2001), Oyèrónké Oyèwùmí (2021), entre outros.

Avesso ao pensamento de que a questão sexual foi silenciada no séc. XIX, em sua crítica da hipótese repressiva, Foucault sugere o oposto. O primeiro capítulo do livro “A Vontade de Saber” recebe o nome de “Nós, Vitorianos”, numa provocação irônica sobre a sociedade pudica e conservadora da época em que escreveu o livro, 1970. Traçando um paralelo entre 1970 e a sociedade vitoriana do séc. XIX (simetria que poderíamos reconhecer ainda hoje), Foucault argumenta que a sexualidade era muito discutida e produzida pela Lei. Segundo ele, longe de um silêncio em torno do sexo, existia no século XIX “[...] a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder: incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais” (FOUCAULT apud SALIH, 2012, p.84).

Com o intuito de analisar os procedimentos históricos de produzir verdades sobre o sexo, Foucault cunhou dois conceitos, *scientia sexualis* e *ars erotica*, dispostos em oposição. O primeiro, marca a tendência ocidental na Modernidade de controlar a sexualidade através da Lei e da ciência; e o segundo, configura-se como uma tendência oriental, nos termos de Foucault:

[...] a verdade [sobre o sexo] é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um critério de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma (FOUCAULT, 2018, p. 57).

Por mais que essa afirmação possa ser questionada, em termos da problemática divisão oriente/ocidente, e se realmente não se processa alguma regulação ou lei na *Ars Erotica*, o que Foucault analisa em termos de *scientia sexualis* é esclarecedor para o modo como a ciência passou a regular quais corpos e quais vivências são considerados “naturais” ou “normais” nas sociedades Ocidentais.

Já Rubin (2003) observa que os arranjos sexuais modernos possuíam um caráter distinto dos modelos pré-existentes. No Ocidente, a industrialização e a urbanização transformaram os trabalhadores rurais em massa de trabalho para o setor industrial; o que reorganizou as relações familiares, alterando os papéis de gênero e tornando possíveis novas formas de identidades, em paralelo à produção de novas formas de

desigualdade social. Esse contexto deu origem a um sistema sexual caracterizado por diferentes personas¹⁴ sexuais.

Os sexólogos do séc. XIX, como salienta Rubin, notaram um processo de “[...] formação e fixação de novas *espécies eróticas*” (RUBIN, 1984, p.35, grifo nosso) e a formação de suas primeiras comunidades, que mais adiante irão lutar com outros estratos sociais para manter ou mudar seu status dentro de uma sociedade hierarquizada. É nesse momento que são estudados e organizados taxonomicamente grupos sociais marginalizados, procurando através do olhar “purificado e neutro” da ciência explicar as questões mais escusas ligadas à sexualidade.

Pode-se acrescentar que tal ciência, entretanto, longe de ser neutra, seguia uma lógica positivista, evolutiva e biologizante, procurando razões biológicas e/ou genéticas para explicar determinados comportamentos sociais, tais como os vícios, a homossexualidade, a prostituição e, posteriormente, a transexualidade. Afinal, era necessário explicar por que esses indivíduos *fugiam* à natureza heterossexual, cisgênera e burguesa. É nesse contexto que é difundido o termo “homossexual”, como salienta Guacira Lopes Louro:

A homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX. Se antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir), tudo mudaria a partir da segunda metade daquele século: a prática passava a definir um tipo especial de sujeito que viria a ser assim marcado e reconhecido (LOURO, 2001. p. 542).

Segundo Louro, a sodomia, definida pelo direito civil e canônico, era uma categoria de atos proibidos que consistiam em uma prática sexual que incluía o intercuro anal, o que poderia ser feito entre um casal heterossexual ou homossexual. A ação pecaminosa estava mais associada ao fato de a relação sexual estar ligada a uma relação de prazer e não a um objetivo reprodutivo, do que ao envolvimento entre duas pessoas do mesmo gênero (não que isso fosse desejável, já que a relação entre dois homens cisgêneros, por exemplo, implicava sodomia). Entretanto, os que praticavam tais atos eram apenas os “sujeitos jurídicos” (FOUCAULT, 2018, p. 47) dos mesmos, já que a sodomia era um pecado e, uma vez cometida a falta, todos poderiam pagar pelos seus “erros”.

¹⁴ Gayle Rubin utiliza o termo “*sexual persons*” no texto original, optamos aqui pela tradução livre do termo em “personas sexuais”, sendo que outras traduções optaram por “pessoas sexuais” ou “personagens sexuais”.

Já o homossexual do século XIX, segundo Foucault, se tornou uma personagem, um passado e uma infância, além de ser um modo de vida, uma forma de agir e pensar, com uma anatomia pouco discreta e uma fisiologia misteriosa. Essencializa-se a homossexualidade, colocando um aspecto da personalidade do sujeito - sua sexualidade - como algo que se sobrepõe a outras características. Foucault resume: “O sodomita foi uma aberração temporária; o homossexual agora era uma espécie.” (FOUCAULT, 2018, p. 48).

É importante pontuar que o fato de se haver nomeado e estudado essas comunidades a partir do séc. XIX não implica que elas não existiam como vivências dissidentes na sociedade anteriormente. Como aponta Foucault, vivências dissidentes de gênero e sexualidade sempre existiram, nos contextos urbano e rural, porém não organizadas como identidades fixas e em oposição em relação à cis-heteronorma. São as análises dos sexólogos e médicos do séc. XIX que trazem à tona as dicotomias heterossexual versus homossexual e homem versus mulher, naturalizando essa dualidade e apagando seu caráter cultural e social, com o objetivo de controle.

Rubin analisa em especial a história dos EUA e da Inglaterra na Modernidade. Nessas nações, as populações dissidentes passaram por um processo de patologização e criminalização em um contexto de industrialização, em que as relações maritais normativas eram promovidas pela religião cristã. Ainda que essas populações não se reconhecessem nas identidades gay, lésbica e trans (termos cunhados posteriormente), é possível entendê-las como parte de uma cultura não-cisgênera e não-heterossexual. Essa é a leitura, por exemplo, do antropólogo Luiz Mott (2018) para o caso da escravizada Xica Manicongo, já citada aqui.

O principal registro sobre Xica Manicongo se encontra na Torre de Lisboa, nos documentos do Santo Ofício no Brasil, observados por Luiz Mott (1992), em que Xica é citada apenas como “Francisco, natural do Congo”. De acordo com esse registro, Xica viveu na cidade de Salvador, sendo trazida do Congo até o Brasil por exploradores escravagistas. Ela, supostamente, se vestia à moda dos “quimbanda”, termo bantu que, segundo Jaqueline Gomes de Jesus, “[...] significa, basicamente, ‘invertido’, tendo adquirido também o sentido de ‘curador’ e, posteriormente, para os umbandistas do século XX, referindo-se a um ramo de sua religião.” (JESUS, 2019, p. 252). Com a visita da Inquisição, foi feito por parte do lisboeta Matias Moreira uma denúncia contra a forma que Xica se vestia, de acordo com ele, “[...] como na sua terra em Congo trazem

os somítigos pacientes” (MOTT, 1992, p.181). No entanto, é possível ler no registro que Xica nega diversas vezes vestir-se de tal forma¹⁵, o que também coloca em dúvida se a mesma performava tal comportamento à moda dos quimbanda ou se procurava mentir, para se preservar dos castigos do Santo Ofício. Não se sabe exatamente como Xica se portava nas ruas da Cidade da Bahia, pois os registros acessíveis mostram apenas que Xica foi acusada por parte de um denunciante europeu de se portar como “jimbandaa”, o que acarretaria crime de sodomia e, conseqüentemente, a punição de ser queimada viva em praça pública. Tal castigo não é levado a cabo, pois Xica passa a andar com o “vestido de homem” que seu senhor lhe dera (MOTT, 1999, p.17).

Ao posicionar-se sobre esse episódio, o movimento trans realiza uma importante escavação simbólica da história sob a perspectiva trans: o grupo identifica-se com a vivência de Xica, afirmando que ela não seria um “homem travestido”, mas uma “identidade travesti” apagada pela narrativa dominante. Jaqueline Gomes de Jesus evidencia o valor do processo de Francisco à Xica, reiterando:

[...] o caráter mobilizacional da construção de memória coletiva, e seu papel relevante na construção e protagonização de identidades grupais, particularmente, daquelas identificadas no âmbito das identidades de gênero trans, tendo em vista sua apropriação simbólica e ressignificação na contemporaneidade.” (JESUS, 2019, p. 250).

Para analisar Xica Manicongo, a autora faz uma aproximação com o termo travesti, que surgiu muitos séculos após a morte de Xica, dando visibilidade a uma vivência dissidente de gênero. Segundo a autora, é o século XXI que irá testemunhar um novo surgimento dessa personagem histórica, ancorando nela o projeto de cidadania a que têm direito as pessoas trans (JESUS, 2019, p. 259). A análise de Jaqueline Gomes

¹⁵ “Outra referência interessante encontrada nos processos do Santo Ofício envolve o sapateiro Francisco, natural do Congo, cativo de Antonio Pires, morador abaixo da igreja da Misericórdia, o qual tinha fama entre os negros de ser somitigo. Seu acusante, o lisboeta Matias Moreira, cristão-velho, disse que, ‘[...] em Angola e Congo, nas quais terras ele denunciante andou muito tempo e tem muita experiência delas, é costume entre os negros gentios trazerem um pano cingido com as pontas por diante, os negros somitigos, que no pecado nefando servem de mulheres pacientes, aos quais pacientes chamam, na língua de Angola e Congo, 'jimbandaa', que quer dizer somitigos pacientes’. Ouvindo dizer que o dito Francisco era sodomita, certa feita ‘[...] viu ele denunciante ao dito negro trazer um pano cingido assim como na sua terra em Congo trazem os somitigos pacientes, e logo o repreendeu disso e o dito **Francisco lhe respondeu que ele não usava de tal** e o repreendeu também porque não trazia o vestido de homem que lhe dava o seu senhor, dizendo-lhe que em ele não querer trazer o vestido de homem, mostrava ser somitigo, pois também trazia o dito pano do dito modo e contudo **lhe negou que não estava de tal**. E depois o tornou ainda duas ou três vezes a ver nesta cidade com o dito pano cingido e tornou a repreender e já agora anda vestido em vestido de homem” (Denúncias da Bahia, 1925: 406-7).” (MOTT, 1992, p.181, grifo nosso). Não tive acesso direto nesta pesquisa às Denúncias da Bahia, me baseando nos relatos de Mott.

de Jesus é um passo importante para pensarmos a história e a memória de forma mais crítica e política.

Embora Xica Manicongo seja um importante marco simbólico para tornar a história brasileira menos hegemônica, questiono se, ao afirmar Xica como a primeira travesti de nossa história, conforme pontuado por Mott (2018), não reduzimos as possibilidades de considerar as vivências de gênero dos povos indígenas, cuja história antecede a invasão colonial no Brasil. Prefiro, assim, pensar Xica Manicongo como um marco travesti dentro do contexto colonial. No entanto, acredito que comportamentos de gênero e sexualidade não-hegemônicos já estavam presentes também no período pré-cabralino, sendo essas vivências submetidas à abjeção com o processo colonial¹⁶. Como Rubin pontua, em relação às sexualidades dissidentes: “O comportamento homossexual está sempre presente entre os seres humanos. Mas em diferentes sociedades e épocas ele pode ser estimulado ou punido, exigido ou proibido, pode ser uma experiência passageira ou algo para toda a vida” (RUBIN, 2003, p.35). Pode-se dizer o mesmo sobre as vivências de gênero não-cisgêneras.

1.5 Imersão #3 Contexto Histórico Brasileiro

O brasilianista James Green (2019) relata como se desenvolveu nos centros urbanos dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, durante o século XX, o chamado “submundo homossexual”, que abarcava pessoas de orientação sexual e gênero fora do padrão. O contexto urbano e industrializado de que trata o autor espelha as mudanças em relação à produção de verdades frente à sexualidade na Modernidade, que Rubin e Foucault comentam.

As modificações sucessivas do conceito de homossexualidade têm reverberações análogas no Brasil. Até o início do Séc. XIX, a homossexualidade era considerada pecado (de sodomia) e punida com tortura, perda de bens e banimento. O “travestimento” também era um pecado, apesar de ser prática comum até o final do séc. XIX no teatro e nas festividades populares como o Carnaval (sendo até hoje uma prática comum).

Na segunda metade do séc. XIX, como aponta Green (2019), ocorre uma

¹⁶ Prefiro pensar, por uma questão estratégica, as vivências indígenas em relação a gênero e sexualidade utilizando o termo Cuir, pois: “O “queer”, nesse sentido, nos permite chamar a atenção não ao homo/bi/trans/inter/etc., mas ao fenômeno da abjeção em si (Kristeva, 1982) dentro de processos aos quais os povos indígenas foram (e são) sistematicamente submetidos.” (FERNANDES, 2015, p.16).

mudança em relação à homossexualidade, que passa a ser considerada um crime e classificada como atentatória ao pudor e, por fim, patologizada, assim como outras formas de expressão contra-hegemônicas de sexualidade e gênero. A homossexualidade e a transexualidade tornam-se passíveis de prisão, internação em hospícios e tratamentos psiquiátricos abusivos, com resultados devastadores para os "pacientes". Conforme Peter Beattie (1997) comenta, o conceito é perpassado por valores importados da Europa pela elite de fins do século XIX, que patologizam comportamentos alheios à ordem hegemônica de masculinidade, de forte traço militarista, pregada pela Nova República. É a esses “valores importados” que Rubin (2017) se refere em seu texto, e que marcam a sexualidade como uma marca pujante da personalidade de um indivíduo, em um ponto de vista cientificista e positivista que essencializa a homossexualidade e a heterossexualidade, uma entendida como doença e a outra, como natural.

Apesar disso, de acordo com Green (2019), no início do séc. XX homossexuais e travestis continuam a resistir e a se concentrar em centros urbanos. No caso da provinciana São Paulo, o período demarca o início de um grande projeto de modernização urbana, fomentado pela produção de café e pela industrialização rápida, que possibilitam a construção de grandes obras públicas: a criação do Viaduto do Chá, em 1892; a urbanização da praça da República (até então, um espaço afastado do centro antigo, onde funcionava um sanatório) e o projeto paisagístico do Anhangabaú, pelo arquiteto francês Joseph Antoine Bouvard, em 1911, são alguns exemplos desse desenvolvimento urbano. Populações de homossexuais passam a socializar em regiões centrais da cidade, praticando *footing*¹⁷ nas adjacências dos parques e praças do centro novo. Ainda não existiam espaços voltados para a população LGBTQIAP+, e espaços públicos e banheiros eram os melhores lugares para o contato e a paquera, sem levantar suspeitas. Caso os participantes do *footing* quisessem mais privacidade, havia a possibilidade de alugar um quarto nas diversas pensões e hotéis baratos da região, onde poderiam se isolar.

Esse tipo de socialização pode ser comprovado em registros policiais, seja nos relatos de homossexuais presos por atentado ao pudor, seja nas notícias sobre golpes aplicados em homossexuais mais abastados, que caíam no dito “conto do suadouro”

¹⁷ “Footing” é um termo utilizado para uma prática comum entre homossexuais no séc. XX que se baseia em flunar por espaços urbanos e flertar ou socializar com outros homossexuais que estejam passando por esses espaços. Tal atividade buscava uma certa discrição, já que qualquer demonstração de afeto poderia ser considerada atentado ao pudor e o meliante levado para a prisão ou um hospício.

(onde o mesmo era enganado por seu parceiro, que o levava para um quarto de hotel em que outra pessoa estava escondida e lhe roubava, discretamente, a carteira). Vale acrescentar que a pesquisa sobre tais espaços, muitas vezes, se restringe a homossexuais masculinos, sendo excluídas populações lésbicas e transexuais. Também vale ressaltar a inexistência de uma distinção clara entre travesti, homossexual e transexual¹⁸; assim como, no âmbito da população lésbica inexistia distinção mais precisa entre lésbicas cuja performatividade abarcava marcadores ditos masculinos e homem trans. Tais divisões surgiram, como veremos adiante, a partir da metade dos anos 1970, e se consolidaram no início dos anos 2000, em virtude de questões de representação política e exigências de atendimento específico dessas populações por parte do governo¹⁹ (CARRARA, p.467, 2016).

Nos anos 1930, outro espaço de socialização começou a fazer sucesso entre

¹⁸ É tecnicamente difícil apontar as diferenças entre transgênero, transexual e travesti, posto que são denominações, de acordo com Saleiro (2013), “[...] provisórias e sujeitas a revisão, precisamente porque os conteúdos dos termos permanecem ainda em negociação” (SALEIRO, 2013, p.20). A palavra “transexual” - derivada do vocabulário comparativo do latim “*trans + sexus*”, posteriormente utilizado no francês como *transsexuel* (MICHAELIS, s.d., s.p.) - é utilizada pelo endocrinologista Harry Benjamin a partir da década de 1950. De acordo com Benjamim, o principal critério para definir uma pessoa transexual “seria a relação de abjeção, de longa duração, com suas genitálias. Para evitar que cometam suicídio, as cirurgias [de redesignação genital] deveriam ser recomendadas a partir de um rol de procedimentos arrolados por Benjamin em sua obra seminal.” (BENTO; PELÚCIO, 2012, p. 571). Entretanto, essa concepção é problemática pois reduz a transexualidade a uma patologia. Já a palavra “transgênero” propõe uma diferenciação entre identidade de gênero e sexualidade (frequentemente confundido) e pode ser colocada como um termo “guarda-chuva” que abarca distintas identidades de gênero de pessoas que não se identificam com o gênero que lhes foi atribuído socialmente, tais como pessoas não-binárias, travestis, homens e mulheres trans, etc. Já o termo “travesti”, de acordo com Jaqueline Gomes de Jesus (2018), tem uma longa história, iniciada com os latinos que juntaram o termo “trans” ao termo “vestire”, referindo-se a quem exagerava na roupa que usava. No séc. XVI os italianos adicionaram mais um sentido à palavra “travestito”, utilizando-a para denominar quem se disfarça. O termo logo é adotado pelos franceses, que relacionaram o “disfarce” com um comportamento, tido como ridículo ou falso, de um homem que se veste como mulher. Posteriormente o termo é traduzido para o inglês como “travesty” e passa a ser uma forma pejorativa de se referir a população trans (JESUS, 2018, s.p.). O termo é importado ao Brasil e passa a designar uma identidade de gênero que abrange pessoas que receberam como imposição o gênero masculino, mas que se identificam com o gênero feminino. O termo era utilizado de forma pejorativa e vinculado a prostituição por muito tempo, mas vem sendo ressignificado e ganhando mais peso político, como comenta a coordenadora geral da Associação de Travestis e Mulheres Transexuais do Ceará (Atrac), Yara Canta, “o termo mulher transexual muitas vezes é usado como uma forma de higienizar e talvez até apagar toda a história que a identidade travesti carrega. Precisamos parar de marginalizar essa identidade que foi e é extremamente importante para a história do movimento LGBTI+” (CANTA *apud* ALMEIDA, 2021, s.p.)

¹⁹Sobre a problematização do movimento homossexual e a origem do termo LGBTQIAP+, Sérgio Carrara comenta sobre as diferenças entre os distintos grupos que não se sentiam contemplados pelo termo “homossexual”: “Militantes lésbicas passaram a apontar que, sob a genérica categoria ‘homossexual’, havia como referente implícito um homem homossexual e que isso as invisibilizava. Quando puderam emitir uma voz pública por meio de suas organizações, as travestis recusaram-se a ser classificadas como ‘homossexuais’, pois não se identificavam com um movimento que, em seu início, as marginalizava. Para elas, o que estava em jogo não era o preconceito que sofriam por sua ‘orientação sexual’, mas a liberdade ou o direito de expressarem uma ‘identidade de gênero’.” (CARRARA, 2016, p. 468).

homossexuais: o cinema. Com a construção de verdadeiros palácios voltados para a sétima arte, a Av. São João e o Largo do Paissandú passaram a ser espaços de efervescência cultural, às vezes comparados à Cinelândia, no Rio de Janeiro. Cine Paissandú, Cine Marabá, Cine Espacial, Cine Marrocos e Cine Ipiranga, entre muitos outros, passaram a ser endereços favoráveis ao encontro de homossexuais que procuravam fugir dos enquadres da polícia na rua. Encobertos pela escuridão da sala de cinema, encontravam também uma maior discrição em seus encontros. Posteriormente, com a desvalorização imobiliária do centro e o conseqüente declínio dos cinemas de rua, ao lado da ascensão das grandes redes de cinema nos shoppings, essas salas antigas passaram a projetar filmes pornô, continuando a ser um lugar de socialização homossexual, especialmente para HSH²⁰, que sustentam esses espaços.

A partir da década de 1950, a cidade ganhou seus primeiros estabelecimentos voltados ao público LGBTQIAP+; na verdade, bares comuns onde homossexuais transitavam com frequência - o que, muitas vezes, incomodava seus proprietários heterossexuais (STEFFEN, 2017, n.p)²¹. Em meados dos anos sessenta, a construção de uma ampla área de compras, a Galeria Metrôpole, forneceu aos homossexuais um novo espaço para interações sociais. Clóvis, um dos entrevistados por Green (2019), lembra-se da estrutura: “[...] já quando estava em obras, as bichas falavam ‘vamos invadir esse espaço, vai ser nosso, vai ser uma bicharada toda nessa galeria’” (GREEN, 2019, p. 407). A Galeria Metrôpole tornou-se o ponto gay mais movimentado de São Paulo; com seus cinemas, bares, boates, livrarias e escadas rolantes, era ideal para as paqueras. Do mesmo modo, a população gay adotou as adjacências da Galeria, a área ao redor da biblioteca municipal Mário de Andrade, onde fica a praça Dom José Gaspar, também um espaço de reunião de poetas, artistas e intelectuais. Como comenta o antropólogo Néstor Perlongher:

Ponto quente da vida gay paulistana era a Galeria Metrôpole. Cheia de bares, boates, inferninhos, fliperamas, galerias, livrarias, escadas rolantes, etc., a Galeria misturava não só o mundo gay, mas também intelectuais, artistas,

²⁰ HSH é um termo utilizado para definir homens que têm relações sexuais com homens em padrões ditos masculinos, recusando o que seria uma identidade “gay”. Como comenta Tiago Melo e Elena Santos: "Ao optarem pelo silenciamento e discrição, subterraneamente, observamos, em ambos os discursos, a tentativa de afiliação a uma identidade heteronormativa, já que ela, em nossa sociedade, carrega em seu bojo, sobretudo, a preferência pelas expressões de gênero classicamente masculinas." (MELO; SANTOS, 2020, p.263)

²¹ Para saber mais sobre como se desenvolveu os espaços de socialização LGBTQIAP+ na cidade de São Paulo, sugiro conhecer o grupo de pesquisa da FAU-USP Outros Urbanismos (<http://outrosurbanismos.fau.usp.br/lugares-memoria-lgbt-sao-paulo/>) e o documentário *São Paulo em Hi-fi* (2013), de Lufe Steffen.

poetas, encucados, suicidas, prostitutas, gigolôs, cafetinas, músicos, e mais a bossa nova, o jazz, o rock, a tropicália, a psicodélica, o álcool, as drogas e, é claro, a polícia. Enfim, misturava tudo e todos, de Chico Buarque a Silvia Pinel, todo mundo deu, nem que en passant, uma geral pela galeria, onde o “Barroquinho” de Zilco Ribeiro era ponto chique (PERLONGHER, 1987, p.80).

Como pontua Green, os intelectuais boêmios no centro de São Paulo podiam dividir o espaço com dissidentes sexuais, mas a opinião hegemônica ainda considerava a homossexualidade pervertida, decadente e não natural. Ou seja, o relativo grau de tolerância para com os homossexuais nesse espaço não significava que eles tinham obtido aceitação social nos anos cinquenta e sessenta. (GREEN, 2019, p. 290)

James Green ainda comenta que, após o Golpe Civil-militar de 1964, uma série de batidas frequentes da Polícia Militar tiveram início no centro do Rio e de São Paulo. Clóvis, um dos entrevistados, menciona que continuou a frequentar o centro em fins dos anos sessenta, e que o efeito da "revolução dos generais" (GREEN, 2019, p.407) sobre os homossexuais de São Paulo demorou a ser sentida no cotidiano da cidade. O auge da Galeria Metrópole, de 1966 a 1968, só começou a arrefecer a partir do AI-5, em dezembro de 1968, quando houve um movimento de maciças blitz. Na Galeria, por exemplo, foram fechadas as três portas principais do centro de compras, os frequentadores foram detidos e levados em camburões. Isso diminuiu a frequência, e a Galeria entrou em declínio.

Por fim, após quase um século de patologização das relações entre corpos dissidentes, começou a ocorrer o que o antropólogo Sérgio Carrara (2016) chama de processo de “cidadanização” de gêneros e sexualidades contra-hegemônicas. O termo descreve o processo que se dá desde os anos 1960 em relação a essas populações em todo o mundo, num fenômeno descrito pelo autor como “[...] um amplo projeto de incorporação social e política de certas categorias sociais marginalizadas que se apoia sobre o triplo processo de individualização, racionalização e responsabilização” (CARRARA, 2016, p. 3). A individualização corresponde ao processo de leitura des integrantes de determinada comunidade ou sociedade enquanto, sobretudo, indivíduos. Para além da totalidade social a que essa pessoa pertença, sua individualidade deve ser considerada para que esta seja vista como uma cidadã. A racionalização, por sua vez, remete “ao meio pelo qual os sujeitos sociais se relacionam com o mundo, com os instrumentos de apreensão do tempo, lugar, causalidade, relação, ordem, etc.” (DUARTE et al; 1993, p.4). E o último processo, a responsabilização,

consiste na relação moral entre os processos anteriores, entre o sujeito individualizado e suas razões racionais. Tal processo vinculado a luta política LGBTQIAP+ é um paralelo feito por Carrara baseado na análise do trabalho de organizações não-governamentais com populações marginalizadas na periferia do Rio de Janeiro nos anos 1980, que buscavam pôr em prática políticas públicas voltadas para cidadania, originalmente analisado por Duarte *et al* (*apud* CARRARA, 2016, p.3)

No mesmo sentido, João Silvério Trevisan (2018) afirma que, no final do séc. XX, com a derrocada do sistema político comunista soviético e a radicalização das leis de mercado hegemônicas na economia globalizada, o que se colocou como mais importante foi o consumo e, dessa forma, até a moral passou a depender do mercado. Isso possibilitou uma certa “aceitação” dos comportamentos LGBTQIAP+ no mercado; porém, uma aceitação claramente fragilizada, pois se baseava no oportunismo do lucro, variando em graus de acordo com o momento político e econômico (TREVISAN, 2018, p.18).

Ao analisar o processo de "cidadanização" da população LGBTQIAP+ no Brasil, Carrara (2016) comenta que a disputa entre o que era moralmente aceito em termos de sexualidade e performatividade de gênero foi marcada por processos de patologização e repressão. Nesse contexto, é importante pontuar o engajamento de grupos políticos, como o SOMOS (do qual Trevisan participou), fundado em 1978, e a militância de publicações, como o jornal *Lampião de Esquina*, no mesmo ano, ambos considerados marcos iniciais do movimento LGBTQIAP+ no Brasil (CARRARA, 2016, p.6). Ao lado desses dois eventos, colocados pelo autor como fundadores, cabe destacar outras ações políticas, de grupos como a Frente de Mulheres Feminista e o Grupo Gay da Bahia, no final da década de 1970. Já no campo da cultura, coletivos que questionavam a visão hegemônica sobre sexualidade e gênero não são tradicionalmente colocados como políticos, como aponta Carrara:

É claro que essa datação (SOMOS e *Lampião*) corresponde a certa concepção do que seja ação política, deixando de lado eventos definidos como “culturais”, como os espetáculos do grupo teatral *Dzi Croquettes*, grande sucesso na primeira metade dos anos 1970, com sua irreverente estilização do humor camp (CARRARA, 2016, p.6).

Observa-se nessa exclusão uma certa dissociação entre atitude e engajamento político nos campos cultural e da militância, como se a arte não se configurasse como força política efetiva. Entretanto, mesmo com a censura institucionalizada e a repressão

ostensiva da ditadura civil-militar, expressões culturais, muitas vezes, antecederam a própria organização política, sendo vanguarda no questionamento da moralidade socialmente aceita em termos de gênero e sexualidade. Além dos Dzi Croquettes, comentados por Carrara (2016), o cantor Ney Matogrosso e o grupo teatral Vivencial Diversiones, em Pernambuco, ao lado de outros artistas e coletivos que trabalhavam em espetáculos em clubes, boates e teatros, traziam de forma criativa questões que envolviam vivências sexuais e de gênero marginalizadas.

Todas essas formas de ver e classificar corpos abjetos estão intimamente ligadas ao contexto histórico em que se incluem as lutas sociais e culturais. Na segunda metade da década de 1970, é significativa a lenta e gradual reabertura política no Brasil, na esteira dos movimentos de defesa dos direitos humanos no mundo. Sobre as mudanças desse momento histórico, no bojo da contracultura mundial e das lutas pela restituição dos direitos políticos no Brasil, Green comenta:

As idéias da contracultura haviam penetrado no Brasil e influenciavam muitos jovens da classe média. Entre os novos desafios aos valores sociais hegemônicos estavam o uso de drogas, uma rejeição à sociedade de consumo e a desestabilização dos códigos sexuais, especialmente nas questões da virgindade feminina antes do casamento e da heterossexualidade normativa para homens e mulheres (GREEN, 2019, p. 409).

Nesse contexto complexo, em que a expansão dos comportamentos libertários de certos grupos sociais conflitava com o rompimento do tecido social pela ação coercitiva de um Estado totalitário (num contexto de ditadura, cuja distensão só se deu a partir de 1985), é notável a mudança de condutas dentro do meio LGBTQIAP+ e o protagonismo que passou a assumir.

Após o chamado milagre econômico (1968-1973), período em que o país atingiu o patamar de 11% de crescimento ao ano, seguindo um modelo econômico que favoreceu a concentração de renda nas classes média e alta dos centros urbanos, o Brasil passou a ter um mercado consumidor interno com mais capital para a compra de bens e serviços. Contudo, de acordo com James Green (2018), a exclusão das classes populares nesse crescimento fez com que estas procurassem condições cada vez mais precárias de trabalho, forçando ainda mais seus membros do grupo LGBTQIAP+, especialmente a população travesti, à prostituição. Aliado a isso, a aparição na mídia de estrelas como a travesti Rogéria (sem que se resolvesse a dificuldade de travestis e bichas afeminadas conseguirem postos de trabalho) confluuiu para a fetichização da travesti e sua

valorização entre as profissionais do sexo, aumentando a quantidade de travestis nas ruas dos grandes centros urbanos. Em uma situação de completa abjeção, aliada a violência com que esta população era tratada pela sociedade e estado brasileiro, muitas travestis imigraram para a Europa em busca de uma sociedade mais permissiva e melhores condições de vida. Vale salientar que tal fetichização ainda está fortemente enraizada nos estereótipos construídos em torno da imagem de travestis e pessoas trans em geral, sendo estas objeto de desejo sexual no âmbito privado, ainda que repudiadas no espaço público. Assim, continua dominante o paradoxo deste ser o país que mais consome pornografia com pessoas trans no mundo (BENEVIDES, 2020, n.p) e, ao mesmo tempo, o que mais violenta e mata essa mesma população.

Segundo Néstor Perlongher (2009), dentro da sua comunidade (que abarcava uma infinidade de expressões sexuais e de performatividade de gênero desviantes à norma), os homossexuais mantinham uma lógica heterocêntrica em suas interrelações, seguindo a oposição binária homem e mulher. Um entrevistado por Perlongher exemplifica o cenário do período:

O Universo gay hoje é vasto e povoado por tipos que vão desde o travesti [sic] radical ao gay macho, que é o extremo oposto. O gay macho rejeita, hoje, a velha e neurótica superidentificação com as mulheres. Hoje, os modelos de identificação são os macho-man. Em pouco anos passaram da escravidão à feminilidade que nunca alcançaram a uma masculinidade que, eles sabem, jamais alcançarão (PERLONGHER, 1987, p.83)

Entrevemos na descrição de como os homossexuais viam a si mesmos o amplo campo de performatividade de gênero presente na comunidade gay, que abrangia no período homens cis e mulheres trans.²²

Nos anos 1970, emerge uma intensa discussão sobre como as vivências dissidentes se organizariam politicamente, aglutinadas no chamado “Movimento Homossexual”, mas que incluía pessoas trans, travestis, bissexuais e lésbicas (que não se sentiam contempladas pelo termo “homossexual”, pois argumentavam que o mesmo pressupunha o sujeito masculino). Segundo Cláudio Silva (1998), antropólogos como Luiz Mott, Peter Fry e Edward MacRae tiveram um importante papel nessas discussões, ainda que com pontos de vista concorrentes. Mott, numa perspectiva essencialista, contrapõe-se à visão de Fry e MacRae, na medida em que afirma que “[...] o ser

²² Vale ressaltar, conforme comentado, que travestis e mulheres trans, até então, eram lidas como homens cis e confundidas com homossexuais. A pauta identitária foi reivindicada pelo movimento trans posteriormente.

homossexual implica numa existência distinta, não separada [mas] uma alternativa a essa sociedade heterossexista" (MOTT apud CARRARA, p.463). Portanto, não se está homossexual, mas se é homossexual²³.

Fry e MacRae (1983), por sua vez, problematizam que essa visão do homossexual como identidade ontológica entra em consonância com discursos essencialistas que, no mesmo período, patologizam a homossexualidade, além de ignorarem outras vivências de homossexuais de classes populares, que tinham relações com pessoas do mesmo sexo mas não se identificavam enquanto homossexuais ou com o estilo de vida adotado por gays da classe média e nas quais a performatividade de gênero e a escolha da posição sexual seriam mais preponderantes.

Essa discussão foi importante para a organização de movimentos políticos de corpos dissidentes que lutavam contra o preconceito dentro de uma sociedade heteronormativa e binária, sendo necessário por vezes se enquadrar em determinadas "classes", os ditos "aprisionamentos identitários" (CARRARA, 2016) ou "essencialismo estratégico" (ALMEIDA, 2009), para conseguir direitos e não serem invisibilizados frente ao Estado. Por isso a adoção de uma "identidade" homossexual se fazia necessária, pois enquanto grupo social estes tinham necessidades específicas e, portanto, demandam uma política pública específica a essa população. Em contraposição, o heterossexual é sempre visto como neutro, seguindo a lógica do que é hegemônico como algo "natural" ou "normal".

Foi a problematização sobre o caráter ontológico dessas vivências e designações que culminou na organização dessa multiplicidade nas letras do movimento LGBTQIAP+, visto que cada grupo social possui motivações estratégicas frente à luta diária contra a marginalização. A sigla, ao mesmo tempo que "engessa" algo que é vivo e fluido - como é o modo como entendemos a performatividade de gênero ou a vivência sexual de determinados indivíduos -, possibilita o diálogo entre as distintas vivências dissidentes, em um contexto político-social mais amplo. Apenas fortalecendo esses laços é que grupos ainda mais a margem pode mover a linha divisória entre o que é aceito em termos de sexualidade/performatividade de gênero, e o que é repudiado.

²³ A questão foi amplamente questionada pelos estudos queer e pós-estruturalistas, posteriormente. Ver em: Preciado (2011), Louro (2001) e Miskolci (2017).

1.6 Imersão #4 - Estudos Cuír²⁴ e Formas de Expressão Performáticas

Os estudos cuír são importantes para entendermos formas de expressão de gêneros e vivências dissidentes no teatro. Termo polêmico e complexo, mostra-se útil para tratar dos processos por trás da produção da verdade em relação às normas e padrões impostos pela hegemonia.

A palavra “Cuír”, abasileiramento da palavra inglesa “*Queer*”, pode ter muitos significados, mas por motivos didáticos, gostaria de sugerir três deles, como se segue:

Cuír remete à origem da palavra “queer”, muito antiga na língua inglesa, com registros do séc. XVI. Pode-se aproximar seu sentido original como estranho, excêntrico, peculiar ou esquisito; mas, até o século XIX, a palavra não trazia uma conotação necessariamente negativa. Foi nesse século que a palavra passou a designar pessoas tidas como abjetas, como prostitutas e devedores, denominando seu espaço na cidade como “Queer Street”. Na virada do século XX, o termo passou a ser associado mais diretamente aos estigmas dos gêneros e/ou sexualidades consideradas “invertidas” ou disfóricas, após o fatídico julgamento e condenação de Oscar Wilde por sodomia. Desse modo, passa a definir um amplo espectro de identidades que não se encaixavam no binômio homem/mulher (BRETAS, 2020, p. 1). Como comenta Paul Preciado:

Eram ‘queer’ os invertidos: a bicha, a lésbica, a travesti, o feticheista, o sadomasoquista e o zoófila. O insulto ‘queer’ não tinha um conteúdo específico: pretendia reunir todas as cifras do abjeto. Mas a palavra, na verdade, serviu para traçar um limite para o horizonte democrático: aquele que chamou outro de ‘queer’ colocou-se confortavelmente sentado em um sofá imaginário na esfera pública, em uma troca comunicativa silenciosa com seus pares heterossexuais, enquanto expulsava o ‘queer’ para além dos limites do humano. Deslocado para fora do espaço social, o ‘queer’ foi condenado ao segredo e à vergonha” (PRECIADO apud BRETAS, 2020, p. 2).

Um século depois, com os movimentos em prol dos direitos humanos e, especialmente, depois da eclosão da AIDS/HIV, a palavra *queer* ganhou uso por LGBTQIAP+ estadunidenses e ingleses, como uma insurgência, ou uma reação ao estigma que a palavra aportava: lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, etc, reivindicam de forma positiva a palavra *queer*. Se quisermos nos aproximar do impacto

²⁴ Opto aqui pela utilização do termo “cuír” como forma de abasileirar o termo “queer” e de tirá-lo apenas de sua genealogia vinculada aos acontecimentos de Stonewall e do movimento político LGBTQIAP+ estadunidense, a fim de pensar que “[...] os modos como essa palavra-chave penetrou os múltiplos vocabulários locais fez proliferar outras narrativas. Em resumo: o queer de Pindorama, do sul quente dos trópicos, não emerge a partir dos mesmos processos que o queer de cima.” (MOMBAÇA, 2016, n.p).

que essa palavra traz na língua inglesa, podemos traduzi-la em português como bixa, transviado, sapatão e assim por diante.

A comunidade LGBTQIAP+ no Brasil também se apropriou amplamente dos conceitos “bixa”, “travesti”, “sapatona”, “viado”, etc; seja num impulso contestatório, em movimentos político-sociais, seja no uso corrente. Pode-se dizer que, mesmo fora dos movimentos engajados, a estratégia de corromper a ordem heterosocial faz parte da vivência LGBTQIAP+, inclusive, precedendo os estudos teóricos sobre as mobilizações.

Como identidade, o cuir também é um termo “guarda-chuva”, englobando diversas vivências que fogem ao padrão binário de gênero; com pessoas que se auto-intitulam cuir por recusarem a norma de gênero tradicional. Essas vivências são plurais, indo do não-binário a pessoas trans que não querem assimilar marcadores de gênero masculinos ou femininos.

Como teoria, o cuir é reivindicado pelo movimento de pesquisadoras que tinham como objetivo, seja através de práticas ativistas, performances e/ou produções teóricas, o questionamento e a desconstrução de normas sócio-sexuais (REA, AMANCIO, 2018, p. 3). Na dimensão de um movimento intelectual e crítico, o cuir consolidou-se nos anos 1990, advindo de diversas áreas de estudo, mas principalmente dos estudos gays e lésbicos que sublinham “[...] a importância do construtivismo enquanto *modus operandi* na investigação sobre sexualidades.²⁵” (SANTOS, 2012, n.p.), com pesquisadoras como Eve Sedgwick, Noreen Giffney, Paul B. Preciado, Teresa de Lauretis, Glória Anzaldúa e Judith Butler, para citar exemplos proeminentes, embora tendo suas bases no pensamento pós-estruturalista²⁶. Nessa visão, dos estudos

²⁵ Vale ressaltar, como propõe Ana Santos, que a tensão entre essencialismo biológico e construção social não é linear, o que promove uma discussão que volta a tona de tempos em tempos, como ela exemplifica com a proposta do “gene gay”, apresentado pelo neurobiólogo Simon LeVay, em 1991. (SANTOS, 2012, n.p.) Entretanto, como resposta a essa discussão, nos atemos aqui à afirmação de Gayle Rubin: “a sexualidade humana não é compreensível em termos puramente biológicos [no sentido em que] nunca encontramos um corpo que não seja mediado pelos significados que as culturas lhe atribuem” (RUBIN *apud* SANTOS, 2012, n.p.).

²⁶ Conforme Bogéa (2021): “O pós-estruturalismo busca mostrar a centralidade do papel da linguagem e dos discursos para os processos de construção da estrutura social, defendendo a inseparabilidade entre linguagem, cultura, verdade e poder. Desse modo, contesta as teorias totalizantes que buscam explicar a realidade social a partir de perspectivas universais. A teoria queer busca mostrar a sexualidade como um dispositivo histórico de poder que serve para regular a sociedade a partir de um sistema de linguagem/discurso que normaliza e opera em binarismos, colocando sujeitos que fogem desses binarismos como abjetos, anormais, indesejados, etc. Sendo assim, busca questionar os quadros regulatórios da sexualidade e orienta a se desconfiar daquilo que é tido como inquestionável e “normal””. (BOGÉA, 2021, p.128). Para se aprofundar no pós-estruturalismo, siguro a leitura de Peters (2000) e Williams (2013).

queer, propõe-se uma politização da dissidência sexual e uma política de identidades não essencializadas, o que implica na substituição de uma política da identidade por uma política da diferença; ao passo que a retórica da diferença substituiu a ênfase na similaridade com outros grupos hegemônicos.

A retórica *cuír* busca não o enquadramento do que é abjeto à norma, mas que corpos e vivências não-hegemônicas continuem resistindo à tentação de se uniformizar, cedendo ao que é tido como normal e confortável no capitalismo (ALMEIDA, 2003, p.19). Ao confrontar não apenas os essencialismos das estruturas sociais e do conhecimento, mas também o essencialismo estratégico dos movimentos identitários sexuais (como os abrangidos nos termos gay, lésbica, travesti, etc), a teoria *queer* expressa com urgência a necessidade de repensar as noções de identidade, comunidade e política.

Por isso, os estudos *queer* seriam quase uma contra-teoria, no sentido de que negam o que pode ser encaixado ou apreendido pela norma, não apenas em relação à sexualidade e ao gênero, mas em termos de distinções étnico-raciais, de classe, de normas corporais, etc, privilegiando uma "política dos anormais", como colocado por Paul Preciado:

A política das multidões *queer* emerge de uma posição crítica a respeito dos efeitos normalizantes e disciplinares de toda formação identitária, de uma desontologização do sujeito da política das identidades: não há uma base natural (“mulher”, “gay” etc.) que possa legitimar a ação política. Não se pretende a liberação das mulheres da “dominação masculina”, como queria o feminismo clássico, já que não se apoia sobre a “diferença sexual”, sinônimo da principal clivagem da opressão (transcultural, trans-histórica), que revelaria uma diferença de natureza e que deveria estruturar a ação política. [...] Não existe diferença sexual, mas uma multidão de diferenças, uma transversalidade de relações de poder, uma diversidade de potências de vida. Essas diferenças não são “representáveis” porque são “monstruosas” e colocam em questão, por esse motivo, os regimes de representação política, mas também os sistemas de produção de saberes científicos dos “normais”. (PRECIADO, 2011, p.18).

Podemos observar nessa citação a complexa problematização que a teoria *cuír* coloca não apenas em relação à hegemonia, mas a qualquer tipo de ontologização do ser humano. Helena Vieira, pesquisadora e professora travesti²⁷, trouxe em uma de suas aulas uma imagem muito sintética em relação ao *cuír*, relacionando o termo com a linha

²⁷ Venho acompanhando Helena Vieira em diversos cursos e palestras, entre eles, “Introdução ao Pensamento de Paul B. Preciado” e “Introdução ao Pensamento de Judith Butler”. Além disso, apresentei a aula aberta ministrada por ela, a convite da coletiva Rainha Kong, com a temática “Performances do Trânsito”. Ver em: <https://youtu.be/kFvBmg8Xet4>

do horizonte: embora útil à compreensão, é algo inapreensível, posto que não se enquadra nas normas e conceituações vigentes, permanecendo sempre como algo que escapa à taxonomia.

Acho importante pontuar que os processos vinculados à emergência do movimento cuir foram distintos no hemisfério norte e na América Latina, não sendo possível ignorar os contextos específicos onde se deram esses processos de emergência. Se nos EUA o termo está vinculado aos confrontos policiais e à organização política, passando daí para os estudos acadêmicos, aqui o termo é introduzido de forma inversa, em um processo que Jota Mombaça chama de “caravelas queer”:

[...] queer [é] forjado por meio de artigos científicos e teses de doutoramento, ainda que se rebele parcialmente contra os enquadramentos teóricos hegemônicos, não consegue escapar completamente das modulações do campo que o envolve: como evento acadêmico (MOMBAÇA, 2016, n.p).

Também é interessante notar como algumas autoras colocam o Cuir em seus diversos sentidos como uma prática colonial, questionando que as práticas abjetas ou fora da normatividade já existiam antes de serem “descobertas” pelo movimento. Hija de Perra, performer chilena, rejeita o termo, em seu argumento:

Sou uma nova mestiça latina do Cone Sul que nunca pretendeu ser identificada taxonomicamente como queer e que agora, segundo os novos conhecimentos, estudos e reflexões que provém do Norte, encaixo perfeitamente, para os teóricos de gênero, nessa classificação que me propõe aquele nome botânico para minha mirabolante espécie achincalhada como minoritária. (PERRA, 2015, n.p)

Hija de Perra critica a teoria cuir no contexto latinoamericano como uma sistemática de taxonomia dos corpos abjetos imposta aos que habitam a margem do mundo pela tradição colonial, a qual esses povos estão historicamente vinculados. Ainda, denuncia o apagamento que essa teoria implica, em suas palavras:

A cultura da viagem sempre existiu dentro de nossos limites, mas não se havia focado sob um olhar que unisse esses fatos como matéria de luta ao modo de uma tropa ou um movimento no sentido do percurso histórico das novas identidades sexuais e suas manifestações socioculturais implícitas.” (PERRA, 2015, n.p).

Essa crítica está vinculada a um movimento decolonial mais amplo, intitulado *Queer of Color*, que se caracteriza como uma forma de olhar os discursos de poder por meio do olhar do colonizado, com o intuito de subverter seu imaginário colonial, adicionando mais camadas às problematizações contra-hegemônicas da questão cuir.

Dessa vez, ganham protagonismo uma série de teóricos latinoamericanos, africanos e estadunidenses não-brancos²⁸, em contextos “[...] onde a sexualidade não é concebida como separável das principais questões que atravessam a atualidade, tais como as relações pós/neocoloniais, as tensões étnico-raciais, os novos imperialismos, o terrorismo e os conflitos do mundo neocapitalista.” (AMANCIO; REA; 2018, p.5).

A partir desses três sentidos do cuir, incluindo as problematizações que o movimento *Queer of Color* aporta, gostaria de me debruçar sobre o corpo e a expressividade cuir. Sam Bourcier, no prefácio do *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2014), de Paul B. Preciado, descreve o corpo como falante, em sua palavras, um “[...] espaço de construção biopolítica, como lugar de opressão, mas também como **centro de resistência**” (BOURCIER *apud* PRECIADO, 2014, p. 13, Grifo nosso). Foucault (1988) comenta, por seu lado, que a forma mais eficaz de resistência não é lutar contra a proibição de códigos e costumes não normativos, mas fomentar sua contraproduktividade;²⁹ conselho que entendemos vital também para as questões em torno da expressão performática, tratadas nesta dissertação. Podemos resumir, desta maneira, um corpo cuir como um centro motor de resistência.

É possível traçar um paralelo entre os processos de inversão da enunciação hegemônica estudados por Butler (*apud* PRECIADO, 2014, p. 28) e os movimentos políticos de corpos postos à margem. Entretanto, como se dá a apropriação subversiva da linguagem hegemônica, que rebaixa corpos considerados abjetos, no contexto artístico e performático? Como os processos de criação teatral contribuem para a contestação dos valores cis-heteronormativos? Ou estariam as peças de temática LGBTQIAP+ apenas reiterando a lógica hegemônica?

Romano (2009), em pesquisa sobre a performatividade do gênero feminino no teatro, discute a origem do termo “teatro feminino” menos como “[...] uma conceituação estilística para uma forma teatral específica”, e mais como um fazer cênico que busca “[...] demarcar uma postura crítica em relação aos padrões estabelecidos para os papéis sexuais [...]” (ROMANO, 2009, p. 10). Em contraposição, a adoção do termo “teatro feminista” implica em um grau maior de criticidade e, conseqüentemente, espelha a

²⁸ Destaco aqui Gloria Anzáldua, José Esteban Muñoz e Pedro Paulo Gomes Pereira.

²⁹ Questionando a luta por direitos dos homossexuais nos anos 1980, o autor defende a produção de formas de saber-poder alternativas à sexualidade moderna, que reitera padrões já naturalizados.

operacionalização de formas criativas e processos mais engajados às perspectivas em prol das mulheres. Desse modo, a autora destaca a necessidade de dar relevância ao segundo termo, que realiza mais diretamente a tarefa de intervenção política por meio da arte teatral. Dessa maneira, uma cena queer demarcaria uma postura crítica em relação ao que é normativo sobre gênero e sexualidade, interseccionando diversos discursos e vivências marginalizadas, tais como LGBTQIAP+, étnicas, sociais, etc.

Ainda segundo Romano (2009), os termos se complexificam, à medida que as pesquisas e grupos passam a se debruçar sobre as questões relativas a o que é ser mulher e, assim, assumem posições mais plurais sobre as intersecções entre gênero feminino, raça-etnia, sexualidade, etarismo e cisnormatividade. Haveria uma interseccionalidade produtiva na cena cuir? Cabe acrescentar que o movimento identitário de pessoas de gênero não-normativo - e, portanto, suas expressões culturais associadas, nas artes e no campo social, ao debate performativo e às políticas afirmativas - e os movimentos feministas, apesar de divergirem em vários aspectos, estabelecem uma posição aproximada na crítica à naturalização e hierarquização dos papéis sociais de gênero e às opressões deles decorrentes. Partilham, assim, da mirada que compreende gênero como um devir em construção. “Não se nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1980, p. 9), como já resumiu a filósofa feminista Simone de Beauvoir.

Mas, como esses corpos e práticas criativas organizam-se, interferindo na linguagem e nos modos de fazer teatro? O pesquisador, crítico e gestor cultural paraense Kil Abreu, em crítica sobre a coletiva Rainha Kong³⁰, provoca e leitore acerca do diálogo entre perspectivas, temáticas e formas cênicas. Ele pergunta:

O que uma cena de sentimento transgênero tem a dizer não só quanto aos assuntos novos que agora chegam como também quanto às formas novas para o teatro e a performance? Ou, de outro modo: a originalidade do comportamento gay/trans forjará as formas de uma cena igualmente original? Haverá uma cena que, nestas bases será diferente do teatro feito por artistas héteros? [...] A ideia de gêneros em trânsito na sexualidade afeta de que

³⁰ Desde 2016, a RAINHA KONG investiga intersecções de diferentes linguagens artísticas, a fim de discutir questões LGBTQIAP+ cenicamente. O coletivo, oriundo do curso de Artes Cênicas da Unicamp, vê a cena como um ato político de resistência, mas também questionando a construção de novas narrativas – a partir de histórias e corpos até então silenciados – na investigação e formatação de linguagens e formas de se pensar o fazer teatral, performático e artístico.

A primeira produção do coletivo, a peça *O Bebê de Tarlatana Rosa* (2016), reordena o conto homônimo de João do Rio, alocando-o em uma perspectiva cuir, confluindo a narrativa do conto com depoimentos biodramáticos dos integrantes do elenco (Aleph Naldi, Helena Agalanea, Jaoa de Mello e Vitinho Rodrigues). Atualmente, a coletiva acaba de finalizar a temporada da peça *Sarah e Hagar Decidem Matar Abraão* (2022), parte do projeto “As Histórias Vistas de Baixo”, contemplado pela 36ª edição do Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. (RAINHA..., 2021, n.p.)

maneira os gêneros do teatro, em uma possível instabilidade produtiva que gere algo novo ao olhar? (ABREU, 2017, n.p)

Interessante como o crítico propõe uma reflexão sobre a linguagem, mas sem destacá-la dos elementos das poéticas da criação; ou seja, o que ele descreve como "assuntos" e "formas" é atritado a "comportamentos", compreendendo que existe uma síntese entre elementos pretensamente estéticos e extra-estéticos.

A pesquisadora de teatro Iná Camargo Costa (2012), ao comentar os fundamentos da estética hegeliana, define a linguagem como forma (estrutura) e conteúdo, sendo que estas influenciam-se mutuamente. Assim, pode-se sugerir que a "instabilidade produtiva" citada por Kil Abreu, ou a crise que a cena LGBTQIAP+ provoca, está intrinsecamente ligada à forma como esta se organiza esteticamente.

Quando a temática abordada não cabe mais na forma em que é expressa, há uma crise, um dos pressupostos apontados por Szondi (2001) em suas reflexões acerca da crise do drama. Tal crise é amplamente analisada pelo autor nos trabalhos de grandes dramaturgos do final do séc. XIX - Tchekov, Strindberg, Ibsen, Hauptmann, etc -, que continham em sua escrita tentativas de abordagem de temáticas novas, mas sob a estrutura do dialogismo dramático e do caráter absoluto da cena.

Na primeira metade do séc. XX, época analisada por Szondi, as vivências da sociedade industrializada, da mercantilização dos corpos, do trabalho alienado e do trauma causado pelas Guerras Mundiais acarretam a crise de instituições e conceitos naturalizados, provocando, segundo Carvalho (2002) “[...] o sentimento de que a vida já não vive, de que as relações não se resolvem pela vontade dos indivíduos, de que o diálogo está comprometido. E a melhor dramaturgia procurou se desidentificar das imposturas sociais. Ou pelo simples retrato crítico ou pela prática revolucionária.” (CARVALHO, 2002, n.p). Nesse período busca-se uma forma diferente da associada ao drama burguês, especialmente com o Teatro Épico, termo cunhado pelo encenador Erwin Piscator, mas que foi amplamente explorada por Brecht, Pirandello, Thornton Wilder, etc.

O teatro épico, segundo Sérgio de Carvalho (2010), não recusa completamente o drama, mas o amplia, desloca e historiciza. Ele retoma diferentes elementos da tradição teatral pré-burguesa e do teatro oriental - como a utilização de coros, apartes, canções, narração, etc - a fim de revelar-se como teatro, mostrando os procedimentos utilizados por detrás da cena e “desabsolutizando” a ficção. Pode-se observar, principalmente em

Brecht, que nesse período tem início o processo de descentralização do sujeito burguês para outras perspectivas que colocam em cena a luta de classes e as contradições de personagens em um mundo atravessado pelo capital, colocando ênfase no sistema que o circunda e não no livre querer do protagonista.

A descentralização do sujeito burguês também está presente nas problematizações propostas por Josette Féral (2009), pesquisadora e professora da Universidade de Quebec, que analisa o teatro contemporâneo, fortemente marcado pela *performance art*. A origem da Arte da Performance como movimento artístico se deu nas artes visuais, recusando o teatro e sua “artificialidade” e focando no acontecimento “real” e nos limites do corpo de performer. Ainda assim, Féral argumenta que tanto o teatro quanto a performance possuem graus de performatividade e teatralidade, sendo no teatro impossível negar a materialidade física do ator e do espaço teatral em prol da narrativa (como muitas vezes proposto no Drama Burguês). De outra parte, é impossível ignorar o contexto metafórico e poético em que a performance é lida por seus espectadores, o que lhe imprime certa teatralidade³¹. Ao invés de negar esses dois pólos ou de pensá-los dicotomicamente, a pesquisadora prefere agregá-los no termo “Teatro Performativo”, levando em consideração as influências da Arte da Performance no teatro contemporâneo e que este apresenta um tecido com diversas camadas de significados, onde o real e o ficcional estão em tensão o tempo todo (evidenciado o corpo de ator/ie). Ali, também, o atore “[...] é chamado a ‘fazer’ (doing), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a mostrar o fazer (showing the doing), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo.” (FÉRAL, 2009, p. 209). O Teatro Performativo é um termo extremamente amplo, abarcando uma série de grupos de teatro engajado politicamente e que por vezes abordam questões minoritárias, colocando o corpo em evidência na cena, não o ignorando na narrativa como um corpo “neutro”, mas utilizando-o como ferramenta cênica.

Isto posto, a questão da representatividade das ditas minorias³², presente nas

³¹ Em uma peça de teatro, mesmo que haja personagens, uma fábula e uma estrutura de mise-en-scene há um grau de performatividade, pois os corpos dos atores estão presentes no palco. E em uma performance, por mais que se busque uma presença que fuja à lógica da representação, ainda se depende da plateia, que “lê” a ação, o corpo e os objetos utilizados. Josette Féral usa como exemplo a performance *Rachel's Brain* (Cérebro de Rachel), de Rachel Rosenthal, de 1987, em que a performer fala sobre o funcionamento do cérebro humano, enquanto corta uma couve flor, de início minuciosamente e depois, violentamente, amassando e comendo com violência.

³² A discussão atravessa o campo das artes, sendo pauta também na esfera política. Franco e Silva (2019) resumem: “Começamos nossa reflexão com uma pergunta, que será o norte de nosso diálogo: o que significa ser representado? As respostas são múltiplas no escopo da prática política e das ciências sociais. Ser representado, em um sentido amplo, é ser visível. É ter existência. Pensar na representação de um

discussões e debates sobre cultura no país, estaria transformando ou deslocando as artes performativas para outros lugares, a partir dessas subjetividades ditas desviantes? O que distingue a linguagem de grupos teatrais que discutem/são compostos por LGBTQIAP+? Quais as ferramentas poéticas ali utilizadas? Quais os aspectos comuns entre eles? Considerando que os processos artísticos nos teatros de engajamento político estão em diálogo com o contexto e com as realidades localizadas, caberia perguntar se existiria uma linguagem artística “dissidente” do teatro brasileiro? Seria sua programática uma crítica à linguagem do teatro nacional hetero-cis-normativo?

1.7 Imersão #5 - A Representação LGBTQIAP+ no Teatro Brasileiro

Ser gay e lésbica não será uma questão de cunho privado enquanto formos expulsos, devido à nossa homossexualidade, de nossos empregos e moradias. (ROSA VON PRAUNHEIM, *apud* ALBUQUERQUE, 2015, n.p.)

Conforme citado por Foucault a respeito das formas de saber-poder alternativas à sexualidade, a criação artística como forma de resistência tem a possibilidade de contrapor-se à produção hegemônica. O espaço ocupado por coletivos compostos por corpos marginalizados que se colocam em cena é *locus* de vivência, contestação e ressignificação de conceitos naturalizados, onde os artistas têm o controle dos meios de produção e difusão de sua arte.

Tendo em vista a produção teatral LGBTQIAP+ brasileira e suas múltiplas expressões em todo país, cabe aqui uma breve retrospectiva histórica, com os objetivos de traçar ligações com as produções contemporâneas de grupos na cidade de São Paulo e listar alguns exemplos importantes para a compreensão das peças analisadas nos demais capítulos.

Sobre a produção literária brasileira (que abarca também a produção de dramaturgias), pode-se dizer que as três últimas décadas do século XX se caracterizam como um período onde a dissidência sexual esteve em pauta na literatura brasileira e também nos palcos. No entanto, a temática já se fazia presente em obras pontuais desde o século XIX, percorrendo um longo caminho das prateleiras de livros, até ser colocada

segmento é, assim, pensar em diferentes camadas ou dimensões de ser e de estar. Aquele que não é representado é, nesse sentido, invisibilizado em ao menos três dimensões: a subjetiva, a cultural e a política. Em sua constituição subjetiva, o sujeito não representado é aquele que tem dificuldade em se reconhecer naquele outro posto como padrão, a partir do qual as demais existências serão avaliadas e hierarquizadas." (FRANCO; SILVA, 2019, p. 43).

explicitamente em cena. Como exemplo dessas primeiras produções, recordamos a dramaturgia de Qorpo Santo (1829-1883), figura emblemática para se entender a homossexualidade como dilema moral e sua relação com a internação manicomial no século XIX.

José Joaquim de Campos Leão, cujo pseudônimo era Qorpo Santo, é citado por Silvério Trevisan (2108) como o primeiro autor a introduzir personagens homossexuais em suas peças. José Joaquim nasceu no Rio Grande do Sul, onde trabalhava como professor e jornalista e sua biografia é marcada por interdições e manicômios. Sua própria esposa o interditou judicialmente, impedindo-o de ter contato com os filhos do casal e fazendo com que a família o abandonasse por tomá-lo como louco, mesmo sem nunca ter obtido diagnóstico conclusivo sobre os supostos distúrbios mentais. Como aponta as pesquisadoras Renata Pimentel e Sherry Almeida sobre a vida conflituosa de Qorpo Santo: “Viveu preso às condições sociais e morais da sua época e às suas convicções de homem católico, viveu na oscilação entre a necessidade de se manter fiel ao casamento e as exigências de seus impulsos sexuais, sendo esse o conflito que se constitui um dos temas fundamentais de seu teatro.” (PIMENTEL; ALMEIDA, 2020, p. 37).

Crítico da “alta comédia” realizada no período, em 1866 Qorpo Santo escreve de uma só vez suas dezessete peças teatrais, em um suposto surto de loucura. Em 1887, ele as publica em sua própria editora. Sua obra às vezes é colocada pela crítica como precursora do teatro do absurdo, às vezes como surrealista e é um caso raro na dramaturgia nacional.

Na peça *A Separação de Dois Esposos*, o dramaturgo apresenta duas personagens masculinas, Tatu e Tamanduá, colocadas como “excêntricos”, que se tratam como “queridinho” e que brigam de maneira farsesca, sempre que Tamanduá quer satisfazer seus desejos carnis com o “sócio” e este se recusar a praticar “[...] o vício mais danoso que o homem pode praticar” (QORPO SANTO *apud* ALMEIDA; PIMENTEL, 2020, p.41). Por seu conteúdo, o trabalho de Qorpo Santo não foi reconhecido em vida, sendo redescoberto apenas na década de 1950 pelo jornalista e professor da PUCRS Aníbal Damasceno Ferreira. Suas primeiras encenações ocorreram na década seguinte em Porto Alegre, com direção de Antônio Carlos de Sena (UFRGS TV, 2013, n.p.).

Como já comentado no decorrer desse capítulo, a homossexualidade não apenas

era vista como um tabu censurado moralmente, mas tinha implicações jurídicas aos que se atreviam a tocar publicamente no assunto, relegando-os aos sanatórios. Qorpo-Santo talvez pudesse ter algum tipo de sofrimento mental, apesar dos médicos do período não terem chegado a uma conclusão unânime sobre esse tópico; aspecto que marca sua produção fortemente, colocando-o à margem da sociedade. Nas palavras de Pimentel (2011): “Este indivíduo escritor destaca-se do todo social (como o gênio, o louco, o artista; figuras desviantes) e pode falar tanto sobre a realidade e a sociedade, quanto observar além delas, de ‘fora’, com mais agudo olhar.” (PIMENTEL, 2011, p. 88).

Quando aborda a temática homossexual em seu trabalho, Qorpo Santo a coloca como um incômodo moral, visão típica de sua época, e mostra em suas personagens o dilema entre seguir seus “impulsos naturais” ou corresponder ao comportamento esperado para um homem oitocentista, católico e casado. Sua dramaturgia, de tintas fortes, nos possibilita colocá-lo como um precursor das dissidências sexuais na produção dramaturgica brasileira.

Além de Qorpo Santo, podemos citar outras referências na literatura que foram precursoras na abordagem de sexualidades dissidentes nesse campo, tais como: o conto *Um homem gasto* (1885), de Ferreira Leal (THOMÉ *apud* ALMEIDA; PIMENTEL, 2020, p. 37); o conto *Impotência* (1899) e a peça *Eva* (1915), de Paulo Barreto (mais conhecido como João do Rio³³, que se interessava pela temática, sendo ele próprio um dândi homossexual que escandalizava a *Belle Époque* carioca); o conto homoerótico *O Menino do Gouveia*³⁴ (1914), considerado por James Green (2018) o primeiro conto do gênero de que se tem notícia na literatura brasileira (foi publicado na revista *O Rio Nú*), chegando o nome “Gouveia” a virar uma gíria que denominava homossexuais mais velhos que praticavam sexo anal na posição ativa no Rio de Janeiro. Trata-se de um material muito rico para observarmos os costumes e espaços frequentados por homossexuais no início do século XX, e também por demarcar que essa população

³³O conto narra a história de Gustavo Nogueira, um virgem de setenta anos que narra sua vida, passada num palacete cor-de-rosa com flores vermelhas. Paulo Barreto também tinha grande interesse na obra de Oscar Wilde, outra celebridade homossexual do período, e traduziu diversas obras do autor, tais como *Salomé* e *O Retrato de Dorian Grey* (RODRIGUES, 1996, p.35). Sobre a peça *Eva*, Newton Moreno comenta: “João do Rio arrisca-se mais ao construir, por exemplo, sua personagem Eva, em peça de mesmo nome, com ambígua sensualidade. Em uma das passagens, Eva flerta com Adalgisa Prates, dirigindo-lhe galanteios e elogios à aparência: ‘Sabes que ficaste mais linda agora à noite?’” (MORENO, 2002, p. 312).

³⁴ O conto se inicia da seguinte maneira: “Estendido junto a mim na cama suspirativa do chateau, depois de ter sido enrabado duas vezes, tendo na mão macia e profissional a minha respeitável porra, em que fazia umas carícias aperitivas, o menino do Gouveia, isto é, o Bembem, contou-me pitorescamente a sua história com todos os não-me-bulas de sua voz suave de puto matriculado” (COSTA, 2020, p. 427)

existia nas grandes metrópoles brasileiras em sua rápida urbanização e mudança social, em um processo similar ao que Gayle Rubin localiza nas metrópoles estadunidenses e inglesas do período.

Na produção dramatúrgica, Coelho Neto escreveu o texto *O Patinho Torto ou O Mistério dos Sexos* (1931) a partir de uma manchete de jornal em que um médico atesta que sua paciente, Emília Soares, “é homem”. Coelho Neto era um autor consagrado de sucesso, considerado conservador pelos modernistas (Oswald de Andrade o apelidou de “Coelho Avô” por seu convencionalismo formal), mas muito lido em vida. Nessa comédia leve, ao estilo dos *vaudevilles* da época, dispõe uma narrativa que consiste nos quiprocós e reviravoltas de uma família tradicional burguesa que pretende casar sua “filha” Eufêmia com o filho de seu padrinho. Eufêmia, entretanto, se recusa a casar com ele, por se considerar um homem e desejar casar com a irmã de seu noivo. Eufêmia, de fato, performa diversos marcadores considerados masculinos para o período, como fumar, gostar de jogar bola e ter o sonho de servir a guerra. Em determinado ponto da narrativa, Eufêmia tem seu gênero masculino confirmado por um médico e “[...] passa a trajar-se e comportar-se definitivamente como homem” (CAMPOS, 2020, p.107).

É curioso observar que o discurso médico está presente na peça como regulador da normalidade em relação a gênero, legitimando que a personagem principal “troque” de sexo no meio da história, e que poderíamos considerar a personagem principal da peça (o que hoje denominamos de) um intersexual. Ferdinando Martins destaca que a peça é “avançada” para a época, mas que ao mesmo tempo reforça certas definições muito rígidas de papéis de gênero e de condutas sexuais, já que “ela [Eufêmia] para amar outra mulher tinha que dizer que ela era um homem” (MARTINS, 2021, n.p.). Por fim, o desenlace da peça se dá através de um acordo entre as duas famílias, que decidem que Eufêmia passaria alguns meses com sua cunhada e alguns meses com o seu noivo, em um casamento não-convencional. Apesar de ser um final surpreendente e que também considero avançado para o período, talvez à leitura da época deste final seja absurda e cômica, como resume Trevisan (2018), “[...] tocando apenas superficialmente a questão da troca de papéis sexuais e da emancipação das mulheres” (TREVISAN, 2018, p.261).

Na mesma década, Oswald de Andrade, um dos maiores expoentes do movimento modernista brasileiro, introduz em sua peça *O Rei da vela* (1933) personagens homossexuais, como Heloísa de Lesbos, filha de um barão de café falido, e

seu irmão Totó Fruta-do-Conde, uma bicha dramática e sedutora. A peça, considerada um marco do teatro modernista (e, mais tarde, do movimento tropicalista), foi encenada tardiamente pela primeira vez em 1967, no Teatro Oficina. Apesar de sua crítica aos valores burgueses e ao fascismo, em relação a homossexualidade Oswald de Andrade também se coloca de forma moralmente conservadora, seguindo a linha do Partido Comunista brasileiro, pautado no moralismo stalinista, associando a homossexualidade a um produto da decadência capitalista. Tal visão também se faz presente em seu romance *Serafim Ponte Grande* (1929) (TREVISAN, 2018, p.262-263).

A área teatral tem personalidades LGBTQIAP+ historicamente reconhecidas por seu trabalho. Um exemplo é Zibgniew Ziembinski, encenador chave na modernização do teatro brasileiro, que de acordo com Trevisan, “[...] não escondia sua homossexualidade, apesar de esse aspecto biográfico estar ausente dos estudos feitos a seu respeito” (TREVISAN, 2018, p. 66). Esse aspecto, contudo, influenciou em certas decisões em sua carreira, como sua "saída" do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC. O ator Walmor Chagas comenta a convivência do diretor nos anos que trabalhou no TBC:

Ao Ziembinski eles nunca deram muito espaço. Os italianos faziam uma certa onda contra ele. Havia um certo ar de superioridade em relação a Ziembinski, também por ele ser homossexual. Sempre achei haver um certo desrespeito [...] Lembro que me disseram ‘Ziembinski a gente não leva muito a sério, porque ele pega rapazes de madrugada’ [...]. Então, Ziembinski também não estava em uma situação boa. Tanto que até chamaram o D’Aversa para dirigir. (CHAGAS *apud* BUENO SOUZA, 2015, p. 206)³⁵

A importância da sexualidade e as histórias de artistas como Ziembinski, que sofreram preconceito e marginalização por suas escolhas, são mitigadas ou excluídas nos estudos sobre teatro, onde ainda pouco se aborda a existência de pessoas LGBTQIAP+ no palco, eclipsando a centralidade desse ponto de vista sobre o mundo para a prática cênica. Ao mesmo tempo, essa invisibilização impede que artistas homossexuais tenham uma relação com as vivências anteriores à deles mesmos, perpetuando um isolamento que é causa de sofrimento e alienação. Isso, sem mencionar a ausência de abordagens da própria cena condizentes com a realidade dessas populações.

Sedgwick (2007) argumenta que a homossexualidade está marcada pelo "armário" dentro e fora dele, pois é vista como um assunto de âmbito privado, íntimo e

³⁵ Essa é a única menção à sexualidade de Ziembinski no livro “Ziembinski, O Encenador dos Tempos Modernos” (2015).

que, portanto, não interessa na esfera pública e será punido, não pela homossexualidade em si, mas por ser considerado um assunto impróprio no âmbito público. Sobre o “sair do armário” a autora comenta:

Em muitas relações, senão na maioria delas, assumir-se é uma questão de intuições ou convicções que se cristalizam, que já estavam no ar por algum tempo e que já tinham estabelecido seus circuitos de força de silencioso desprezo, de silenciosa chantagem, de silencioso deslumbramento, de silenciosa cumplicidade. Afinal, a posição daqueles que pensam que sabem algo sobre alguém que pode não sabê-lo é uma posição excitada e de poder – seja que o que pensem que esse alguém não saiba que é homossexual, ou meramente que conheçam o suposto segredo desse alguém. O armário de vidro pode autorizar o insulto (“jamais teria dito essas coisas se soubesse que você era gay” – sim, com certeza); pode também levar a relações mais afetuosas, mas relações cuja utilidade faz parte da ótica do assimétrico, do especular e do não explícito. (SEDGWICK, 2007, p.38)

Essa assimetria é encontrada nas entrelinhas das relações vivenciadas de diversos LGBTQIAP+, não apenas na de homossexuais, mas também de transexuais e travestis, ao se perceberem destoantes das normas de gênero antes de transicionarem. A vivência de Ziembinski também foi marcada pelo “armário” (metáfora para o silenciamento de vivências e performatividades dissidentes) e esse silenciamento perdura até hoje na forma como ele é lembrado em sua biografia, assim como o apagamento da homossexualidade de tantas figuras históricas é relegado ao âmbito privado apenas.

Ziembinski, além de encenador, foi ator e interpretou um dos primeiros personagens homossexuais na televisão brasileira, na novela “O Rebu”, ousadia televisiva de 1974 que se passava em apenas uma noite, das 22h até as 6h da manhã, terminando com um assassinato misterioso. Ziembinski interpretava o milionário Conrad Mahler, que se apaixonava pelo jovem Cauê, interpretado por Buza Ferraz. Ziembinski faz uma interpretação sóbria da personagem homossexual, destoando de outras representações de personagens gays da época, que exploravam os estereótipos vinculados à imagem do “fresco” ou da “bixa afeminada”.

De acordo com Green (2000), desde a década de 1960 o questionamento sobre os papéis de gênero e sexualidade na sociedade brasileira já tinha reflexos no teatro nacional, mas em peças realizadas por atores, diretores e dramaturgos héteros e cisgêneros que, em sua maioria, não tomavam posição crítica diante da visão hegemônica sobre o tema. Nelson Rodrigues, autor de *Beijo no Asfalto*, peça que inclui a temática do desejo homoafetivo, manifestava que a peça seria antes uma “[...] crítica a

posição da mídia na Sociedade” (CANALES, 2013). Walmir Ayala, autor de outro texto, *Nosso Filho Vai Ser Mãe*, que também trata da questão, constrói uma narrativa em que a personagem da mãe do menino é responsabilizada por ele ser afeminado, terminando por internar a personagem “desviada”. Talvez, Plínio Marcos tenha sido o primeiro autor a trazer para a cena um retrato mais complexo das personagens homossexuais e travestis, inclusive, extraíndo a perspectiva da culpabilização e inserindo as figuras sociais em contextos pouco tratados pela dramaturgia até então; o que permitiu desenhos mais complexos da relação entre caráter e construção social (TIBAJI, 2016).

No início dos anos 1970, o assunto começou a entrar em voga nas produções culturais, com os primeiros homossexuais se assumindo publicamente e as primeiras travestis famosas despontando na mídia brasileira. Green (2019) destaca o reflexo dessa publicização nas peças com cenas de sexo explícito realizadas pelo Teatro Oficina, que enfrentavam a censura imposta pela ditadura e colocavam em cena corpos antes estigmatizados³⁶. Na área musical, o movimento musical tropicalista foi integrado por diversos artistas que não faziam questão de esconder sua sexualidade explicitamente não-heterocêntrica, postura encabeçada por Caetano Veloso. O cantor Ney Matogrosso³⁷ também assumiu uma imagem andrógina em suas performances, com voz de contratenor e corpo másculo; o que trouxe às páginas da imprensa a discussão sobre gênero e sexualidade, mesmo antes do artista afirmar publicamente ser gay, em 1976 (GREEN, 2000).

Na cena teatral, o grupo Dzi Croquettes estreou em 1972 a peça *Gente computada igual você*, que alcançou grande aceitação social na classe média, sendo apresentada em São Paulo, Rio de Janeiro e Europa. O grupo carioca era formado por bichas e liderado pelo coreógrafo estadunidense Lennie Dale. Eles tinham uma linguagem cômica e fluida, que brincava com diversas representações de gênero, confundindo a imprensa, segundo a antropóloga Rosemary Lobert (1979), por sua “[...] indiferenciação de protótipos masculinos e femininos [...]” (LOBERT, 1979, n.p.).

A estética dos Dzi Croquettes bebia dos teatros de revista e misturava o *baby doll* com pernas peludas e maquiagem pesada e carnavalesca, com muita purpurina. A

³⁶ Fundado em 1958, desde a primeira metade dos anos de 1960 o Oficina constituiu-se como um importante espaço de arte engajada e, sobretudo, de contestação à censura e à repressão do regime militar. O grupo é também uma das expressões do Tropicalismo. (PATRIOTA, 2003).

³⁷ Vale ressaltar que os Dzi Croquettes e Ney Matogrosso eram idolatrados por jovens bichas e por senhoras casadas de classe média: através da cultura de massa, esses artistas, que pregaram um olhar mais tolerante para outras vivências de gênero e sexualidade, atingiram diferentes setores da sociedade.

performance possuía um enredo simples, entrecortada por monólogos e esquetes cômicas, com coreografias inusitadas como, por exemplo, um grupo de atores de tanga e longos tecidos que representavam asas de borboleta, dançando de forma sensual o clássico “Assim Falou Zaratustra”, de Strauss. Era uma estética andrógina, desafiadora e original³⁸. Lennie Dale falava durante o espetáculo “Não somos homens e nem somos mulheres... Somos gente!” (DALE apud DZI CROQUETTES, 2009, n.p.). O grupo, que ensaiava rigorosamente todos os dias, realizou muitas apresentações e foi um sucesso de público, com o reconhecimento de artistas internacionais como Liza Minelli e Josephine Baker.

Outro grupo que marcou a década de 1970 por sua irreverência e provocação às normas de sexualidade e gênero vigentes foi o Vivencial Diversiones. O grupo surgiu em 1979, em Olinda (PE), sob influência do tropicalismo e da contracultura. Organizado no sistema de produção cooperativada e regido pela criação coletiva, o Vivencial desenvolveu uma espécie de teatralização das subjetividades de seus integrantes, tornando-se um marco transgressor na cena cultural pernambucana dos anos 1970 e 1980 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2017). Seu elenco era marcado pela diversidade, reunindo intelectuais, favelados, travestis e gays, que realizavam paródias em um café na periferia do Recife, onde encenavam *gags* picantes, trechos da peça *As Criadas*, de Jean Genet, e dublagens. Tudo isso era devorado em uma estética antropofágica e extremamente precária, mas que alcançou grande sucesso junto ao público nordestino (MORENO, 2002, p. 313).

Qualquer panorama da produção teatral LGBTQIAP+, como a nossa, corre o risco de deixar de lado produções de cunho mais popularesco e menos intelectualizadas. Essas produções, que tinham transformistas, transexuais e travestis em seu elenco³⁹, com dramaturgias menos estruturadas, raramente publicadas, faziam sucesso entre o público brasileiro. Ocorrendo em espaços múltiplos, como boates, casas de show e teatros, focavam no jogo com a ambiguidade de gênero das performers. Segundo o pesquisador Luis Morando (2021), tais “[...] ‘imitadores do belo sexo’ já eram relativamente comuns, atraindo grande público e dando notabilidade a artistas como Darwin, Aymond, Fátima Miris, a partir da década de 1950 essas atrações vão se diversificar e se multiplicar” (MORANDO 2021, p.120).

³⁸ Para assistir trechos do espetáculo dos Dzi Croquettes, ver em: Dzi Croquettes, Show na TV Alemã (Arquivo) – [Dzi Croquettes - Show na TV Alemã](#)

³⁹ Comento sobre a diferenciação desses termos e a tradição de travestismo no palco no Capítulo 2 desta pesquisa.

Dentre essa produção, cabe ressaltar a participação de transformistas e travestis em espetáculos de Teatro de Revista, como por exemplo o espetáculo *Les Girls* (1964), de estrondoso sucesso, com um grande elenco de travestis e transformistas⁴⁰. O sucesso dessa montagem, que ficou mais de dois anos em cartaz e percorreu diversas capitais do país e do exterior (realizou turnê no Uruguai), fomentou a criação de outros espetáculos do gênero, que se proliferaram em teatros do Rio de Janeiro, muitas vezes incluindo as artistas que participaram do *Les Girls*. Na esteira do "estilo", já em meados dos anos 1980, a travesti Rogéria estrelou *Gay Fantasy*, um grande espetáculo com direção de Bibi Ferreira e concepção visual de Joãozinho Trinta, que ficou em cartaz por mais de um ano e percorreu diversas capitais do país.⁴¹

Apesar de não serem sempre lembradas, muitas travestis e pessoas trans marcaram a história dos palcos brasileiros antes dos anos 2000, não raro desenvolvendo linguagem e pesquisa cênica próprias, que deveriam ser mais valorizadas e pesquisadas. Afinal, a estética dos shows de travestis não seria uma forma de apropriação e subversão de uma linguagem hegemônica por corpos considerados abjetos?

Na cena paulistana, a travesti Claudia Wonder participou da montagem de *Nossa Senhora das Flores* (1985), de Jean Genet, que impactou a cena cultural na cidade. Claudia foi cantora nas bandas punks Jardim das Delícias e Truque Sujo, e vivia intensamente a cena underground - ou udigrudi, como dizia-se na gíria da época. Além disso, Claudia passou pelos palcos do Teatro Oficina, na leitura dramática de *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, onde interpretou a personagem Camarada Verdade. É importante citar também a participação da travesti e ativista dos direitos trans Andréa de Mayo na primeira montagem paulista de *A Ópera Do Malandro*, de Chico Buarque, interpretando a personagem Geni. (TREVISAN, 2018, p. 236).

Ao analisar a produção teatral homoerótica dos anos 1980 e 1990 na capital paulistana, o dramaturgo Newton Moreno (2002) traça um paralelo entre essa produção e a produção teatral gay dos EUA, focando nas representações de homossexuais masculinos. O autor analisa espetáculos que abordam tematicamente a questão gay, sem focar exatamente na vivência ou representatividade dos intérpretes e da equipe que

⁴⁰ O elenco inicial era formado por Rogéria, Valéria, Marquesa, Brigitte de Búzios, Manon, Nadja Kendall, Wanda e Carmen. Ainda atuavam os atores Jean-Jacques, Carlos Gil, Jerry di Marco e Jardel Mello. (MORANDO, 2021, p.127)

⁴¹ Rogéria também participou de outras montagens teatrais mais "intelectualizadas" nessa época, tendo recebido o Troféu Mambembe como revelação de atriz por seu trabalho na peça *A Escolha ou O Desembestado*, do dramaturgo baiano Ariovaldo Matos.

compõe o espetáculo, apesar desses aspectos serem muitas vezes inseparáveis.

Segundo Moreno (2002), há diferenças sensíveis entre a produção teatral com temática homoerótica no Brasil e nos EUA, sendo que naquele país pode ser traçado um histórico de peças voltadas exclusivamente para locais/guetos gay, ou ainda para nichos mais específicos, como lésbicas chicanas, comunidade afro-gay-norte-americana, etc. Mesmo assim, muitas peças das chamadas *Gay Plays* chegaram a ter sucesso de bilheteria e a serem encenadas no *Off-Broadway*. Uma das críticas apontadas pelo autor é que a arte gay do período (até início dos anos 2000) é guiada pela visão heterossexual em relação ao gay, além de centrar-se em excesso na questão da sexualidade, deixando de lado aspectos de identidade e construção social. A sexualidade não se restringe apenas a forma como nos relacionamos sexualmente, mas marca nossa vivência de diversas maneiras, como já observou Sedgwick (2007).

A eclosão da AIDS/HIV no início dos anos 1980 e o pânico inicial gerado pela doença reacenderam uma onda de conservadorismo e aversão à comunidade LGBTQIAP+, que sofreu muitas perdas nesse período, deixando seus integrantes ainda mais vulneráveis. Entretanto, a crise levou à necessidade de se reorganizar politicamente e exigir políticas públicas específicas à comunidade, o que também trouxe maior resistência e visibilidade ao movimento, fazendo com que gays e lésbicas se assumissem como um gesto político.

A temática foi amplamente abordada na produção dramaturgicamente estadunidense do período, com as *AIDS Drama*. Temos como alguns exemplos desse período as peças *The Normal Heart* (1985), de Larry Kramer, e as famosas montagens de *Angels in America* (1991) e *Algo em comum (On Tidy Endings)*, (1987), de Harvey Fierstein, ambas com versões cinematográficas de sucesso e traduzidas e encenadas no Brasil. O primeiro espetáculo a abordar a temática da AIDS no Brasil foi *Por que eu? (As Is)*, (1985), do dramaturgo estadunidense William Hoffman, com direção de Roberto Vignati (que ganhou um prêmio do consulado dos EUA pela montagem e abordou a mesma temática em outras peças, como *AidsNós* em 1999) e estrelado por Carlos Augusto Strazzer na década de 1980 (ROBERTO, 2022, n.p.).

Newton Moreno comenta sobre a dificuldade de se achar materiais dramaturgicamente de peças *undergrounds* da noite paulistana dos anos 1980, especialmente de autores como Hilton Have, Fernando Neves, Gustavo Mendes e Darcy Penteado, que não foram muito mencionados na mídia da época (MORENO, 2002, p. 312). Entretanto,

a visibilidade gerada pela AIDS e o conseqüente engajamento político que gerou, alavancou nos anos 1990 uma ampla produção teatral sobre sexualidade, no movimento denominado *Gay Nineties*, que revelou diversas autorias homossexuais⁴². Muitas dessas autorias foram fomentadas pelo Ciclo de Leituras Dramáticas *OffMix 99*, promovido pelo espaço cultural N.Ex.T e organizado pelo jornalista e crítico teatral Celso Curi, que escrevia *A coluna do meio*, no Jornal Última Hora, um importante registro da cultura “GLS” dos anos 1990/2000 em São Paulo. O Ciclo de Leituras Dramáticas *OffMix* fazia parte do Festival de Vídeo e Filmes MixBrasil de Diversidade Sexual, evento que perdura até hoje, promovendo diversas produções LGBTQIAP+.

Ainda sobre a temática da AIDS, Moreno menciona a peça de Caio Fernando Abreu, *O Homem e a Mancha* (1994), dirigida por Luiz Arthur Nunes e com atuação de Marcos Breda. Barros (1996) resume: “O monólogo apresenta quatro personagens, que Abreu identificou com as babushkas - bonecas russas, que saem uma de dentro das outras. Cada um deles apresenta uma crise, que será sanada com a morte do último, Dom Quixote de la Mancha.” (BARROS, 1996, n.p.). Uma das quatro personagens que “sai” da boneca russa é um neurótico, que procura uma mancha em seu corpo, imaginária ou não, mas que traz a preocupação que muitos viviam na época, com medo da doença e do estigma. Ao final, Dom Quixote e sua lógica escapista são a única forma encontrada pelo autor para sublimar o anseio perante a morte: sonhar outros mundos. Esse foi o último texto dramático de Abreu, que o escreveu antes de receber o diagnóstico soropositivo, dois anos antes de sua morte por complicações da doença. Além da peça, Caio Fernando Abreu teve diversos contos adaptados para o teatro, muitas vezes abordando temas relacionados à sexualidade de forma sensível e profunda. (MORENO, 2002, p.3 14)

As produções citadas nesse período são, majoritariamente, de homossexuais masculinos, porém a temática lésbica também foi abordada em diversas montagens e textos. Um exemplo é o texto *As Sereias da Rive Gauche* (2002), da cantora e escritora Vange Leonel, que se baseia em dois livros publicados em 1928 sobre questões lésbicas - *O Poço da Solidão*, da inglesa Radclyffe Hall, e *Almanaque das Senhoras*, da

⁴² Newton Moreno cita algumas obras, tais como: *Pobre Super-Homem*, de Brad Fraser; *Espelhos e sombras*, de Avelino Alves; *Sereias da Rive Gauche*, de Vange Leonel; *Esta noite ouvirei Chopin*, de Sérgio Pires; *Oscar Wilde*, de Oscar Wilde (org. Elias Andreato); *Tango, bolero e chá-chá-chá*, de Eloy Araújo; *Violeta Vita*, de Luiz Cabral; *Nocaut*, de Claudia Schapira; *Pólvora e poesia*, de Alcides Nogueira; *Vidas calientes*, de Luque Daltrozo; *Risco de vida*, de Alberto Guzik; *Deus sabia de tudo e não fez nada*, de Newton Moreno; *Dilemma*, de Kris Niklison; *Estranho Amor*, de Olair Coan; entre outros exemplos (MORENO, 2002, p. 314).

estadunidense Djuna Barnes. As duas autoras, além de homossexuais, frequentavam os salões literários de Natalie Barney, conhecida como “A Safo de Paris”. A peça teve leitura no Festival MixBrasil, em 1999, como única representante de autoria feminina (PALOMINO, 1999, n.p.). Newton Moreno tenta contemplar a presença das mulheres, sem problematizar o porquê de sua menor presença numérica: “Mesmo em menor número, as meninas estiveram representadas nos palcos paulistas em belas montagens como: *Violeta Vita*, de Luiz Cabral; *Um Porto para Elizabeth Bishop*, de Marta Góes (indicado ao Prêmio Shell 2002 de Melhor Texto), e *Sappho de Lesbos*, de Ivan Cabral e Patricia Aguille.” (MORENO 2002, p. 315).

O forte engajamento dos artistas, dentro e fora de cena, ecoou em diversos nichos da sociedade, representando um impulso para que uma série de grupos e coletivos de teatro abordassem a temática e abrigassem indivíduos da comunidade LGBTQIAP+ em seus elencos. Se já existiam grupos artísticos compostos por membros que não se enquadravam nos padrões hegemônicos de gênero e sexualidade, agora esses sujeitos se colocavam publicamente como homossexuais ou travestis por meio da cena teatral, dando nascimento a um teatro que poderia ser nomeado como "de territorialidade trans", ou ainda, de representatividade trans (OLIVEIRA e NASCIMENTO, 2018).

1.8 Imersão #6 - Produção Cultural Contemporânea de Corpos Dissidentes

Observando a produção cultural dos últimos vinte anos, Leandro Colling (2018) aponta para uma assimilação da pauta LGBTQIAP+ pela lógica do capital, ao lado da construção de um "ativismo LGBTQIAP+". Segundo ele, o ativismo é o movimento em que “[...] as pessoas e coletivos artistas trabalham no sentido de problematizar e desconstruir essas representações” (COLLING, 2018, n.p.), desenhando um novo contexto, diz o autor, em que os artistas se colocam politicamente, criticando a representação estereotipada de corpos marginalizados na mídia e no próprio movimento LGBTQIAP+. Colling salienta:

Vivenciamos um período de subjetividades flexíveis, perversamente apropriadas pelo capitalismo, ao mesmo tempo em que forças conservadoras se articulam e retomam discursos de regimes ditatoriais e, no meio desse turbilhão, determinadas pessoas reagem, tentam produzir outras mensagens que, ao mesmo tempo, também não estão necessariamente imunes à lógica do capital sobre as suas produções pretensamente desestabilizadoras e subversivas (COLLING, 2018, n.p.).

Um exemplo do que poderíamos chamar de ativismo na produção de teatro de grupo (que poderia ser chamado de teatro de grupo engajado LGBTQIAP+) é a peça *As 3 Uiaras de SP City* (2018), do LABTD, na qual a dramaturga travesti Ave Terrena, a partir de reportagens e artigos de pesquisadores sobre a época da Ditadura Civil-militar, revisita a operação Rondão, uma ação de caça às travestis, mulheres trans e prostitutas organizadas pelo delegado da polícia paulista José Wilson Richetti, entre 1979 e 1981. Recontando os fatos do ponto de vista do oprimido, Ave Terrena apropria-se da narrativa hegemônica para romper estereótipos em relação à memória da Ditadura Civil-militar. Outra amostra de igual potência, apesar de não se enquadrar exatamente em dinâmicas de teatro de grupo, é a performance da atriz travesti Renata Carvalho, que no monólogo *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016) interpreta o papel de Jesus Cristo, questionando o que aconteceria se ele voltasse ao mundo como travesti. No espetáculo, a atriz subverte os símbolos ligados à tradição religiosa cristã, e utiliza-se deles para questionar os valores de amor e compaixão, em relação aos corpos marginalizados na sociedade.

Além desses exemplos, Colling (2018) analisa a ampliação na quantidade de grupos e coletivos que tratam de questões consideradas *cuír* no cenário cultural nacional, tais como o Teatro Kunyn, a Coletiva Rainha Kong e o Coletivo Estopô Balaio (em São Paulo), As Travestidas (em Fortaleza), o Atelier Voador e o Teatro A Queda (ambos em Salvador), para citar alguns casos, que encontram diferentes dinâmicas de trabalho e de inter-relações, engajando-se em diversos eventos artísticos e políticos.

Nesta pesquisa, escolhemos esmiuçar essa diversidade de propostas por meio das trajetórias da atriz Renata Carvalho e do ator Leo Moreira Sá, que nos ajudarão a contextualizar a luta pela representatividade trans na história recente do teatro contemporâneo nacional, significativa para o estudo do trabalho do coletivo LABTD, que abordaremos com ênfase no processo que envolve o espetáculo *As 3 Uiaras de SP City*.

Leo Moreira Sá é ator e iluminador, e teve sua trajetória marcada por uma intensa produção musical com a banda punk *As Mercenárias*, na década de 1980. Seu diálogo e encontro com o grupo Os Satyros e sua peça autobiográfica *Lou & Leo* (2013), dirigida por Nelson Baskerville (onde ele conta um pouco de sua trajetória como gênero dissidente) também são ocasiões significativas em seu percurso. Renata

Carvalho é travesti e sofreu diversas formas de censura em vários estados do país com seu monólogo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), dirigida por Natália Mallo; o que a motivou a fundar, junto com outros ativistas trans, o MONART – Movimento Nacional de Artistas Trans. Depois, Renata Carvalho esteve em *Manifesto Transpofágico* (2020) e *Liberdade Liberdade* (2021), entre outras ações cênicas e de militância trans. Pode-se afirmar que foi a trajetória de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), contudo, que serviu como um percurso de conscientização da artista, que passou a ser uma espécie de coreuta da questão trans na cena nacional.

O coletivo LABTD é representante do teatro de grupo LGBTQIAP+, e será analisado a fim de aprofundarmos aspectos do processo criativo desse tipo de coletividade teatral. Nos espetáculos *As 3 Uíaras de SP City*, trataremos das criações de Ave Terrena, ao lado de Diego Moschkovich e das atrizes trans Danna Lisboa e Verônica Valentino. Esse processo exemplifica de modo singular como a pesquisa cênica em teatro de grupo e as vivências de identidades e corporeidades marginalizadas podem entrelaçar-se em uma estrutura poética, de ressonância política, que busca valorizar uma memória histórica do ponto de vista do oprimido, contrariando a versão hegemônica do teatro. Além disso, foi considerada a proximidade deste pesquisador com o grupo referido, como observador participante⁴³. Vale pontuar que ainda são poucas as pessoas trans presentes na produção de teatro de grupo de São Paulo, sendo esse espaço ocupado em sua maioria por pessoas cisgêneras. Por isso, acho importante trazer para esse contexto a trajetória da dramaturga e professora Ave Terrena, enquanto uma travesti que disputa e reflete sobre esses espaços e aqueles que o ocupam.

Essa escolha também se justifica em virtude da riqueza do material de pesquisa histórica utilizado durante a imersão do coletivo LABTD no tema, entre eles, os relatórios da Comissão Nacional da Verdade e da Comissão Estadual da Verdade Rubens Paiva, com destaque para as operações policiais comandadas pelo delegado José Wilson Richetti, no fim da década de 1970 e ao longo dos anos 1980; bem como o diálogo do grupo com a Operação Tarântula, de 1987. O grupo também realizou uma

⁴³ Pude acompanhar de perto o ensaio geral e as apresentações das peças do coletivo na cidade de São Paulo (em 2018); realizei entrevistas com Ave Terrena e Diego Moschkovich (2021) e acompanhei a leitura dramática do texto da Ave Terrena “E Lá Fora o Silêncio” (2021). Segundo Schmidt (2006), esta é uma experiência de trabalho de campo, que “[...] sugere a controversa inserção de um pesquisador num campo de investigação formado pela vida social e cultural de um outro, próximo ou distante, que, por sua vez, é convocado a participar da investigação na qualidade de informante, colaborador ou interlocutor.” (SCHMIDT, 2006, n.p.). O acompanhamento do processo, portanto, caracteriza um nexos produtivo entre pesquisador e pesquisados, que permite a reflexão epistemológica e a apreensão crítica de todos os aspectos da criação teatral em quadro.

troca intensa com Neon Cunha, ativista transsexual que vivenciou e sofreu as consequências da operação Tarântula. Neon Cunha compartilhou sua experiência com o grupo em uma caminhada pelo centro de São Paulo, recordando histórias e mostrando os espaços onde as travestis viviam nos anos 1980, as boates, pontos de prostituição, lugares de enfrentamento com a polícia, etc. Desse modo, a obra também elucida questões historiográficas importantes a respeito do pano de fundo das experiências gay e trans no Brasil contemporâneo.

No espetáculo de Ave Terrana e Diego Moschkovich, esse material documental, cobrindo um período de mais de dez anos, foi relacionado aos acontecimentos sociais ocorridos quando da criação do LABTD, em 2017, de tal modo que a peça parte de um "testemunho travesti", provocando um olhar novo para documentos e relatórios de cunho histórico sobre uma fase obscura e, não por acaso, construída sobre "esquecimentos". Ao passo que expõe a temática trans por meio de uma escrita formulada do ponto de vista da identidade trans, a dramaturgia de *As 3 Uiaras de SP City* carrega uma lente histórica transitiva e viva, ao fazer uma ponte com a realidade que esses grupos estigmatizados vivem hoje. Por fim, a montagem evidencia algumas respostas para o questionamento sobre o que o olhar travesti pode adicionar à dimensão teatral, além de configurar uma linguagem contemporânea, impressa na cena por um corpo tradicionalmente subjugado.

Entendemos, portanto, que *As 3 Uiaras de SP City* opera o que Hans-Thies Lehmann (2003) ressalta sobre a dimensão política de uma criação cênica, a saber, que não é o tema que vai definir se uma performance ou peça é ou não é política, mas sim a forma em que esta se apresenta. De acordo com Lehmann, a obra política deve trabalhar o "como", em contraste à banalização da mera circulação imediata (e imediatista) das questões pungentes; ou seja, o modo com que se lastreia a informação na experiência é que torna a forma artística transformadora em termos políticos. Afinal, lembra Lehmann (2003), não é um problema de informação que vivemos hoje; muito pelo contrário, nunca fomos tão bombardeados por notícias de cunho político, circundados por mídias e fontes diversas, sempre repletas de informação. No entanto, são informações banalizadas, como descreve Benjamin (1987), visto que a informação no sistema capitalista pede verificação imediata, só obtendo valor no momento em que é nova.⁴⁴

O LABTD (São Paulo), assim como o Coletivo Artístico As Travestidas

⁴⁴ Para Benjamin (1987), a banalização da informação soma-se à disseminação da interiorização permitida pelo romance, culminando no declínio e morte da narrativa.

(Ceará), a Cia. Mugunzá (São Paulo), o Teatro Kunyn (São Paulo), o Estopô Balaio (São Paulo), o Magiluth (Recife), a Coletiva Rainha Kong (São Paulo), a Companhia de Teatro Os Satyros (São Paulo), a Coletiva Profanas (São Paulo) e Renata Carvalho (São Paulo), entre outros exemplos de artistas e agrupamentos artísticos, utilizam-se de ferramentas poéticas para corromper, abrir fissuras nas construções e estereótipos de gênero e sexualidade hegemônicas. Apesar desses artistas terem o domínio dos meios de produção de seu fazer artístico, contudo, isso não é o suficiente para que seus questionamentos cheguem aos diversos nichos da sociedade, como comentam Márcio Serelle e Ercio Sena:

Grupos que controlam os meios de força simbólica e podem representar a si mesmos possuem mais recursos para se fazer reconhecidos e propor lugares de estereótipos como forma de ordenação conservadora do cotidiano e manutenção de poder. Honneth (2009) considera, porém, que possuir meio de força simbólica é apenas parte do processo, pois é também decisivo para essa luta que os movimentos sociais conquistem atenção pública, expondo à sociedade como as qualidades deles têm sido desvalorizadas e negligenciadas. (SERELLE; SENA, 2018, n.p.)

As discussões sobre gênero e sexualidade é um debate rejeitado no campo social brasileiro, diante do avanço de valores relacionados às religiões neopentecostais e às direitas políticas. Diante da intensidade das reações conservadoras, vemos que se trata de uma questão fulcral para nossa sociedade, que diz respeito às estruturas ideológicas e às formas de regulação e dominação socioeconômica, nos termos de Antonio e Lahuerta:

Em linhas gerais, é possível dizer que, ao longo das últimas décadas, foi se constituindo, no Brasil, uma identidade cultural entre os menos favorecidos cuja interface com a dimensão secular se opera num registro moral, eminentemente religioso, mas orientado pragmaticamente para o êxito individual no mundo econômico (ANTÔNIO; LAHUERTA, 2014, p. 66).

Ponderando sobre a trama complexa da realidade social do Brasil, vemos que não foi à toa que a performance de Renata Carvalho gerou tamanha resistência, e com tanta ferocidade, inclusive dentro da classe artística, como reitera a própria atriz (KER, 2018, s. p.). Os espetáculos de Renata Carvalho, Leo Moreira Sá e Ave Terrena parecem tocar em pontos dolorosos da violência sistêmica a que estão submetidos os sujeitos marginalizados no Brasil e expõem aspectos da nossa realidade dos quais não nos orgulhamos: preconceito, recusa à diferença e transfobia/homofobia são alguns traços dessa identidade nacional. O confronto se dá por meio do (e no) corpo dissidente exposto na cena, apoiado num tecido dramático permeado pela perspectiva trans e

que testemunha sua própria singularidade múltipla. Ambos os espetáculos atritam com os valores hegemônicos, de modo a questionar sua validade e acusar sua decrepitude, numa exploração da tensão entre ficção e realidade, em busca de outras realidades possíveis, não restritas à cena.

CAPÍTULO II - ORGANIZAÇÃO POLÍTICA DE CORPOS DISSIDENTES NO TEATRO DE SÃO PAULO E SUAS REVERBERAÇÕES NA CENA.

2.1 Trajetórias de Resistência

Durante este processo de pesquisa, quando do levantamento de referências artísticas e da entrevista com a dramaturga Ave Terrena, duas artistas trans me chamaram a atenção, em virtude tanto do trabalho artístico provocador quanto do engajamento político e da influência sobre outros artistas LGBTQIAP+ da cidade de São Paulo: Renata Carvalho e Leo Moreira Sá. Leo e Renata marcaram fortemente a trajetória teatral paulistana nos últimos quinze anos, em entrevistas, ações políticas e apresentações teatrais, sempre marcadas pelo engajamento político e pela questão da dissidência.

Ivaná, Rogeria, João Nery e Claudia Wonder representam diferentes gerações de artistas trans que marcaram a história cultural do país em diferentes áreas. A esses nomes históricos vêm se somando, mais recentemente, uma geração contemporânea de artistas trans e travestis, surgida no início do século XXI. Essa geração se distingue das anteriores, de modo geral, por sua articulação política mais engajada dentro do meio cultural. “São artistas que assumem papéis ativistas dentro e fora de cena, com uma pauta simultaneamente estética e política que potencializa sua atuação como mediadoras socioculturais da transgeneridade” (MENESES, 2021. p.285). Meneses (2021) coloca o fazer artístico de travestis e transexuais da área teatral como uma forma de mediação sociocultural rumo à aceitação social da transgeneridade, onde o artista é mediador, fazendo uma ponte para que indivíduos ou grupos sociais assimilem determinada proposição – seja ela cultural, estética, política, etc – com a qual, de outra forma, não teriam contato. Tal ação tem uma dimensão pedagógica e social cujo objetivo principal é modificar a perspectiva hegemônica perversa que a sociedade tem em relação a corpos trans. O autor também relaciona o fazer artístico de pessoas trans a uma forma de ativismo, de acordo com o termo cunhado por Colling (2018, n.p)

Nessa geração artista, podemos citar nomes como Ventura Profana, Ave Terrena, Leonarda Glück, Verônica Valentino, Danna Lisboa, Castiel Vitorino, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Miss Tacacá, Daniel Veiga, Marina Mathey, Helena Agalanéa, Lino Calixto e Pedro Galiza, entre muitas outras pessoas trans que se distanciam das

imagens estereotipadas de "feminilidade" e de "diva" das corpos trans femininas e ao completo apagamento de homens trans masculinos, para se colocarem como engajades na visibilidade e aceitação social dos gêneros dissidentes em sua pluralidade.

Pode-se pensar em Renata e Leo como pioneiros na área teatral paulistana entre 2008 e 2016, não no sentido de serem as únicas pessoas trans nesse contexto, mas na dimensão da projeção e influência atingidas, influenciando toda uma geração de artistas da cena LGBTQIAP+. Também, reuniram em torno de suas propostas outros, organizando a coletividade politicamente, em prol de mais equidade na área cultural. Comentando essa relevância, resumo aqui a trajetória e a produção artística de ambas, com o objetivo de entender melhor as origens do engajamento político de pessoas trans dentro das artes, em sua face mais contemporânea; engajamento que gerou movimentos importantes em torno da representatividade, como a problematização do transfake e a criação do MONART, que serão abordados a seguir.

2.2 Um Ator Punk

Leo Moreira Sá experimentou-se em diversas áreas artísticas e ainda transita por elas, sendo ator, designer de luz, dramaturgo, roteirista, jornalista e cofundador do CATS - Coletivo de Artistas Transmasculines. O resgate da biografia desse artista tão versátil serve para compreender de forma mais ampla essa produção artística, em que se destaca a peça autobiográfica *Lou & Leo* (2013), marco do teatro LGBTQIAP+ de São Paulo por ser uma ocasião inaugural: é a primeira vez que um homem trans escreveu, produziu e protagonizou sua história nos palcos.

Desde a década de 1970, no ensino fundamental, Leo percebeu que não estava dentro dos moldes hetero-cisnormativos, e já sofria muito com a relação que a sociedade tinha com seu gênero. No podcast *Passagem Só de Ida* (2021), realizado em parceria com a Casa 1, ele relata sua experiência como um homem trans que cresceu durante os anos da Ditadura. Leo nasceu no interior de São Paulo, na cidade de São Simão, e após uma primeira infância, que recorda como bucólica e simples (e a qual Leo se refere como o momento mais feliz de sua vida), passa a frequentar a escola e a perceber que seu gênero causava constrangimento entre os outros alunos. Passa a se refugiar, assim como fazem muitos LGBTQIAP+, na leitura, que o acompanhou por

toda a adolescência, quando ele se muda para São Bernardo do Campo no ABC paulista.

Essa mudança marcou fortemente sua vida, pois São Bernardo vivia um momento de intensa agitação política, segundo ele, “Eu lembro de ter participado com 17 anos em passeatas e ver o Lula discursando [...] Eu entendi que eu tinha que fazer algo, eu comecei a entender o que estava me matando, que era a falta de liberdade” (PASSAGEM, 2021, n.p.). Leo decidiu, então, prestar uma universidade, ingressando em 1980 no curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, e logo se engajando em diversas organizações políticas em prol da democracia e da igualdade de direitos. Leo recorda ter sido “[...] um momento de grande efervescência sócio-política-cultural, era o final da Ditadura. Foi onde eu aprendi tudo, foi onde eu me posicionei no mundo” (PASSAGEM, 2021, n.p.).

O artista não terminou o curso, mas se considera formado, devido à intensa experiência da militância política e às discussões acaloradas dentro e fora da sala de aula, quando teve contato com diversas intelectuais e uma amizade intensa com o historiador James Green, que o levou para as reuniões do grupo SOMOS, considerado uma das primeiras instituições engajadas na luta pelos direitos gays no Brasil e fundada no final dos anos 1970 (GREEN, 2019, p. 317). Leo narra que ao participar dos encontros do grupo SOMOS, acompanhou a passagem do coletivo por um momento crítico, quando as mulheres lésbicas se desentenderam com a instituição (formada em sua maioria por homens cisgêneros gays) e decidiram formar seu próprio núcleo político. Leo seguiu esse novo grupo, que veio a formar, posteriormente, o Grupo Ação Lésbica Feminista (Galf); mas comenta que não se sentia exatamente parte do grupo e que as outras participantes também o viam de uma forma diferente. Entretanto, foi nesse grupo que teve contato com teorias feministas e conheceu a possibilidade de entender as diversas opressões que o atravessavam.

Nesse mesmo período, Leo passou a frequentar diversos espaços de socialização LGBTQIAP+ em São Paulo, como o Ferro 's Bar, o Último Tango, o Clube Medieval, entre outros endereços, mas onde também sentia que não era aceito nem pelo público lésbico, nem pelo público gay. Foi nesse contexto que entrou em contato com a cena punk de São Paulo e com a banda *As Mercenárias*, grupo punk formado por estudantes mulheres da USP, no qual Leo foi baterista nos anos 1980, participando da produção de dois álbuns de sucesso nacional e internacional. Leo narra que a banda tinha um público

cativo, e que participou de diversos shows e produções culturais - como o filme *Vera* (1986), adaptação de *Queda Para o Alto*, do autor trans Anderson Herzer.

A banda terminou em 1988, e Leo passou a frequentar a cena clubber dos anos 1990 de São Paulo, abrindo um clube na rua Augusta chamado *Circus*, um dos cenários de um relacionamento intenso e conturbado com a travesti Gabriela, que foi muito importante para que ele entendesse sua trajetória como homem trans. Entretanto, a utilização excessiva de drogas e a falência da sua boate fizeram com que Leo entrasse em profunda depressão. Ali, começou a trabalhar no tráfico e comércio de drogas ilícitas, o que o levou à prisão, em 2004. Leo comenta que a prisão foi o primeiro espaço onde ele foi "lido" como homem, tornando-se efetivamente "o Leo". Para ele, foi uma experiência e, ao mesmo tempo, um trauma muito grande e um espaço de reflexão, onde entendeu que estava em uma trajetória suicida, por questões identitárias.

É curioso que o contato com o teatro tenha se dado tardiamente na vida de Leo, após sua saída da prisão, quando tentava se restabelecer na sociedade sem as amizades antigas e sem a família para apoiá-lo. Através de um contato com o Centro de Referência em Defesa da Diversidade, conseguiu ingressar no Programa Operação Trabalho - POT, um projeto da Prefeitura Municipal de São Paulo, de reinserção no mercado de trabalho.⁴⁵ Através do POT, Leo pôde ingressar em um curso de teatro, na Cia. de Teatro Os Satyros, e na formação da SP Escola de Teatro, ambas na capital.

Em novembro de 2009, Leo apresentou sua primeira peça, *Um dia, um cisne*, dirigida por Tânia Granussi. O espetáculo foi sua conclusão do curso de Teatro que fizera no Centro de Referência e Defesa da Diversidade (CRD), logo após sua saída da prisão. Posteriormente, participou de diversas peças dos Satyros, com direção de Rodolfo Garcia Vasquez; até que em 2010, em parceria com o diretor, desenhou a iluminação do espetáculo *Cabaret Stravaganza*, que recebeu em 2011 o Prêmio Shell de melhor Iluminação Teatral, o que fez dele a primeira pessoa trans a ganhar esse prêmio. Com o dinheiro da premiação, o ator realizou sua mastectomia.

⁴⁵ Naquele momento, o projeto trabalhava principalmente com transexuais femininas, o que denota o quanto identidades transexuais masculinas eram apagadas no que concerne às políticas públicas, mesmo aquelas voltadas à diversidade. Entretanto, foi aberta uma exceção a Leo, pela situação em que ele se encontrava.

Figura 1 - Apresentação de *Lou&Leo*, na Semana da Visibilidade Trans da Casa



Fonte: As muitas vidas de Léo⁴⁶ (2021)

Em 2013, Leo estreou a peça *Leo & Lou* com direção de Nelson Baskerville, a partir de um texto que o próprio Leo escreveu narrando sua trajetória. Nelson Baskerville havia acabado de dirigir a peça *Luis Antonio, Gabriela*, com a Cia. Mugunzá, um relato do diretor sobre sua irmã travesti. Embora abordasse a questão trans de forma sensível, a peça não trazia em seu elenco e produção nenhuma pessoa trans⁴⁷. A convite do autor, Baskerville aceitou dirigir o projeto, que foi contemplado

⁴⁶ Fonte: <https://passagem.casaum.org/episodio-06>

⁴⁷ Posteriormente, a Cia. Mugunzá convidou a atriz trans Fabia Mirassos para interpretar a personagem de Gabriela, antes interpretada pelo ator cisgênero Marcos Felipe. Isso denota uma mudança de perspectiva em relação à problemática de atores cisgêneros interpretando papéis trans, provocada pelos movimentos

pelo PROAC LGBT, em 2012. Leo comenta que o processo de criação foi bem dolorido, porém muito importante para sua vida: através de sua biografia, foi levada à cena questões sobre a vivência trans masculina, um tema ainda hoje pouquíssimo abordado no palco. Como o próprio Leo aponta, quando se expunha a problemática trans no palco, era mais comum que fossem peças sobre as vivências trans femininas, não raro muitas vezes por atores e atrizes cisgêneros.

A partir de 2014, Leo começou a atuar em obras do audiovisual, participando do elenco das séries *PSI* (HBO), *Pacto de Sangue* (Netflix) e *O Negócio* (HBO). Seu último trabalho no cinema foi como ator coadjuvante em *Vento Seco*, de Daniel Nolasco, que estreou no Festival de Berlim em 2020 e tem Renata Carvalho no elenco.

A busca por representatividade de homens trans dentro e fora do movimento LGBTQIAP+, bem como a luta por políticas públicas específicas para essa sigla na área cultural, fez com que Leo, junto ao dramaturgo trans Daniel Veiga e muitos outros artistas trans, se unissem no CATS (Coletivo de Artistas Transmasculines) e lançassem, em 2020, uma carta-manifesto em vídeo (CATS, 2021, n.p.). Em consonância com o movimento contra o transfake promovido pelo MONART, o coletivo reivindica o espaço que lhe é cabido na produção cultural brasileira, e que tem sido historicamente negligenciado.

Para citar alguns casos famosos de transfake de personagens transmasculinos, vale lembrar o caso de Hilary Swank, atriz cisgênera dos EUA, que viveu o homem trans Brandon Teena em *Meninos não choram* (1999) e, mais recentemente no Brasil, a atriz cisgênera Carol Duarte interpretou Ivan, um jovem trans, na novela *A Força do Querer* (2016), de Glória Perez (COLETIVO, 2020, n.p.). A mesma autora, ao ser questionada sobre a escolha do elenco, provocou polêmica ao afirmar que “[...] ser trans não é sinônimo de ter talento para interpretar uma trans” (REVISTA FÓRUM, 2017, n.p.), alegando que a emissora realizou vários testes, sem achar nenhum ator trans masculino que servisse para o papel.

Diante desse contexto, o CATS se posiciona em seu Manifesto como um grupo que não pede espaço à cisgeneridade, mas que o toma por direito, dando visibilidade para artistas trans masculinos

de representatividade trans, que emergiram a partir de 2014, afetando a posição de diversos grupos de teatro de São Paulo quanto à questão. (JUNIOR, s.d., n.p.)

2.3 Uma Atriz Profetiza

Renata Carvalho é atriz, diretora, dramaturga, transpóloga e travesti. Formada em ciências sociais, é uma presença marcante na cena teatral paulistana. Nasceu em 1981, em Santos, no litoral paulista, onde começou a ter contato com teatro, sendo uma das fundadoras da Cia. Ohm de Teatro, em 2002. A atriz também explora questões autobiográficas em algumas de suas peças, especialmente, em *Dentro de Mim Mora Outra* (SPADA, 2012, n.p.) e *Manifesto Transpofágico* (2018). Essa última obra pode ser considerada o início do que a atriz chama de *transpologia*, termo que usa para se referir a sua pesquisa sobre a antropologia dos corpos trans (GIUSTI, 2020, n.p.).

Sua peça mais polêmica foi o *Evangelho Jesus, Rainha do Céu* (2016), dirigida por Natalia Mallo, onde a atriz interpreta Jesus retornado à Terra em um corpo travesti. O monólogo foi escrito pela dramaturga britânica Jo Clifford, transexual de formação religiosa, expulsa de sua comunidade por assumir-se como mulher transgênera. Natalia Mallo, multi-instrumentista argentina radicada brasileira, que assistiu uma montagem do texto no Festival de Edimburgo, assina a tradução para o português e a direção. Em aproximadamente sessenta minutos, a performance propõe aos espectadores uma reflexão sobre como seria se Jesus voltasse à terra como uma travesti. Na cena, a atriz interpreta textos bíblicos, colocando sua visão e seu corpo à frente de uma missa simbólica, uma espécie de “ritual de amor”, como salienta a diretora (MALLO apud POMPERMEIER, 2020, n.p.).

Tive a oportunidade de assistir Renata Carvalho celebrando sua missa no quilombo urbano Aparelha Luzia, um espaço localizado na rua Apa, na Barra Funda, de valor simbólico para a população negra de São Paulo, mas também importante para a resistência travesti. O espaço Aparelha Luzia tem figuras marcantes em sua organização, como a deputada travesti Erika Malunguinho, primeira deputada estadual travesti do país, eleita pelo PSOL. Também tive a oportunidade de assistir a versão da própria autora da peça, Jo Clifford, com direção de Susan Worsfold, apresentada na MITsp 2020 no Centro Cultural São Paulo - CCSP. Gostaria de comentar um pouco sobre as duas versões, a começar pela de Natalia Mallo e Renata Carvalho.

Quando assisti a versão de Renata Carvalho, a peça foi apresentada em um espaço improvisado, com lotação esgotada e público sentado e em pé. Na casa cheia, a maioria da plateia era cisgênera. A iluminação era simples e o cenário, enxuto, contava

com uma mala, candelabros, velas, uma jarra de água e uma mesa. A atriz realizou a peça bem próxima ao público, olhando a todos diretamente nos olhos e, às vezes, fazendo perguntas provocadoras para a plateia. Renata Carvalho acendia velas e preparava cuidadosamente o altar, enquanto falava parábolas bíblicas, construindo uma atmosfera de meditação e silêncio, que possibilitava ao público ouvir o texto atentamente. Um contexto outro era trazido pela enunciação de Renata, uma corpa fadada ao proibido no universo religioso judaico-cristão, e que em espaços usuais, é sexualizada, estigmatizada e considerada profana. Em determinado momento da peça, a atriz abdicava do tom sacro e retirava suas roupas, mostrando os seios ao som do funk “Um Beijo”, de Mc Xuxú, e dançando enquanto colocava um vestido de paetê prateado, falando de sua experiência nas ruas como “pecadora”.

Por mais que a peça tenha sido criticada por religiosos católicos e evangélicos, sendo até censurada em diversos espaços públicos e festivais, como comentaremos mais à frente, seu conteúdo é de caráter essencialmente bíblico e cristão, pois na dramaturgia, a travesti narra parábolas bíblicas, adaptando-as para a questão central da peça: “se Jesus voltasse, na pele de quem ele seria tão estigmatizado?” (CARVALHO *apud* NLUCON, 2017, n.p.). No texto, ouvimos que Jesus vivia na marginalidade, sendo uma pessoa pobre em um território ocupado, e que hoje em dia retornaria ao mundo no corpo de uma pessoa, nas palavras proferidas por Renata Carvalho, “negra, gorda, favelada e trans., Mas nessa versão para o teatro sou eu.” (*ibidem*) Mais do que simplesmente criticar a Bíblia, portanto, a autora, a diretora e a atriz oferecem uma versão própria do livro sagrado, ao realizar uma exegese do texto sob a ótica marginalizada de uma travesti.

Figura 2 - Apresentação do “Evangelho Segundo Jesus Rainha do Céu”, na versão de Renata Carvalho e Natália Mallo.



Fonte: Globo (2018)⁴⁸

A apresentação que assisti com Jo Clifford em cena se deu em um dos teatros do Centro Cultural São Paulo, na capital. No cenário, uma mesa comprida ocupava o palco, ornada com flores e velas brancas. O público era convidado a sentar-se à mesa, podendo assistir a peça dali ou da plateia. Eu me sentei nas primeiras fileiras do teatro, de onde podia ter uma visão clara da atriz e também dos espectadores. A atriz atuava em tom mais sóbrio, explorando mais as imagens bíblicas enquanto caminhava pela platéia e pelo palco. Ela convidava o público a tomar o vinho e a repartir o pão consigo, comungando de seu corpo e seu espírito com a plateia. Jo é uma mulher trans mais velha que Renata Carvalho, transicionou ao se aposentar, o que fez com que ela fosse expulsa da igreja batista que costumava frequentar. A relação entre a questão espiritual e seu gênero dissidente permeia toda a peça, como se a atriz-autora buscasse criar seu próprio espaço sagrado, etéreo. Porém, é interessante notar que, diferentemente da atriz brasileira, a britânica não quebrava a atmosfera, aprofundando-a até o final do espetáculo. Talvez, isso mostre as diferentes vivências e expectativas entre uma travesti brasileira e uma transexual britânica, permeadas pela idade, classe social, formação,

⁴⁸ Globo (2018) Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/fundicao-progresso-aceita-receber-apresentacao-de-peca-com-jesus-trans-22754161>

nacionalidade, etc.

Figura 3 - Apresentação da peça *The Gospel According to Jesus, Queen of Heaven* na MITsp 2020, versão de Jo Clifford e Susan Worsfold.



Fonte: MITSP (2020)⁴⁹

Em seus estudos sobre o texto bíblico, Auerbach (2013) contrapõe o estilo de escrita da *Iliada* de Homero com outro texto igualmente antigo e épico, a Bíblia hebraica. O primeiro texto, marcado por uma descrição excessiva, circunscreve toda a ação em um plano apenas: o presente. Auerbach comenta sobre como a ação é “distendida” (AUERBACH, 2013, p. 3) na narrativa grega, onde não há exatamente uma preocupação em criar uma tensão ou expectativa, mas de descrever a situação com o máximo de detalhamento com o objetivo de “informar acabadamente o que se significa no interior” (*ibid.*, p. 8). Já na Bíblia hebraica, comenta Auerbach, as descrições são mais sucintas e, por vezes, pobres de adjetivos; não nos é dada a localização das personagens ou suas motivações. “Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala o seu motivo e a sua intenção” (*ibid.*, p.7). O que faz com que Deus

⁴⁹ Fonte disponível em:

<https://mitsp.org/2020/compaixao-transgressora-de-jo-clifford-em-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-por-nathalia-catharina-alves-oliveira/>

ponha à prova Abraão e peça para que o mesmo sacrifique seu filho em Gênesis? Onde esse solitário Deus vive? Qual sua forma?

O Deus judaico-cristão difere completamente do entendimento disseminado sobre os Deuses gregos, que vivem no Olimpo e expõem suas motivações em longos discursos em uma assembleia, por exemplo. O Deus do Judaísmo e do Cristianismo simplesmente “aparece”, como uma presença enigmática, a ser decifrada. Auerbach escreve:

A isto ainda se junta o fato de os dois interlocutores não estarem num mesmo plano: se imaginarmos Abraão num primeiro plano, onde seria possível vislumbrar a sua figura, prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto, certamente Deus não está ali: as palavras e os gestos de Abraão dirigem-se para o interior da imagem ou para o alto, para um lugar indefinido, escuro, em nenhum caso para um lugar situado no primeiro plano, de onde a voz lhe chega (AUERBACH, 2013, p. 6).

Como aponta o autor, a narrativa bíblica não nos permite vislumbrar com mais clareza onde estão ou como são as personagens; Abraão e Deus apenas estão no quadro, dispostas em diferentes planos. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados na Bíblia, permanecendo o restante na escuridão. Devido a sua origem oral, a Bíblia é um texto lacunar, sendo tradicionalmente reinterpretado por seus enunciadores, que vêm imprimindo a ela suas próprias visões da narrativa, em edições publicadas e pregações. O que Renata Carvalho realiza na encenação de Renata Mallo pode ser equiparado a uma possível exegese do texto bíblico, tendo em vista que o texto sagrado não esclarece quando e como Jesus voltaria para ao mundo; se seu corpo seria o de um refugiado pobre em uma terra ocupada, ou uma travesti em um país de terceiro mundo.

Mais do que negar os valores bíblicos e cristãos, o texto de Jo Clifford apimenta uma longa disputa de narrativas. Essa disputa pode ser vista também no trabalho de Ventura Profana, artista visual, performer e cantora de origem baiana, que cresceu em uma família batista conservadora. No seu álbum *Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor* (2020), composto em parceria com a DJ podenserdesligado, a artista se apropria e discute o texto bíblico, se autodenominando uma pastora evangelista travesti. Como ela mesma coloca:

Eu entendo que há um evangelho, reconheço Cristo e me coloco como cristã porque aquilo que a gente conhece como cristianismo não é cristianismo, é paulinismo. É uma doutrina baseada nos ensinamentos e nos escritos do apóstolo Paulo e não na vida de Cristo e naquilo que essa pessoa em vida proporcionou. Quando a gente vai estudar bíblicamente a conduta de Cristo,

vemos em Isaías 53, quando o profeta Isaías vai profetizar sobre a vinda de quem vos fala, ele diz que não havia nele beleza ou formosura que nos agradasse, que ela foi rejeitada, que ela foi transpassada pelas nossas iniquidades, que o castigo que nos traz a paz estava sobre ela. E aí eu entendo que isso na verdade é a branquitude se denunciando e é uma pergunta que faço muito para branquitude: em quem está o castigo que vos traz a paz? Está sobre mim, sobre as dissidências. Está sobre os povos originários e tudo aquilo que não é branco. (PROFANA *apud* ALBUQUERQUE, 2022, n.p.)

Ventura se embasa no texto bíblico para poder dar sua versão dele, numa visão travesti e decolonial. Tanto ela quanto Renata Carvalho e Jo Clifford disputam a narrativa bíblica com as instituições religiosas e suas leituras hegemônicas, rejeitando como essas instituições tratam as escrituras e projetam seus valores e proibições em suas corpos.

A forma dramatúrgica encontrada nas duas versões cênicas de *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* - uma missa tendo uma travesti como centro - não centra sua força em contar uma fábula, mas em evidenciar o corpo e a subjetividade desse corpo periférico. Tal evidenciamento do corpo trans/travesti nessa performance cênica não se dá de forma genérica, como podemos observar ao assistir as duas versões do mesmo texto sendo realizado por atrizes transgêneras diferentes: cada uma delas traz sua vivências real para o palco de uma forma única. Nesse sentido, o espetáculo pode ser considerado uma espécie de relato do real, que se interpõe à situação fabular, determinando o que a atriz e diretora Grace Passô, em contexto diverso, mas de abrangência semelhante, descreve como um "[...] campo de experiência viva do corpo, não só de quem está em cena, mas do público também [...]" (PASSÔ, 2017, n.p.).

Tanto a obra protagonizada por Renata Carvalho quanto a peça autobiográfica de Leo Moreira Sá trazem perspectivas do real para a cena, um recurso muito presente na contemporaneidade nos chamados “Teatros do Real”, assim nomeados por Maryvonne Saison no final da década de 1990. O movimento, entretanto, é anterior, remetendo à arte da performance, que na sua origem nas Artes Visuais buscou distinguir-se do ato teatral, reivindicando um lugar de acontecimento único e de não-simulacro. A arte da performance busca um modo de intervenção no real, recusando a teatralidade, que seria um espaço reservado ao simbólico e à representação, lido como falso e exagerado (FÉRAL, 2009, p.209).

Féral busca, mais do que buscar separar dicotomicamente essas características, agregá-las no termo “teatro performativo”, para evidenciar a “[...] aproximação cada vez maior da cena contemporânea com o acontecimento único e os gestos de

auto-representação do artista performático.” (FERNANDES, 2015, p.8). O termo compreenderia as expressões teatrais onde há, na expressão de Lehmann (2007), “irrupções do real” no tecido simbólico da representação, conduzindo visões do real para dentro da cena. Pode-se dialogar com essa fissura do estatuto representacional as performances autobiográficas de Marina Abramovic, os documentários de Eduardo Coutinho, as peças autoficcionais de Janaína Leite e também diversas peças que tratam da temática LGBTQIAP+, entre elas, as já citadas como *Luis Antonio, Gabriela* (2012), *Leo & Lou* (2013) e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016), em que temos uma tensão produtiva entre real e ficcional.

É preciso salientar que esses procedimentos de irrupção do real na cena, a que Saison chama “effraction”, ou “difração” em português, são problematizados por Silvia Fernandes e outros pesquisadores. Fernandes argumenta:

[...] não passa de esperança ingênua de acesso direto às próprias coisas, uma espécie de sonho impossível de dispensar a mediação dos sistemas de representação, que o simples uso da linguagem determina. O simulacro, a simulação e a palavra soprada, para emprestar conceitos de Jean Baudrillard e Jacques Derrida, são indícios inequívocos da impossibilidade de escapar do simbólico (FERNANDES, 2013, p. 5).

Talvez, não possamos escapar ao simbólico - mesmo em nosso processo de apreensão da realidade per si -, o que não impede o teatro contemporâneo de jogar com e tensionar os limites entre ficcional e real, na busca de pensar outras concepções possíveis para ambas as instâncias. Essa tensão entre realidade e ficção, ainda que não se resolva, movimenta o imaginário e amplia a linguagem teatral.

2.4 Cancelamentos e Censura

Como já comentado, as ações estéticas e de cunho político voltadas à questão LGBTQIAP+ estão em ataque e sob censura em diversas partes do país, apesar do combate à discriminação e às desigualdades de gênero serem metas sociais necessárias e urgentes e princípios régios do Estado democrático.⁵⁰

⁵⁰ Não é apenas na área cênica que a censura é realizada, tal prática compreende exposições artísticas, como, por exemplo, o *Queermuseu, Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, impedido de ser exibido pelo então prefeito Marcelo Crivella no MAR - Museu de Arte do Rio em 2017 e sofrendo censura anteriormente em Porto Alegre; festas e eventos, como *O Baile da Igreja Lesbiteriana*, criado pela cantora Bia Ferreira e que sofreu pressões de seus patrocinadores para mudar o nome de seu projeto; entre outras expressões culturais. Renan Quinalha ainda comenta as consequências causadas por essa atmosfera de cerceamento criada pela censura, alegando que “O mais grave é a capacidade que a censura tem de provocar o medo na sociedade e impedir, dessa forma, a liberdade de criação artística. Órgãos de

Entretanto, proteger e garantir a dignidade humana, especialmente de sujeitos mais vulneráveis, ampliando sua potência de pressão política e articulação, são prerrogativas irrefutáveis do direito ao desenvolvimento pleno, como alerta Flávia Piovesan. Ela resume: "Não há direitos humanos sem democracia, tampouco democracia sem direitos humanos. Vale dizer, o regime mais compatível com a proteção dos direitos humanos é o regime democrático." (PIOVESAN, 2004, p. 26).

Ainda assim, em 2017 o monólogo de Renata Carvalho foi proibido de ser apresentado no Festival de Garanhuns (PE), em Salvador (BA) e no SESC Jundiáí (SP). Nesse último, medidas judiciais impediram que a peça acontecesse, tomadas por um juiz que alegou que a peça incentiva o "[...] desrespeito a uma religião e a uma figura venerada em todo o mundo" (G1, 2017, n.p.). No entanto, é importante comentar que a mesma peça já havia sido apresentada em espaços religiosos, como a Catedral Anglicana de São Tiago em Curitiba, e, como já comentado, possui uma dramaturgia que olha para os valores cristãos de uma forma mais ampla, refletindo de forma respeitosa sobre os mesmos. Sobre a censura às questões de gênero, a atriz comenta: "Sou atriz há 22 anos e há 22 tentam me tirar do palco" (KER, 2018, n.p.). O caso não é isolado, entretanto. Muitas outras produções artísticas citadas neste capítulo foram alvo de ataques nos últimos anos, o que denuncia uma aversão de certos setores da sociedade à temática LGBTQIAP+ e uma guinada reacionária, de caráter político mais amplo, no cenário nacional.

É necessário entender como a censura se faz presente na história do nosso país, para avaliarmos a natureza desses ataques. A prática censória no Brasil por parte do Estado é algo enraizado na história cultural do país, sendo, historicamente, mais duradoura que a prática democrática (SENA *et al*, 2021, p.258). Desde o período colonial, a censura institucional se faz presente, regida pela Igreja Católica e executada pelas forças de segurança da época, o que se modificou em parte em 1808, com a vinda da família real ao Brasil. A chegada do regente à colônia suscitou a criação da Intendência Geral de Polícia da Corte e do Estado do Brasil, órgão responsável por fiscalizar teatros e diversões públicas e que iniciou a relação entre censura e polícia no país, retirando a autoridade sobre o ato censor das mãos da Igreja. Apesar disso, os valores católicos ainda pautavam os conteúdos a serem proibidos, sendo as ações dos censores dessa época focadas em coibir o que se avaliava como ameaças aos bons

Estado, inclusive o Poder Judiciário, que deveria zelar pela Constituição, acabam se arvorando nesse papel de censor, com decisões mal fundamentadas" (QUINALHA *apud* VANINI, 2021, n.p.).

costumes, à ordem política vigente e à fé cristã.

Na segunda metade do século XIX, foi criado o Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), que institucionalizou a censura ao teatro pela primeira vez no Brasil, mas que foi extinto em 1897, com a justificativa de que não conseguia controlar a produção dramaturgica nacional de forma eficiente. A censura, então, retornou à polícia (ARAÚJO *apud* SENA *et al*, 2021). Em 1939, com a ascensão de Getúlio Vargas, criou-se o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que se tornou responsável por controlar as manifestações públicas, culturais e esportivas. Pela primeira vez, uma instituição de propaganda era incumbida de realizar tal ação.

Após forte pressão popular, o DIP foi extinto; entretanto, em 1945 outro órgão o substituiu, o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), que separou a censura da imprensa da censura de diversões públicas, dando autonomia aos estados da federação para que controlassem suas produções. Após o Golpe de 1964, tal autonomia tornou-se um problema para os militares, que temiam não conseguir controlar conteúdos subversivos em todo o território, fazendo com que a censura de diversões públicas passasse por um processo de centralização.

Com a promulgação da Constituição de 1967 e a instituição do Ato Institucional nº5 (AI-5) em 1968, o país passou por seu período histórico no qual a censura teve maior espaço e violência. O período de 1968 até 1975 foi marcado pela violência e interrupção de produções artísticas por parte do Estado Brasileiro, muitas vezes com o apoio da população⁵¹. No final da década de 1970, a prática censória passou a ser questionada por movimentos sociais, até que nos anos 1980, com o movimento de redemocratização e o consequente declínio do poder das forças da Ditadura Civil-militar, os censores perderam o poder de veto e a censura institucional foi substituída pela classificação etária dos espetáculos cênicos, com a criação do Departamento de Classificação de Espetáculo Público (DECLEP).

Em 1988, promulgada a Constituição Federal, o ato da censura foi tornado ilegal, garantindo-se a liberdade de expressão, criação e pensamento (BRASIL *apud*

⁵¹ É o que destaca Sena *et al*: “Durante a ditadura militar, é importante ressaltar o apoio de parte da sociedade civil à prática censória. Em 1968, mesmo ano da instituição do Ato Institucional no 5 (AI-5), que marca a politização da censura de diversões públicas, o grupo de extrema direita Comando de Caça aos Comunistas (CCC), invadiu o Teatro Ruth Escobar em São Paulo. O alvo era a peça Roda Viva, escrita por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez Corrêa. A invasão foi realizada por 110 homens armados, que depredaram equipamentos do teatro e deixaram 19 pessoas feridas (FSP, 2018). Podemos ver, nesse episódio, adesão civil a ideologias militares, assim como seu engajamento na perseguição e nos ataques à classe artística, algo que também se fez comum após o Golpe de 2016, como veremos mais à frente.” (SENA *et al*, 2021, p.258)

SENA *et al*, 2021, p.258). Entretanto, apesar da prerrogativa dada pela constituição, podemos observar na última década outros tipos de censura, entre elas a econômica. Com *modus operandi* renovado, a ação coercitiva tem se voltado contra produções artísticas cuja temática aborda questões em torno das políticas de gênero e sexualidades dissidentes.

Ao perguntar para o grupo de teatro LABTD se a peça *As 3 Uiaras de SP City*, que aborda o período final da Ditadura Civil-Militar sob a perspectiva travesti, havia passado por algum processo de censura por conta da temática abordada, tanto o diretor Diego Moschkovich quanto a dramaturga Ave Terrena comentam não ter havido censura na temporada de estreia em 2018. Entretanto, Diego Moschkovich pondera que a circulação da peça foi prejudicada, assim como várias outras produções teatrais que discutiam gênero e sexualidade nos últimos cinco anos.

Para Moschkovich, portanto, o grupo sofreu uma censura velada, sendo a primeira delas em um Festival, programado no SESC Consolação em comemoração ao Mês da Visibilidade Trans, em janeiro de 2019. Na ocasião, várias peças que ocupariam o palco do SESC (a Companhia de Teatro Os Satyros, com a peça *Cabaré Transperipatético*; a Coletiva Rainha Kong, com a peça *O Bebê de Tarlatana Rosa*; o LABTD, com *As 3 Uiaras de SP City*) foram canceladas, há menos de um mês de sua apresentação, sem qualquer explicação coerente. Moschkovich pontua: “A gente sabe que foi um não, uma recusa em relação à temática trans. [...] Por que essa peça não circulou? A gente mandou para tudo, para todos os festivais, todos os editais. As Uiaras nunca circularam a não ser no Itaú Cultural, na Casa1 e no SESC Osasco; foram os únicos lugares que fomos.” (informação verbal)⁵².

Após a eleição de Bolsonaro, em 2018, observou-se um momento de confusão e incertezas nas instituições culturais do país, tementes por perderem verbas públicas de fomento, por abordarem temáticas “polêmicas”. Principalmente no âmbito federal (mas também nas esferas municipais e de entidades privadas como o SESC), instaurou-se uma política cultural conciliadora que buscasse “[...] satisfazer valores pregados pela direita conservadora [...] naturalmente antidemocráticos, [...]: a aversão à diversidade, o apreço por regimes autoritários como a ditadura brasileira, o rechaço à comunidade LGBTQIA+, a extrema valorização do cristianismo e suas normas, entre outros” (SENA *et al*, 2021, p. 268).

⁵² Diego Moschkovich, entrevista concedida em 16 de março de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice B deste trabalho.

Diversos grupos de teatro tiveram peças canceladas nesse período⁵³, como por exemplo o consagrado grupo de teatro físico *Dos à Deux*, fundado em 1998 em Paris e sediado desde 2015 no Rio de Janeiro, que teve a apresentação da sua peça *Gritos* cancelada pela Caixa Cultural de Brasília, mesmo já tendo passado por diversos espaços culturais do país. A peça, em um de seus vários quadros, aborda a relação entre uma mulher trans e sua mãe. O ocorrido com a companhia chegou a ser divulgado em manchetes internacionais, que relatavam a “guerra cultural” em curso no país. (JEANTET, 2019, n.p.). André Curti, um dos fundadores do grupo, reiterando a censura velada mencionada por Diego Moschkovich, pontua: “Trabalhei durante a ditadura militar no começo dos anos 1980 e lembro que os censores assistiam aos ensaios e nos interrompiam, dizendo: ‘isso, não’. A diferença agora é que (a censura) está oculta, subentendida” (ISTOÉ, 2019, n.p.).

A cruzada contra a chamada “ideologia de gênero”, um conceito distorcido, gerado no bojo de movimentos conservadores em reação aos movimentos de conscientização em torno das desigualdades de gênero e sexualidade, já era uma das promessas de Bolsonaro aos seus eleitores, reiterando valores conservadores. Argumentava-se que o governo “de esquerda” estaria tentando “homossexualizar” as crianças através da educação. Em 2017, adeptos do movimento “Escola Sem Partido” já se manifestavam contra a realização de uma palestra de Judith Butler no SESC Pompéia em São Paulo, que participava de um seminário intitulado “Os Fins da Democracia”. Os manifestantes queimaram uma imagem de Butler, ao passo que alguns a perseguiram até o aeroporto (FILÓSOFA, 2017, n.p.). Ações de censura e vigilância na área da cultura e da educação se fizeram notar em outros países da América Latina, que também passaram por processos ambivalentes de recrudescimento político e ascensão do conservadorismo, como o movimento “#ConMisHijosNoTeMetas”, presente em diversos países, tais como México, Peru, Bolívia, Chile e Uruguai (G1, 2017, n.p.).

Em paralelo a esse contexto de vigilância e intolerância, a área da cultura perdeu espaço no governo Bolsonaro, a começar pela extinção do Ministério da Cultura, incorporado ao Ministério da Cidadania e, posteriormente, ao Ministério do Turismo.

⁵³ Destacamos outras peças que sofreram cancelamentos ou algum tipo de censura nesse período: *Abrazo* (2017), da Cia. Clowns de Shakespeare; *RES PVBLICA 2023, (2019)* da Cia. A Motoserra Perfumada, *Caranguejo Overdrive* (2015), da Aquela Cia. de Teatro, *Lembro Todo Dia de Você* (2017), do Núcleo Experimental; *A Mulher Monstro* (2019), da S.E.M. Cia. De Teatro; dentre outras peças que por vezes não tiveram tanta visibilidade. Para uma análise sobre as temáticas abordadas e uma descrição mais detalhada de cada um dos casos, ver em SENA *et al* (2021).

Logo no primeiro ano de seu mandato, o secretário especial da cultura Henrique Pires foi demitido, por ter se colocado contra o cancelamento do edital "RDE/FSA PRODAV" de séries para televisão, que tinha quatro obras finalistas na área de “diversidade de gênero” e “sexualidade” (O GLOBO, 2019, n.p.).

Também podemos observar ações de coerção no principal canal de comunicação de Jair Bolsonaro com o seu eleitorado: em uma de suas transmissões no Facebook Live, o presidente comenta sobre as obras do edital que se relacionam com a temática LGBTQIAP+, dizendo que são produções que não tem público e que não deveriam ser financiadas com dinheiro público, questionando “[...] o que vai agregar [essa temática] no tocante a nossa cultura, as nossas tradições do Brasil?” (BOLSONARO, 2019, min. 7:24). Sua análise (não especializada e francamente parcial) termina por colocar os filmes “no lixo”.

Após a demissão de Henrique Pires, uma conturbada movimentação no cargo de Secretário Especial da Cultura levou o diretor Roberto Alvim a assumi-lo, sendo este demitido após inspirar-se em Goebbels, ministro da Alemanha nazista, em uma de suas lives em que expunha o novo projeto de governo para a área. Foi sucedido pela atriz Regina Duarte, demitida em menos de três meses, após uma série de entrevistas polêmicas e de se mostrar completamente inapta para ocupar o cargo. Por fim, o cargo foi ocupado pelo ator Mário Frias, que segue fielmente a cartilha da área ideológica do governo, tutelado pela deputada bolsonarista Carla Zambelli (PSL), de São Paulo, que o indicou para o cargo (LOPES, 2020, n.p.). Essas trocas constantes mostram como a pasta da cultura passou a ser "terra de ninguém", tirando o foco de decisões importantes do governo em relação à situação de crise (política, sanitária, econômica) pela qual passa o país. Além disso, o secretariado, aparelhado pela direita conservadora, tornou-se uma oportunidade de reiteração dos valores conservadores que o governo adota em seu discurso. Valores estes que estão diretamente ligados ao reforço de estereótipos e propagação de preconceitos vinculados à comunidade LGBTQIAP+, que teve nesses últimos anos um crescente número de mortes e ações LGBTfóbicas simbolicamente chanceladas pelo governo⁵⁴.

⁵⁴ De acordo com a ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transsexuais: “É importante ressaltar que a média dos anos considerados nesta pesquisa (2008 a 2020) é de 122,5 assassinatos/ano. Observando o ano de 2020, vemos que ele está 43,5% acima da média de assassinatos em números absolutos. O ano de 2020 revelou aumento de 201% em relação a 2008, o ano que apresentou o número mais baixo de casos relatados, saindo de 58 assassinatos em 2008 para 175 em 2020. Mesmo durante a pandemia, os casos tiveram aumento significativo de acordo com o publicado nos boletins bimestrais ao longo de 2020.” (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021, p. 36)

Como observa o professor e pesquisador Ferdinando Martins, essas ações de censura não se iniciaram com a ascensão do bolsonarismo, mas foram potencializadas pelo novo governo, tomando uma proporção maior quando são abordados temas como gênero e sexualidade. Ao ser questionado sobre a censura após 2018 contra as performances relacionadas às temáticas LGBTQIAP+, o pesquisador da USP comenta etapas marcantes na criminalização crescente de obras artísticas contemporâneas. Ele resume, “Já em 2013, a gente começa a ter essas reações que levam à censura” (MARTINS *apud* CASA 1, 2021, n.p.), referindo-se à peça *Edifício London*, da Companhia de Teatro Os Satyros, censurada por um juiz, que sequer viu a peça, por considerar que seu nome estava vinculado ao caso de Isabella Nardoni⁵⁵.

O ato da (in)justiça contr *Edifício London* evidencia não uma censura às questões de sexualidade, mas o caráter moralista desse tipo de julgamento. 2014 foi o ano da perseguição à performance *Macaquinhos* (2011), que gerou polêmica após fazer parte da programação da 17ª Mostra Sesc Cariri de Culturas, em Juazeiro do Norte, no Ceará. A performance, baseada na obra *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro, tem como foco principal a exploração do corpo, especificamente do ânus, e viralizou na internet em diversos vídeos que buscavam depreciar e criminalizar o trabalho. Foi questionado porque o dinheiro público estaria sendo investido nesse tipo de projeto, argumento costumeiro das forças conservadoras para defender "o bem comum", e que nesse caso partia de um falso pressuposto, visto que a performance não foi financiada diretamente por nenhum edital ou lei de incentivo.

Em 2016, uma perseguição violenta contra a atriz Priscilla Toscano, autora da performance *Máfia*, a obrigou a mudar de endereço, telefone e aparência, evitando as redes sociais, diante de perseguições políticas⁵⁶. *Máfia* foi uma intervenção artística realizada com o grupo Desvio Coletivo no vão do MASP, após a sessão de impeachment da ex-presidenta Dilma Roussef (quando Bolsonaro homenageou o general Ustra, responsável pela tortura e morte de diversos presos políticos na Ditadura), a performance de Priscilla Toscano consistia em cuspir, urinar e defecar em uma imagem do então deputado Bolsonaro (CANALE, 2020, n.p.).

A partir daí, os casos de censura se avolumaram. Entre outros exemplos, sofreram com polêmicas, difamações e prejuízos financeiros a performance *La Bête*, de

⁵⁵ Para saber mais, ver: MORA, 2014.

⁵⁶ Ainda hoje em 2022, ao pesquisar o nome da atriz no buscador Google, vemos difamações e de cunho persecutório contra a atriz sendo veiculadas em páginas de grupos de direita no Facebook e Blogspot.

Wagner Schwartz, apresentada no MAM (TIBURI, 2019, n.p.); a peça *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, de Renata Carvalho (já citada aqui); a performance *Pedra*, de Regina José Galindo; e a performance *DNA de DAN*, do performer Maikon K, todas censuradas por serem vinculadas a questões de gênero e sexualidade, com direito a vídeos virais e campanhas de internet recheadas de fake news (MARTINS *apud* Casa 1, 2021, n.p.). Se essas reações a performances e peças começaram antes da eleição de Bolsonaro, hoje estão apoiadas pela equipe que ocupa o poder.

Diante desse contexto, podemos observar que a censura no Brasil veio adquirindo contornos distintos ao longo da história. Discute-se que, atualmente, ela se revela também através das Leis de Incentivo à Cultura, que acabam relegando “[...] ao poder público uma certa função curatorial” (SENA *et al*, 2020, p.268), uma vez que é transferida ao capital privado e a certas instâncias do governo a decisão sobre as produções a serem chanceladas pela permissão de captação via incentivo fiscal e, assim, a escolha sobre quais as temáticas abordadas, bem como as linguagens e abordagens privilegiadas. Ainda, é possível notar o papel ativo de parcela da sociedade civil no apoio à censura aos artistas de direcionamento mais à esquerda, potencializada pela propagação de fake news de grupos pró-Bolsonarismo, que durante as eleições de 2018, se empenharam em difamar e atacar massivamente artistas e a produções culturais no país (SENA *et al*, 2020, p. 274).

É necessário reconhecer, no entanto, que esse retrocesso à liberdade de expressão impulsionado pelo atual governo e seus seguidores, numa campanha ostensiva de desmonte da área artístico-cultural (que gera um desgaste emocional des artistas envolvidos), também tem fomentado redes de apoio e solidariedade, além de impulsionarem a divulgação das produções artísticas colocadas na berlinda. Assim, o fazer artístico segue pulsante e vivo, tendo seu valor artístico ressignificado na resistência ao desmonte e na luta política por condições mais dignas para es trabalhadoras da arte. São exemplos de conquistas no âmbito político a aprovação da Lei de Emergência Cultural (PL 1075/2020), conhecida como Lei Aldir Blanc, de autoria da deputada federal Jandira Feghali (PCdoB-RJ)⁵⁷, e a organização de festivais e editais de âmbito municipal e estadual que privilegiam a diversidade, como o festival

⁵⁷ A mesma deputada foi uma das proponentes da Lei Aldir Blanc II, que possibilitaria a continuação do incentivo a produção cultural em uma política nacional de fomento permanente, com a disponibilização de 3 bilhões de reais para a área cultural, entretanto tal proposta foi vetada pelo presidente Bolsonaro (GRANJEIA, 2022. n.p.).

Verão Sem Censura, organizado pela Prefeitura de São Paulo (SÃO PAULO, 2019, n.p.).

2.5 Transfake e MONART: Representatividade Trans Já!

Pautas importantes da luta da nova geração de artistas trans são a representatividade e a inclusão profissional de pessoas trans na área artística (COLLING, 2018, n.p.), problematizações a respeito das corpos que habitam a cena cultural. O número de transgêneres na área cultural (ocupando cargos de atories, diretories, dramaturgues, produtories, etc) ainda é limitado, e ainda é comum que personagens trans em peças, novelas, óperas⁵⁸, musicais e filmes sejam interpretados por atories cisgêneres. Por que pessoas transgêneras não têm a mesma visibilidade e nem oportunidade profissional na área cultural semelhante às pessoas cisgêneras? Foi a partir desse questionamento legítimo, que reage a uma opressão histórica e sistêmica, que surgiu o combate ao transfake.

O termo consiste na prática de atories cisgêneres interpretarem personagens transgêneres, o que acaba por alimentar estereótipos preconceituosos (excluindo transsexuais, transgêneres e travestis do mercado cultural) e dificulta que pessoas trans consigam se manter na área de forma digna, ocupando tanto os palcos quanto as demais áreas da criação artística. Transfake é inspirado no termo *blackface*, que caracteriza um modo caricato e racista de representação de negres por pessoas brancas em cena. A atriz Renata Carvalho explica:

Esse nome [transfake] foi dado pelo movimento trans em 2017. Algumas pessoas não gostaram e tentaram mudar para ‘transface’⁵⁹, em referência ao

⁵⁸ A ópera “Navalha na Carne” (2022), com composição e adaptação do libreto de Leonardo Martinelli e dirigida por Fernanda Maia, foi composta a partir do texto homônimo de Plínio Marcos, sob encomenda do Theatro Municipal de São Paulo, interessado em produzir óperas contemporâneas com temáticas brasileiras. Na ópera, assim como na peça, a personagem Veludo possui um gênero ambíguo, sendo colocada como “veado” e “bicha” pelas outras personagens. Na montagem, foi interpretada pelo cantor lírico Homero Velho. Embora Plínio Marcos tenha sido um dos primeiros dramaturgos a trazer à cena personagens de gênero e sexualidade marginalizados com profundidade, após cinquenta e cinco anos da estréia do texto (1967), muito mudou para essa população, em termos identitários e políticos. Como isso afeta o modo como sexualidades dissidentes e transgêneres deveriam ser representadas em um dos maiores palcos do país? A montagem da versão do texto para ópera foi uma tentativa corajosa de colocar Plínio Marcos, um dramaturgo “maldito”, no palco do Theatro Municipal. Porém, seria importante questionar também quais corpos continuam presentes nesse espaço de criação e como permanecem moldando a cena. Veludo, afinal, é uma personagem em disputa. Para saber mais sobre o processo, sugiro assistir o vídeo “Conversa de Bastidor”, disponível em: [Conversa de Bastidor | óperas de Plínio Marcos “Navalha na Carne” e “Homens de Papel”](#)

⁵⁹ Outros pesquisadores utilizam o termo “transface”, por considerá-lo mais abrangente e decolonial, como o performer e pesquisador trans Ian Habib defende: “[Transface é uma] Nomenclatura referenciada

blackface, mas nós não aceitamos porque não é a mesma coisa. O transfake não ocorre somente na comédia, mas também no drama. O que as duas coisas têm em comum é a prática de excluir corpos, pretos e trans, dos espaços de criação de arte.” (CARVALHO *apud* JORDÃO, 2021, n.p.)

A luta recente contra o blackface no teatro de São Paulo exemplifica bem a perspectiva seguida pelo debate em torno da representatividade trans. No teatro brasileiro, a pauta da representatividade negra é antiga, motivando diversos movimentos na história cultural do país, como a atuação da Companhia Negra de Revistas, no início do séc. XX (BACELAR, 2007, n.p.), e a criação e militância do Teatro Experimental do Negro, conduzido por Abdias Nascimento. Mais antiga ainda é a tradição do blackface, uma prática datada de 1830, nos shows de menestréis, nos EUA⁶⁰. No Brasil há eventos da mesma natureza desde o séc. XVI, nas Congadas e danças dramáticas, sendo ainda comum encontrarmos no *Bumba-meu-boi* e no *Cavalo-marinho* personagens negres representadas por homens brancos pintados (LEAL, 2008, p. 5).

Um caso ocorrido em 2015, que ganhou grande visibilidade na mídia e suscitou discussões importantes em relação à representatividade negra no campo teatral na cidade de São Paulo, ilustra a complexidade da questão. Em abril de 2015, a Cia. Os Fofos Encenam estava em cartaz no Itaú Cultural com a peça *A Mulher do Trem*, que a companhia encenava desde 2003 e que fazia parte da pesquisa do grupo sobre circo-teatro e formas populares de expressão teatral. Sabe-se que o blackface era uma prática comum no teatro popular, utilizada para ridicularizar e negre em esquetes cômicas. Uma das personagens da peça *A Mulher do Trem* era uma empregada doméstica negra, interpretada por um ator cisgênero e branco, com maquiagem preta.

Durante a temporada de 2015, o tratamento caricato da personagem negra causou um incômodo público e junto a integrantes do movimento negro, que consideraram a peça racista. A apresentação do espetáculo foi cancelada, após manifestações de repúdio na internet, e em seu lugar aconteceram debates e discussões

em estudos anti-coloniais para vivências, corpos e gêneros diversas nas Artes Cênicas, e criada como alternativa ao inglês transfake” (HABIB, 2020, p.104). O autor ainda enumera detalhadamente o que considera transfake na produção cênica, detalhando que tal prática também pode ser reproduzida no universo acadêmico (HABIB, 2020, p.74).

⁶⁰ É conhecida a resposta dos artistas afro-estadunidenses ao *Blackface* já no séc. XIX, que passam a disputar o mercado com os comediantes brancos, trazendo elementos da dança e música de sua cultura e se auto-denominando “os autênticos”. Outro diferencial era a participação de mulheres nesses shows, “o que, segundo Laurence Senelick (2000: 299), trouxe uma “erotização” para esses eventos, principalmente se considerar o papel que a mulher negra tem no imaginário masculino americano” (LEAL, 2008, p.5). Apesar da origem discriminatória das auto-paródias realizadas pelo “autênticos” esse “era um espaço de resistência e de trabalho para esses artistas que tinham dificuldades de se inserirem em outras atividades do mundo artístico americano.” (*ibid.*).

públicas a respeito do racismo estrutural nas artes e a utilização do blackface, em encontros também convocados pela própria companhia paulistana. Buscou-se, assim, trazer aos atores e ao público um aprofundamento sobre o tema, colocando em questão a baixa incidência de integrantes negros nos teatros de grupo de São Paulo e a lógica racista perpetuada no trabalho dos grupos de teatro paulistanos.

É curioso reparar que essa questão só tenha sido problematizada nesse espetáculo de forma aprofundada após doze anos de sua estreia⁶¹. Mesmo assim, a discussão foi essencial para que a questão do blackface fosse revista, e também para que o problema do racismo nas artes não fosse visto de forma pontual, como se fosse presente apenas entre aquele grupo de pessoas. O racismo estrutural está sim presente nos fazeres artísticos, e a discussão deve perpassar pela busca dos meios para lidarmos com a questão da representatividade numérica na cena, da forma utilizada para representar o negro, como também das práticas discriminatórias nas diversas etapas da criação artística.

Conforme pontua a historiadora negra Ana Maria Gonçalves (2015), a discussão sobre a utilização do blackface e a tipificação do negro, sempre em relação ao branco, é uma reflexão complexa e longeva, que vem sendo apontada pelo movimento negro inúmeras vezes. Porém, diz ela, o debate se restringia a esse nicho, sendo tratado pela classe teatral hegemonicamente branca como “assuntos dos negros”, como a autora comenta.

A tradição do circo-teatro brasileiro, pesquisada pelo grupo Os Fofos Encenam, também é marcada por ideias racistas, tendo em vista que a própria história e estrutura desse país são marcadas pela escravidão. O sociólogo e filósofo Charles Mills chama de “o contrato racial” (MILLS *apud* GONÇALVES, 2015, p. 2) o que resulta na dinâmica de exclusão dos negros e privilégio dos brancos nesse tipo de sociedade, em que nem todes es branques são signatáries, mas todes se beneficiam através do privilégio que, historicamente, foi retirado da população negra. Ana Maria comenta ainda que no circo-teatro “[...] Enquanto artistas brancos são representados por tipos (a Ingênuo, o Galã, a Megera), o negro é o único que representa a si mesmo, como categoria étnica”. Ou seja, e branque possui uma diversidade e pluralidade de representações, baseadas no exagero de diversas características específicas (arrogância, inocência, vaidade, etc), que

⁶¹ A peça ganhou diversos prêmios, tais como: sete prêmios no Festivale (Festival de Teatro de São José dos Campos – 2003), Prêmio Shell 2003 de melhor figurino, Troféu Terça Insana 2004 para Melhor Espetáculo de Comédia, e indicação ao Prêmio Qualidade Brasil 2004, nas categorias Melhor Diretor de Comédia e Melhor Atriz Cômica (Carol Badra). (OS FOFOS ENCENAM, s.d., n.p.)

não necessariamente estão ligadas à etnia, ao passo que o negro é o único restrito a sua etnia e aos diversos estigmas ligados a esta.

Também é curioso que uma peça de circo-teatro tenha acendido essa discussão entre os integrantes brancos de grupos de teatro. Talvez, o tratamento tipificado, típico desse modo de fazer, tenha apenas evidenciado os pressupostos e pré-conceitos inerentes a todo nosso teatro?

Podemos pensar também a respeito da representação de minorias sexuais e de gênero, como homossexuais e travestis, em outras formas populares, a exemplo do teatro de costumes.⁶² Nas manifestações derivadas do teatro ligeiro, se considerarmos o séc. XX, vemos a sobrevivência da personagem tipificada do teatro popular, o “Fresco”, que é uma personagem cômica coadjuvante, afeminada e que faz piadas de duplo sentido, de cunho sexual. Essa personagem, considerada vulgar, era tolerada pela censura desde o início do séc. XX, pois o Fresco “[...] não queria ameaçar a estrutura familiar burguesa” (MARTINS *apud* CASA 1, 2021, n.p.). A personagem ainda está presente em narrativas de telenovelas atuais⁶³, ainda que, como recorda o professor Ferdinando Martins (*ibidem*), a imagem e a representação do homossexual masculino tenham mudado muito no decorrer dos anos, passando a ocupar outros lugares, na esteira da militância e do “orgulho” gay.

Já transexuais, transgêneros e travestis podem ser remetidos a uma tradição de travestimento nos palcos muito presente nas chamadas “caricatas”, assim como às artistas travestidas que apresentavam esquetes cômicas no Teatro de Revista, e às “transformistas”, que representavam mulheres em *shows musicais*, mas que não se identificavam com o gênero feminino fora do palco. Alguns nomes famosos que seguiram essa tradição em seus espetáculos são Darwin, Carlos Gil, Mendez, Crespo e Ivaná, tendo esta última uma posição de destaque na historiografia por participar de diversos espetáculos de Teatro de Revista e em filmes como, por exemplo, *Mulher de Verdade* (1954), *Guerra ao Samba* (1956) e *Mulheres Cheguei!* (1959), além de se destacar pela sua elegância, requinte e por “vestir-se bem à feminina” (MORANDO, 2021, p.122)⁶⁴.

⁶² Me foco aqui, por uma questão de tempo, nas pesquisas realizadas no sudeste do Brasil, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

⁶³ O personagem “Crô” da novela da Globo “Fina Estampa” (2011), por exemplo.

⁶⁴ Saliento que esses termos são móveis e mudam no decorrer do tempo, sendo Ivaná às vezes colocadas ora como a primeira travesti ora como transformista em artigos jornalísticos da época (PAIVA *apud* LION, 2015, p. 110).

Nas décadas de 1960 e 1970, começam a surgir na cena as primeiras travestis performando em boates e casas de *show*, se diferenciando das transformistas, segundo Ferdinando Martins (2021, n.p.), por se identificarem como mulheres dentro e fora do palco. Elas, as travestis e as transformistas, dividiam os palcos da noite paulistana.

Figura 4 - A travesti Andréa de Mayo e a transformista Miss Biá no palco, em boate de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal de Kaká di Polly.

Na década de 1980, surgem as primeiras *drag queens*, com uma estética extravagante e predominantemente cômica, com referências *camp* e *kitsch* em sua

“montação”⁶⁵. Esta seria uma forma de deixar claro que a performance de gênero é um simulacro ou, como aponta Louro (2001), a partir de Judith Butler, uma maneira de subverter a ideia de gênero: através da montagem, as *drag queens* demonstram a não-naturalização dos gêneros e das identidades sexuais. Alguns exemplos de drag queens desse período são Laura de Vison, Kaká di Polly, e Lola Batalhão, que entre outras pioneiras, marcaram as noites de São Paulo e Rio de Janeiro com suas performances exageradas e sua presença marcante nas primeiras paradas LGBTQIAP+.

Segundo o professor Ferdinando Martins (Casa 1, 2021, n.p.), é na década de 1990 que as drags passam a trabalhar nas boates e casas de show de São Paulo, ocupando o espaço das travestis e das transformistas, o que faz com que estas sejam excluídas desse mercado. Para as transformistas, se valendo de seu privilégio cisgênero, as oportunidades de trabalho permaneceram; já as travestis, se viram mais marginalizadas ainda. A estigmatização em relação a essa população obrigou-as (e ainda as obriga) a uma vida precária, muitas vezes ligada à prostituição.

Mas seria injusto imputar às drag queens a causa dessa exclusão naquele momento. Certos espaços, como as áreas teatral e audiovisual (a televisão e a indústria cinematográfica), raramente contratavam pessoas trans e travestis para atuar ou mesmo trabalhar em outras atividades de suas produções. Em geral, atores cisgêneros eram contratados para se travestir e interpretar personagens trans femininas quando estas eram abordadas em uma obra. Podemos citar como exemplo da exclusão de travestis do mercado cultural o triste caso de Thelma Lipp, que foi uma das inspirações para a atriz Renata Carvalho e outros artistas do Movimento Nacional de Artistas Trans - MONART a criar o **Manifesto Representatividade Trans Já**, em 2017. Sua memória está citada no texto do manifesto:

Em 2001 a atriz e travesti Thelma Lipp foi substituída depois de ensaiar e fazer laboratórios por dois meses com a equipe do filme *Carandiru*, em que foi substituída pelo ator Rodrigo Santoro por “questões de marketing”. Thelma, que foi a resposta paulista a outro fenômeno de beleza, Roberta Close, não aguentou o baque. Acabou voltando às drogas, sofrendo depressão e terminando a vida como Deodoro.⁶⁶ (CAPARICA, 2017, n.p.)

⁶⁵ “Montação” é o termo utilizado pelas drag queens brasileiras para denominar o processo de construção da drag, o que inclui maquiagem, figurino e outros elementos que componham sua persona.

⁶⁶ Em reportagem para Claudia Wonder, Thelma e Claudia já citam a ideia de fazer uma manifestação a favor da representatividade trans junto ao SATED, porém a ideia não foi levada a cabo. Tal ação de protesto só foi concretizada pelo MONART, que teve sua fundação em 11 de março de 2017, quando o Manifesto Representatividade Trans foi lançado no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo (THÜRLER, 2019, p. 247).

Nos anos de 2017 e 2018, o Movimento Nacional de Artistas Trans - MONART e as discussões acerca da representatividade trans estavam começando a ganhar corpo e visibilidade na mídia brasileira, em consonância a outros movimentos de representatividade trans no exterior, em um momento muito efervescente no movimento de artistas trans de São Paulo. A dramaturga Ave Terrena relembra sobre esse período de lançamento do Manifesto: “Nesse momento tinha muita união, entendeu? Tinha muita união, muito consenso. Depois foi tendo rupturas, entendeu? E aí já não era mais tão nacional assim, agora ele ganhou outros contornos de novo, mas teve um momento de dispersão muito grande do Monart na verdade.⁶⁷” (informação verbal). Apesar dessa “dispersão” após o momento inicial de articulação política, o MONART foi uma resposta organizada e coletiva, demonstrando a organização política dessa população, em prol da representatividade nas artes e contra a transfobia histórica que imperava no mundo excludente das artes.

Mesmo sendo difícil traçar uma linha histórica de acontecimentos tão recentes, vale destacar alguns momentos que considero simbólicos para a luta da representatividade trans nas artes. Assim como a recusa às estereotípias e ao preconceito racial da peça *A Mulher do Trem* (2003) foi um gatilho para uma discussão sobre representatividade e representação de artistas negres em São Paulo que veio repercutir de diversas formas na produção artística no Brasil, a recusa ao transfake no monólogo *Gisberta* (2017) também trouxe a discussão da representatividade trans à mídia e à comunidade teatral de São Paulo.

A peça *Gisberta* (2017) é um monólogo interpretado pelo ator cisgênero Luís Lobianco, com dramaturgia de Rafael Souza-Ribeiro e direção de Renato Carrera, que buscava resgatar a narrativa da travesti Gisberta Salce Junior, dez anos após sua morte. A personagem histórica retratada no espetáculo, uma travesti brasileira, imigrante ilegal, prostituta, sem-teto e soropositiva, foi violada, torturada e brutalmente assassinada por quatorze jovens em Porto, Portugal, no ano de 2006. Sua morte chocou a sociedade portuguesa por sua crueldade, e Gisberta transformou-se em um símbolo contra a discriminação múltipla. O evento funesto trouxe mudanças na forma como transgêneres eram vistos no país, conforme descreve o ativista português do movimento social Pantera Rosa, Sergio Vitorino: "O assassinato da Gisberta estabeleceu um antes e um depois em Portugal. Mudou a maneira como a sociedade olhava para as mulheres trans,

⁶⁷ Ave Terrena Alves, entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

mudou o modo como a imprensa cobria os transexuais, estimulou a criação de leis que tratassem da igualdade de gênero" (VITORINO *apud* FILHO, 2016, n.p.).

A peça sofreu duras críticas do movimento trans por abordar questões trans sob a perspectiva de um ator cisgênero e por não conter nenhuma pessoa trans em sua ficha técnica⁶⁸, sendo alvo de protestos do movimento trans no dia 29 de janeiro de 2018 (o Dia da Visibilidade Trans), no Centro Cultural do Banco do Brasil de Belo Horizonte (TREVISAN, 2018, p.545). A manifestação foi liderada pela atriz, militante e travesti negra Júhlia Santos, em diálogo com o MONART (UFMG, 2018, n.p.).

Figura 5 - Manifestação na porta do CCBB de Belo Horizonte.



Fonte: Jornalistas Livres (2018)⁶⁹

Luis Lobianco, o ator cis que atuava na encenação, diz ter escolhido não interpretar Gisberta, mas narrar sua vida na chave épica, com narrações de outros personagens sobre a vida da travesti. No entanto, a personagem principal continua sendo Gisberta, de modo que se trata de uma representação cênica da realidade histórica

⁶⁸ Lobianco explica ainda que, ao elaborar o projeto, contou com os serviços de uma advogada trans, que os ajudou a ter conhecimento sobre o assunto. Entretanto, ela não é citada na ficha técnica (MOTTA, s.d., n.p.)

⁶⁹ Matéria disponível em: <https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete/>

de uma travesti. Além disso, nesse evento em quadro, Gisberta sofreu uma morte violenta pelas mãos de homens cis. Mesmo sendo um homem cisgênero e gay a recriar o papel, muitas discussões foram geradas a respeito da representatividade trans em cena, por se tratar dessa temática. Esse aspecto está apreciado no Manifesto Representatividade Trans Já:

[...] muitos artistas acreditam que apenas falar/mencionar/tratar do tema fortalece a nossa população Trans, mas visibilidade não nos tira da marginalidade. Precisamos de redistribuição financeira, precisamos de emprego; do contrário, continuam sendo tirados, muitas vezes, nossos lugares/espacos de fala nos processos artísticos, assim contribuindo para nossa marginalização. (CAPARICA, 2017, n.p.)

Nos termos do manifesto e do movimento trans no teatro, pouco resolve tematizar a questão trans em cena, se a visão sobre a temática permanece sendo exclusivamente a de pessoas cisgêneras, perpetuando assim a exclusão de transgêneres nesse espaço de enunciação. Além disso, mais do que respeitar um protagonista, em termos do lugar de fala des trans, existem implicações econômicas que fazem com que essa atitude, exemplificada em *Gisberta* (2017), contribua para a marginalização de transgêneres.

Apesar da reivindicação legítima, as manifestações não tiveram uma repercussão favorável para as ativistas trans na grande mídia, que publicizou o evento como uma forma de "censura", contrária à liberdade artística, criticando “[...] a postura belicosa adotada pelo Coletivo T” e alegando que esta “[...] diminui a potência social e simbólica dessa discussão” (LOSADA, 2017, n.p.)⁷⁰. Quanto às acusações, não entendo a posição das ativistas como censura, tampouco que prejudique uma suposta liberdade artística ampla (muito questionável) nos palcos nacionais. Os protestos, de outro modo, foram uma maneira de colocar em pauta a exclusão da população trans na área artístico-cultural, persistente até mesmo em peças cuja temática é perpassada por sua vivência. Nas palavras do ator trans Rodrigo Carizu:

Nossa história precisa ser contada sim, mas precisa ser contada por nós. O problema não é um ator cis interpretar uma trans: o problema é que isso [a

⁷⁰ É importante ressaltar que não encontramos nenhuma reportagem sobre esse caso assinada por jornalistas transexuais, ficando a questão restrita a uma visão cisgênera do movimento. Entretanto, existe uma entrevista dada por Juhlia Santos à UFMG, que coloca o ponto de vista da ativista travesti (SANTOS *apud* UFMG, 2018, n.p.)

possibilidade] só funciona para quem é cis. O trans não tem espaço nem para fazer o trans, imagina só fazer o outro (CARIZU *apud* GOMES, 2018, n.p.).

Ou seja, não se trata de questionar quem poderia ou não fazer personagens trans em cena, mas quem usufrui da liberdade artística de interpretar todes es personagens possíveis, em contraste a quem é sistematicamente excluído desse espaço. É o que ressaltam Jade e demais integrantes do movimento:

[...] historicamente, o sujeito que constrói a cosmovisão e as leis da sociedade colonizadora é o sujeito homem, branco, cisgênero, (pseudo)heterossexual, que se produz como fala transparente (aquela que cria um ponto de vista que legisla legitimando ou deslegitimando outros pontos de vista). O sujeito opera por não marcar-se a si mesmo (como homem, branco, cisgênero, heterossexual, etc), mas dizendo-se “humano”(JADE; MONART, 2018, n.p.).

O MONART afirmou ter tentado diversos contatos com a produção da peça, mas que as tentativas de diálogo foram “[...] tratadas como um tipo de afronta a ser condenada e censurada como se fosse uma ‘ameaça’” (JADE; MONART, 2018, n.p.). Contudo, o movimento deixou explícita sua disposição contrária à transfobia sistêmica e à abjeção a qual corpos trans são sujeitados, não constituindo uma afronta pessoal à equipe ou ao ator Luis Lobianco, mas à ação realizada pelos mesmos.

Após a grande insistência do movimento trans, a produção da peça se disponibilizou a um debate aberto ao público no CCBB, com a presença do ator Luis Lobianco e de diversas ativistas trans e representantes de ONGs e entidades que prestam auxílio à população trans, como Juhlia Santos, João Maria, Duda Salaberg, entre outros⁷¹. Nessa conversa, Duda Salaberg comenta sobre o histórico do teatro brasileiro, onde grupos sociais foram privados de se representar no palco no passado, como mulheres cisgêneras e negres⁷². Ela diz:

O que ocorre no Brasil e na América Latina de hoje é a arte sendo usada como instrumento de transfobia. Quando falo instrumento de transfobia é porque as travestis, os homens trans, assim como os negros do passado e as mulheres do passado, não conseguem protagonizar sua arte. São sempre objetos abjetos, nunca sujeitos. São sempre temas e não protagonistas. Isso se chama transfake” (SALABERG *apud* MONART, 2018, n.p.).

⁷¹ A conversa está disponível no canal do Youtube do MONART - Movimento Nacional de Artistas Trans.

⁷² Duda Salaberg cita a peça *Anjo Negro* de Nelson Rodrigues, cujo personagem principal, Ismael, foi escrito pelo dramaturgo para que o ator Abdias Nascimento o interpretasse, o que não foi possível devido, aí sim, à censura. (LEAL, 2008, p.5)

É possível observar no vídeo do debate um grande desconforto com a situação, tanto por parte de Lobianco quanto da plateia exaltada. Na ocasião, parece ter sido difícil chegar a um consenso entre os participantes. Tendo em vista a repercussão midiática contra as manifestações dos transgêneres, é possível dizer que a organização política de artistas trans e travestis parece incomodar muito.

Apesar das semelhanças entre os debates em torno de *A Mulher do Trem* e de *Gisberta*, há grandes diferenças entre o blackface e o transfake. O blackface, discussão mais estabelecida dentro do movimento negro, tem sido problematizado a mais tempo (SOUZA, 2018, p.12), enquanto que o transfake, que gera muito debate, não é um consenso dentro do próprio movimento de artistas trans. Como comenta a escritora travesti Amara Moira:

Quem me conhece sabe que não tenho grande apreço pelo debate sobre "transfake". No entanto, um dos objetivos desse debate é incidir sobre a empregabilidade de pessoas trans e os avanços que tivemos a partir dele são inegáveis. Não tenho grande apreço porque não vejo nenhum absurdo em pessoas que vivem como cisgêneras interpretarem personagens trans, dois motivos principais me levando a pensar dessa forma: primeiro, por conhecer inúmeras histórias de pessoas que se descobriram, ou se assumiram, trans apenas após terem vivido essa experiência nos palcos e telas e, segundo, por reivindicar que se normalize pessoas trans interpretando personagens que não saibamos ao certo a sua identidade de gênero ou, ainda, que sejam assumidamente cis (e, bom, se isso não é um problema, o oposto tampouco deveria sê-lo). (MOIRA, s/d., p.2)⁷³

Amara discorda da “proibição” de que pessoas cis interpretem personagens trans, assim como advoga que o contrário deveria ser atingido. No entanto, ela admite que a problematização gerada pelo debate do transfake trouxe avanços em relação à empregabilidade de pessoas trans. Assim como a autora, entendemos que a questão da representatividade trans é mais complexa do que “apenas” permitir que pessoas trans interpretem personagens trans; o que está expresso no próprio Manifesto Representatividade Trans. Trata-se, é sabido, de uma problematização de espectro mais amplo, e que precisa ser aprofundada no meio teatral, dito isto me questiono: uma vez que pessoas trans são excluídas do mercado de trabalho em geral, qual a posição do setor artístico em relação a isso? Por que pessoas trans quase não estão presentes nos processos de criação cênica, seja atuando, escrevendo, dirigindo ou produzindo peças?

Amara Moira sinaliza que o processo de criação cênica pode ser uma experiência importante para transgêneres e travestis se assumirem, o que também já

⁷³ Material cedido pela autora.

observei, participando de processos cênicos onde amigas próximas se assumiram travestis⁷⁴. A cantora e atriz travesti Verónica Valenttino, que participou do grupo *As Travestidas*⁷⁵, no Ceará, comenta sobre seu processo de assumir-se trans através do teatro; ela diz:

Verónica chega a mim como personagem. Fazia questão de separar as duas coisas, criador e criatura, por insegurança, medo e diria até processo de minha auto-conscientização identitária. Trabalho com o coletivo artístico as Travestidas desde então, fizemos “Cabaret da Dama” (onde nasci, logo não transfake) “Engenharia Erótica” (onde comecei a cantar em cena, primeiro trabalho que me despertou para formar e montar minha própria banda depois de ver o impacto que era cantar "montada" e afirmar ali que seria assim que sempre me apresentaria) (VALENTTINO *apud* SOUSA, 2019, p. 79).

A posição de Amara Moira em relação ao transfake nos faz questionar as singularidades dos demarcadores de gênero e etnia, no que diz respeito ao seu caráter performativo. O gênero, segundo Beauvoir, é construído socialmente; noção que para Butler é ampliada, quando descreve a performatividade dos gêneros. Já a noção de etnia, poderia também ser classificada como cultural e social e performativa? Seria possível performar uma etnia?

Assim como nos papéis sociais de gênero, a construção da identidade negra é perpassada pela reprodução de padrões de racialidade, que se baseiam numa assimetria entre pessoas brancas e negras e no racismo. Assim, a noção possui um grau de compulsoriedade, que está associada à hegemonia branca e ao subjugo de sujeito negro. É o que resume Camila Santos:

[...] mesmo o negro sabendo que o branco criou a inquisição, o colonialismo, o imperialismo, anti-semitismo, o nazismo, a escravidão, dizimando milhares de vida, a brancura transcende o branco. Pela repressão e violência do racismo, essa brancura é cravada na consciência do negro como sinônimo de pureza, majestade e sabedoria, levando-o a desejar, invejar e projetar um futuro identificatório antagônico em relação a seu corpo e a sua história étnico-racial e pessoal (SANTOS, 2021, p. 81).

Assim, a identidade negra é parte dos processos de racialização, que os movimentos negros buscam desnaturalizar, revertendo o estigma e o apagamento do povo negro e da herança afro-diaspórica. Ao mesmo tempo, é por meio da afirmação da

⁷⁴ Este foi o caso da atriz Helena Agalanéa, atriz do grupo Rainha Kong, desde sua primeira peça, *O Bebê de Tarlatana Rosa* (2016).

⁷⁵ Para saber mais sobre o coletivo *As Travestidas*, sugiro a leitura da tese de doutorado *Travestigonas: Performatividade De Gênero, da Política e do Luto no Teatro de as Travestidas* (SOUSA, 2019).

negritude que a população negra reverte sua identidade negativada, numa atitude coletiva diferencialista e de anti-racismo (D'Adesky, 2001).

Na cena, pode-se contribuir com esse necessário processo de questionamento das iniquidades e de desnaturalização das violências relacionadas às ditas minorias, expondo a construção social e histórica desse estado de coisas. Entretanto, é necessário que tal representação seja feita de uma forma ética, ou "estÉtica", como pontua Thürler (2019, p. 222), com a presença e a perspectiva em cena dos sujeitos historicamente excluídos dos debates. Caso contrário, estaremos repetindo com as populações excluídas de hoje expedientes utilizados no passado para outras exclusões.

Tendo em vista nosso presente histórico, pode-se concluir que ações como o repúdio ao transfake ainda ficam aquém da precariedade vivida pelos artistas trans. Ao mesmo tempo, a crítica de Amara Moira sobre as proibições que derivam da noção de transfake nos faz pensar sobre o valor da vivência cênica como um lugar de experiência e descoberta de si como um gênero divergente. Seria necessário uma mudança estrutural e uma discussão mais complexa sobre a posição de pessoas transgêneras na sociedade para que a situação perversa a qual essa população se encontra fosse revertida. Acredito que tal questão possa ser problematizada no teatro, mas de forma ética e a partir da inserção dessa população nessa área - que era o objetivo do MONART ao escrever seu manifesto - seja através de ações afirmativas, seja através de uma mobilização social mais ampla que mobilize a classe artística como um todo.

2.6 Considerações Sobre Gênero e Teatro no Jogo Atoral

Acredito que o repúdio ao transfake seja uma espécie de ação “paliativa”, estrategicamente posicionada, para denunciar e combater a exclusão em que a população trans se encontra nas artes cênicas. Pode-se notar que sua problematização tem trazido avanços significativos, tais como a visibilização de pautas da luta de artistas trans e a criação de ações afirmativas para pessoas transgêneras em editais, escolas e universidades. Além dessas conquistas, seria necessária uma mudança estrutural, para que essa população fosse incluída no cenário artístico-cultural, sendo um consenso dentro do movimento trans de que é necessário uma maior representatividade e participação ativa da população trans na área cultural desde já.

Para além disso, é necessário problematizar o privilégio dos gêneros normativos no fazer teatral hegemônico. Quando interpretamos uma peça, é "normal" enquadrarmos

as personagens no padrão binário cisgênero e heterossexual; critério que é reproduzido na escolha das atores que estarão em cena. O gênero de intérprete é, não raro, o primeiro quesito para definir quem irá interpretar uma personagem; procedimento de divisão de personagens ainda pouco questionado nos processos pedagógicos e artísticos. Quando tratamos de vivências não-binárias e de homens e mulheres transexuais, dividir personagens baseando-se primariamente no binarismo torna-se complexo.

O gênero da personagem em cena também é uma convenção, que pode ser utilizada de forma a questionar a naturalização dessa questão e, da mesma maneira, conceber gênero como algo plural. No processo da peça *Sarah e Hagar Decidem Matar Abraão* (2022), realizada pelo coletivo Rainha Kong, do qual sou co-fundador e onde atuo desde 2016, vivemos essa ampliação dos gêneros,

A peça trata de uma narrativa da Bíblia Hebraica, mais especificamente, dos capítulos 16, 17 e 21 de Gênesis, onde é descrita a saga de Abraão para ter filhos e, assim, se tornar o primeiro grande patriarca do povo hebreu. Sarah e Hagar, sua esposa e sua serva respectivamente, são meras coadjuvantes nas escrituras, sem que sejam explicitadas sua ascendência ou origem. A Bíblia, como já comentado, tem uma escrita lacunar e fragmentada, de origem oral, sendo muitas vezes interpretada através de sermões e exegeses. Nosso primeiro questionamento em relação à narrativa foi: se o conceito de gênero e da categoria “mulher”, como conhecemos hoje, foi criado no Ocidente e na Modernidade, porque Sarah e Hagar, duas figuras da Antiguidade que viveram no Oriente, seriam consideradas mulheres? Não seria isso uma visão “naturalizada” da história? Como hipótese, olhamos para Hagar como testemunha de uma vivência de gênero desencaixada nas visões modernas de gênero: uma serve estrangeira sem origem certa, seria considerada uma mulher por sua capacidade de gerar?

A pesquisadora iorubá Oyèrónké Oyěwùmí (2021), ao estudar as organizações sociais de certas populações da Nigéria, critica como a palavra “gênero” é utilizada de forma universal e atemporal pelos estudos ocidentais, pontuando:

Diante do exposto, argumentarei que a concentração das pesquisas feministas sobre o status das mulheres – uma ênfase que pressupõe a existência da “mulher” como uma categoria social que sempre foi entendida como impotente, desfavorecida, controlada e definida pelos homens – pode levar a sérios equívocos quando aplicada à sociedade Oyó-Iorubá. De fato, meu argumento central é que não havia mulheres – definidas em termos estritamente generificados – naquela sociedade. Mais uma vez, o conceito “mulher”, usado e invocado nas pesquisas, é derivado da experiência e

história ocidentais, uma história enraizada em discursos filosóficos sobre as distinções entre corpo, mente e alma, em ideias sobre determinismo biológico e ligações entre o corpo e o “social” (OYEWUMÍ, 2021, p. 22).

Em algumas civilizações da Antiguidade, a exemplo dos Sumérios e Egípcios, nos deparamos com vivências de gênero alheias ao patriarcado e ao binarismo homem x mulher estruturante da Modernidade Ocidental, como no caso das sacerdotias da deusa Inanna, que possuíam a capacidade de transformar homens em mulheres e mulheres em homens, e que tinham em seu templo sacerdotias (que hoje chamaríamos de) intersexuais. Seria Hagar uma adoradora de Inanna?

Além de questionarmos as projeções contemporâneas sobre a história do povo hebreu e a fundação do patriarcado, nos questionamos, como atores não-binários, sobre quais seriam nossas escolhas sobre as personagens da dramaturgia e como isso seria colocado em cena. Sobretudo, não queríamos seguir padrões binários e cisgêneros historicamente impostos, nem tratar o gênero em cena de uma forma naturalizada. Optamos por não explicar ao público os gêneros das personagens que interpretamos e por transformar a única personagem pretensamente masculina - o Patriarca - em um objeto cênico, por considerarmos que as narrativas masculinas já foram suficientemente exploradas na dramaturgia ocidental, mas que esta figura ainda não havia sido superada como um símbolo do patriarcado.

Por fim, nossa pergunta e provocação como grupo em relação a essa história foi: o que aconteceria se o primeiro patriarca tivesse sido morto?

Figura 6 - Apresentação no TUSP - Teatro da Universidade de São Paulo, na capital paulistana, da peça “Sarah e Hagar Decidem Matar Abraão”, da Coletiva Rainha Kong.



Fonte: Fotografia de Renato Mangolin. Acervo de autore. (2022)

CAPÍTULO III - O ELEFANTE TRANS

Diadorim é a minha neblina...

João Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*

3.1 Figuras-Diadorim

Após analisarmos a trajetória de Leo Moreira Sá e Renata Carvalho e as problematizações que artistas trans trazem à cena contemporânea (através de organizações políticas, espetáculos e manifestações), gostaria de me debruçar mais profundamente neste capítulo sobre a produção da dramaturga Ave Terrena em conjunto com o coletivo LABTD. Produção esta que reverbera as discussões sobre representatividade feitas até então e as organiza poeticamente em sua produção artística. Para tanto realizei uma entrevista com a dramaturga e com o diretor do grupo, Diego Moschkovich (ambas em anexo nesse trabalho). A partir dessa conversa, busco questionar o que definiria uma linguagem teatral LGBTQIAP+ e se a mesma realmente existe.

Na conversa que tive com Ave Terrena, ela comenta sobre a personagem Diadorim, do romance *Grande Sertão Veredas* (1956) de Guimarães Rosa - um cânone da literatura modernista brasileira. Tal personagem me recorda a história de uma amiga do interior de São Paulo, que durante o processo de montagem que estávamos fazendo da peça *Agreste*⁷⁶, de Newton Moreno, comentou que na pequena fazenda de sua avó, conheceu uma pessoa que trabalhava na roça, à qual todos chamavam de “Tonho”, mas de quem ninguém sabia o gênero. O próprio Tonho não comentava a respeito, e tudo ficava por isso mesmo. Há uma dose de mistério em Diadorim, que motiva toda a estranheza da trama e seu poder de atração sobre o leitor.

A cena literária brasileira é marcada por diversas escritories que retratam o sertão; alguns dele o colocaram como um lugar tão isolado, que seria capaz de preservar

⁷⁶*Agreste* (2004) é uma peça de Newton Moreno com influência direta do universo de João Guimarães Rosa, e também aborda uma figura cuir, cuja performatividade de gênero era entendida como masculina, sendo reconhecido como homem na comunidade e na intimidade, até sua morte. Quando as vizinhas vêm ajudar a viúva a despir o morto, descobrem que ele tem uma vagina; o que dá início à parte trágica da história, com intervenções dos religiosos da cidade, da polícia e até do prefeito. A tensão desemboca no incêndio da casa e na morte da viúva.

“[...] lugares e gentes depositários da verdadeira nacionalidade brasileira, por oposição ao litoral contaminado de ‘europeísmos’” (ALENCAR apud BASTOS, 2016, p. 6). Albuquerque (2000, p. 2) comenta sobre o incômodo de Gilberto Freyre (um dos principais líderes do movimento regionalista nordestino)⁷⁷ e de outros escritores regionalistas diante da chegada da modernidade e da urbanização ao nordeste, com a consequente mudança de hábitos tradicionais daquela região, especialmente notável na suposta desvirilização dos homens: a figura do cabra macho estaria em perigo.⁷⁸

De maneira semelhante, em *Grande Sertão Veredas*, o sertão não é visto apenas como um espaço geográfico ou um cenário para a trama, mas uma forma-pensamento (BOLLIE apud BASTOS, 2016, p. 5), que tem uma lógica própria. Ali, a honra e as ações realizadas em sua defesa teriam um papel central, determinando resoluções que poderiam levar à morte. O sertanejo, por não ser possuidor de nenhum bem, teria como bem maior e único sua honra, e por isso precisaria defendê-la. Essa defesa da honra sertaneja eclode em diversos momentos do romance, inclusive quando Diadorim defende sua identidade masculina, ao se ver ridicularizado por um grupo de jagunços. Num trecho do episódio:

Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza [...] Mas esse Fancho-Bode era abusado, vinha querer dar umbigada. E o outro, muito comparsa, lambuzante preto, estumou, assim como fingiu falsete, cantarolando pelo nariz:

Pra gauder, Gaudêncio...

E aqui pra o Florêncio?... (ROSA, 1976, p.123)

Diante da provocação e da zombaria à sua masculinidade em forma de falsete, Diadorim responde prontamente, com um “sopapo” e uma adaga no pescoço do chamado “Fancho-Bode”, o que só não termina em morte por ser o outro jagunço debochado, e replicar à braveza de Diadorim mudando o tom do discurso. Guimarães Rosa continua: “[...] o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: – ‘Oxente! Homem tu é!’” (ROSA, 1976, p.124). Para defender

⁷⁷ Pode-se afirmar que o movimento regionalista, que Gilberto Freyre encabeça, entende o Nordeste, segundo Cruz (2022) “[...] em contraponto a ideais e práticas modernistas que se difundiam no país, exemplificado pela Semana de Arte Moderna de 1922. O regionalismo nordestino buscou o resgate nostálgico de um Nordeste tradicional, fundador das raízes e tradições do Brasil.” (CRUZ, 2022, p.135).

⁷⁸ Essa visão, no entanto, ignora a possibilidade de outras vivências sexuais e de gênero naquele contexto, colocando a cisgeneridade e a heteronormatividade como possibilidades únicas no sertão. Ainda, associa o moderno e a urbanização de influência europeia a um comportamento afeminado e, no mínimo, decadente. Não há espaço para alguém como Diadorim nesse tipo de narrativa sobre o mundo.

sua honra, Diadorim não permite que questionem sua masculinidade, que identifica seu gênero e sustenta sua posição no mundo da jagunçada.

A dramaturga e artista travesti Ave Terrena comenta a personagem numa dimensão, digamos, afetiva e política. Sua leitura do *Grande Sertão* expressa um aspecto importante dos estudos *Cuir* e da luta T como um todo: olhar as narrativas hegemônicas sob perspectivas que englobem suas vivências, mostrando que existências que fogem do binômio masculino/feminino não são um “fenômeno contemporâneo”, mas de data imemorial, que o sistema binário normativo busca oprimir e apagar. Ela comenta:

Um exemplo ótimo é o *Grande Sertão Veredas*, Diadorim tá aí, né? [...] quando eu fui ler pra faculdade, eu falei “gente, é um homem trans”. É quase como se tivesse uma placa dizendo isso no livro, só que não diz a palavra porque não se identificava dessa forma nessa época. E não é que a gente vai resumir a existência de quem viveu na década de cinquenta no sertão em Minas Gerais e da Bahia em uma palavra que existe hoje, não é exatamente a mesma identidade, beleza, mas se trata de algo, entendeu? De uma existência que não é cisgênera, não é uma existência que acompanha a norma daquela época e é um homem, vive socialmente como homem e não tem dúvida (informação verbal).⁷⁹

Então, Diadorim seria um homem trans? Essa compreensão, que paira sobre o texto, implicaria em considerarmos Riobaldo como portador de um desejo homossexual direcionado ao companheiro de errância e cangaço. Ou, seria Diadorim uma mulher cisgênera travestida? Essa possibilidade, pontua Tiburi (2013), “[...] redime Riobaldo de seu desejo homossexual, dos ‘vícios descontraídos’” (TIBURI, 2013, p.195). A autora, por fim, questiona: “[...] O que é ser homem/o que é ser mulher? É a pergunta que surge na forma de uma dupla banda diante da aparição de Diadorim como corpo de mulher morta.” (TIBURI, 2013, p. 195).

Por fim, seria Diadorim outra coisa, que não se encaixa na binariedade? Uma figura que não pode ser enquadrada em um conceito pré-definido de gênero? Essa última possibilidade implicaria numa desconstrução ainda mais ampla do sistema sexo/gênero. Então, seria possível que às margens do capitalismo, no chamado “cú do mundo” - um lugar esquecido por Deus e distante das metrópoles -, acontecessem vivências de sexualidade e gênero contra-normativas?

⁷⁹ Ave Terrena Alves, entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

A figura de Diadorim exemplifica uma relação complexa entre gênero, papel social e marginalização, que pode ser lida de diversas formas. Diante dos múltiplos entendimentos da personagem, Diadorim nos provoca, pois é desafiador e, ao mesmo tempo, desconfortável discuti-lo. Assim como outras figuras que não se encaixam em categorizações, sua função se parece com o dito de Ney Matogrosso sobre si mesmo: “Não vim para esclarecer nada. O que eu puder confundir, eu confundo.” (MATOGROSSO apud TREVISAN, 2018, p. 219). Diadorim nos dá a dádiva da confusão, propondo a desnaturalização do sistema sexo/gênero.

Tiburi (2013) considera Diadorim um “avatar da donzela guerreira” (TIBURI, 2013, p.191), figura arquetípica medieval que se repete na literatura de várias culturas, protagonizando a história de uma mulher que se traveste de homem para ir à guerra. Anabela da Silva (2010) concorda ser possível rastrear a mesma donzela guerreira em obras literárias distintas e de diversos momentos históricos, tais como na *Eneida*, de Virgílio, na *Iliada*, de Homero (ambos na Grécia Antiga); no poema chinês de autor desconhecido, do séc. V, nomeado *Um Ode a Mu-Lán* (ou *Fá Mók Lan*); nas epopeias cavaleirescas de final da Idade Média, com as personagens Marfisa e Bradamante, presentes em “Orlando Enamorado”, de Boiardo (1430-1494), e em “Orlando Furioso”, de Ariosto (1474-1533); na figura de Joana D’Arc e assim por diante. A autora enumera ainda uma série de obras da literatura brasileira do séc. XX com temática semelhante ao misterioso travestismo de *Grande Sertão Veredas*, a exemplo da novela *Uma estória de amor*, também de Guimarães Rosa, ao lado de “[...] Câmara Cascudo (*Maria Gomes*), Domingos Olímpio (*Luzia-Homem*) e Oneyda de Alvarenga (*Chegança de marujos*).” (SILVA, 2010, p. 14).

Na esteira da crítica feminista, Tiburi (2013) busca destacar nas personagens femininas o aspecto transgressor do espaço tradicionalmente reservado a seu gênero na literatura Ocidental. Pontua que elas, mesmo quando descritas como fracas ou passiva, têm sua agência, sendo cerceadas por castigos e ações que as restringem a um lugar de aparente passividade, seguindo uma visão patriarcal dos papéis sociais de gênero (BASTOS, 2016). *Grande Sertão* parece seguir essa visão, pois o que se sobressai ao fim do romance a respeito de Diadorim - quando, conseguindo matar seu inimigo, também é ferido e morre - é a descoberta de seu sexo biológico “verdadeiro” e, por possuir tal demarcador considerado “inquestionável” naquele contexto, é punido por seu travestimento (como se não fosse um verdadeiro jagunço) e por ter vivido fora de seu

lugar de “fêmea”. Diadorim, critica Tiburi (2013), é a fala silenciada, que até pode desafiar momentaneamente o gozo falocêntrico, mas que tem em sua morte a marca da feminilidade explicitada, na verdade inquestionável de um corpo de mulher desnudo, reconstituindo no todo da obra o funcionamento (esperado) da cisgeneridade.

Entretanto, essa associação com a donzela guerreira e seus mitos não resolve o enigma que a figura propõe. No texto “Diadorim Trans? Performance, Gênero e Sexualidade em Grandes Sertão Veredas” (2016), Laísa Bastos discute a personagem baseando-se no conceito de performatividade de gênero, especialmente nos estudos de Butler sobre gênero como ato performativo. O arquétipo da mulher guerreira é assim descrito, nas palavras da autora:

Filha única ou mais velha, raramente a mais nova, de pai sem filhos homens, corta os cabelos, enverga trajes masculinos, abdica das fraquezas femininas – faceirice, esquivança, medo –, aperta os seios e as ancas, trata seus ferimentos em segredo assim como se banha escondida. Costuma ser descoberta quando, ferida, seu corpo é desvendado; e guerreira; e morre (GALVÃO *apud* BASTOS, 2016, p. 337).

Conforme analisa Bastos, a partir de Passos (*apud* BASTOS, 2016, p. 337-338), não importa responder se Diadorim seria homem ou mulher, mas observar como performatiza a masculinidade: se veste de homem, não para salvar ou vingar o pai, mas porque desde sua meninice e juventude, *se identifica como* homem e *adota* um comportamento considerado masculino. Tanto é, que Diadorim inspira Riobaldo a se engajar na jagunçagem, e é quem não pestaneja na guerra e nos momentos de braveza, quando sugere que ambos fujam do bando.

Enfatizando como gênero, nesse caso, é um processo de reprodução de sinais (de masculinidade e feminilidade) compulsório, Bastos contrapõe a vivência de Diadorim às das personagens femininas do romance, como Otacília, que vive reclusa e protegida em casa, e Nhorinhá, “[...] mulher moça, vestida de vermelho” (ROSA, 2015, p. 39), com quem Riobaldo mantém paixão carnal. A performatividade de gênero de Diadorim não se assemelha em nada às dessas outras mulheres, como o próprio Diadorim ressalta: “Sou diferente de todo mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 1976, p.86). Por isso, Diadorim não teria o mesmo destino das mulheres do sertão, ocupando um espaço exclusivamente masculino e hostil a qualquer mulher, não tanto pela luta em si, mas pela objetificação sexual que os jagunços impunham a elas.

Laísa Bastos também problematiza a confiança que depositamos no narrador de *Grande Sertão*, que se narra através da memória narrada (BASTOS, 2016, p. 340). A autora comenta que a domesticação das transgressões de gênero e sexualidade, então, provém do ponto de vista de Riobaldo (o que seria equivalente a confiar na narrativa de Bentinho, de *Dom Casmurro*, como sendo a única verdade possível sobre Capitu).⁸⁰ Bastos completa que talvez “[...] seja impossível aceitar como única a interpretação que Riobaldo dá ao gênero e sexualidade de Diadorim, como mulher heterossexual” (BASTOS, 2016, p. 340).

Essas interpretações, além de tudo, são passíveis de mudança, a depender do contexto histórico, político, cultural e social em que são lidas, estando suas análises em constante reformulação. Hoje, é possível dizer que Riobaldo vê o outro através de seus olhos, ansiando por enxergar ali uma mulher, o que condiziria com seu entendimento sobre si, como homem heterossexual. É importante observar o dilema que vive o próprio narrador da história, Riobaldo, que se encontra em uma posição difícil: para quem tem como único bem sua honra, como explicar a paixão por um companheiro? Se Riobaldo fugir da conduta normativa, terá ferido sua própria existência masculina. Como resume Bastos: “Se dentro da lógica binária masculino-feminino, o gênero deve reafirmar-se pelo comportamento (hetero)sexual, a quebra dessa regra levaria à perda do status de homem de Riobaldo, o que se configura como uma não-opção a esse chefe de jagunços, orgulhoso de sua própria macheza.” (BASTOS, 2016, p. 337). Ao buscar a legitimidade, restringimos certas vivências e aceitamos os termos da legitimação oferecidos, o que pode nos levar a compreender mal ou a suprimir possibilidades imanentes no campo das sexualidades e performatividades de gênero dissidentes (BUTLER, 2003).⁸¹

A dúvida de Riobaldo sobre si mesmo vai crescendo no decorrer do romance, sendo que o contexto no qual o romance se insere exclui qualquer possibilidade de

⁸⁰ Outra questão interessante que a autora comenta é que até a década de 1960 a crítica tomava como um consenso a traição de Capitu, o que contemporaneamente já é considerado questionável e uma "verdade" que a obra de Machado de Assis deixa em aberto.

⁸¹ Butler (2003) enfatiza: “Fora da luta entre o legítimo e o ilegítimo – a qual tem como objetivo a conversão do ilegítimo em legítimo – existe um campo menos imaginável, que não se delinea à luz de sua derradeira convertibilidade em legitimidade. Este é um campo externo à disjunção do ilegítimo e do legítimo; não é ainda pensado como um domínio, uma esfera, um campo, não é ainda nem legítimo nem ilegítimo, ainda não pensado através de discurso explícito de legitimidade. De fato, este seria um campo sexual que não tem a legitimidade como seu ponto de referência, seu derradeiro desejo.” (BUTLER, 2003, p.226)

concretização de seu desejo, como ele mesmo percebe, apelando ao sobrenatural para entender o próprio desejo castrado. Riobaldo diz:

Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e eu perdia meu sossego. Era ele estar por longe, e eu só nele pensava. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. Eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente – tentação dessa eu espirecia, aí rijo comigo renegava (ROSA, 1976, p. 114).

Para Riobaldo, amar Diadorim é tão absurdo,⁸² que apenas um feitiço poderia explicar seus sentimentos. Por isso, o corpo da mulher-morta, segundo Tiburi (2013), redime Riobaldo. Guimarães Rosa fez dele portador de uma tragédia, necessária para que a Lei fosse mantida, no projeto biopolítico da cisgeneridade e da heterossexualidade compulsória. Mas, ao mesmo tempo, pode-se dizer que ela porta um anúncio: de dentro da Lei virá um novo projeto, que não se restringe ao campo da legitimidade ou da ilegitimidade, como diz Judith Butler (2003), porque ainda não foi pensado pelo discurso da legitimidade, tampouco por seus agentes. As vivências e subjetividades desviantes precedem suas nomeações, seus estudos e suas normatizações.

À luz dessa perspectiva, é justo que Ave Terrena reivindique uma personagem Diadorim não-cisgênera. Ela pontua, em outra parte da entrevista:

O próprio livro diz isso e é tão explícito, é como se tivesse um elefante na sua frente, você fala “gente, tem um elefante” e as pessoas falam “não, veja bem, o mamífero com as patas assim, dessa cor da pele cinza pode ser um hipopótamo”. Aí você fala “tem tromba, tá rodando, tá jogando água”, “não, segundo tal, na citação, na verdade é um hipopótamo”. Daí você fala “gente para com isso!”. É que nos estudos literários o Diadorim é a donzela guerreira, essa é a leitura que tem na academia né? Uma coisa medieval. E eu entendo o que se construiu através dessa referência. É importante, eu não invalido, eu não descarto. [...] “Você está querendo impor sua visão ao rotular, você está querendo... Você é egocêntrica, sabe?” Fazem as piores acusações, porque a academia é toxicamente cordial assim, né? Perversa, é muito perversa e as pessoas falam, “você quer ser vaidosa? Você quer impor sua leitura ao romance?”. Aí eu falo assim, “Gente, mas eu não tô falando que o Brás Cubas é trans, eu não tô falando que a Macabéa é travesti, entendeu? Eu não tô falando nada disso. Eu tô falando um negócio que eu tô vendo aqui” (informação verbal)⁸³

⁸² Apesar das "pistas" colocadas por Guimarães Rosa que indicam a possibilidade de Diadorim não ser um homem cisgênero, como o fato dele tomar banho afastado dos outros jagunços e sua reserva em relação ao próprio corpo.

⁸³ Ave Terrena Alves, entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

Na perspectiva proposta por Ave, é possível antever em Diadorim um exemplo de personagem que provoca a desestruturação da norma cisgênera (mesmo com a reafirmação da visão cisgênera em seu desfecho trágico) e a desnaturalização da binariedade, nas periferias do mundo capitalista, por meio da dúvida. Ela provoca o leitor a questionar o suposto “natural”, tanto em relação ao gênero quanto à sexualidade. Na perspectiva cuír que a dramaturga explicita quando trata dessas “Figuras-Diadorim”, como sugiro denominá-las, é possível adicionar mais camadas e questionamentos ao que é colocado como verdade nas narrativas literárias e, a exemplo destas, na história.

É possível objetar, entretanto, que se a cisgeneridade e a transgeneridade, assim como a homossexualidade e a heterossexualidade, são conceitos modernos⁸⁴, por que tratar vozes e narrativas historicamente anteriores como sendo de perspectiva cisgênera? Porém, como formular saberes e leituras que não estejam ligados aos corpos hegemônicos, sem rever a lógica histórica⁸⁵, ela mesma pautada por uma visão hegemônica da corporeidade?

O historiador francês Paul Veyne propõe que a História é um romance real, isto é, uma narração de fatos reais, tendo o ser humano como ator. Em suas palavras: “Assim como no romance o historiador efetua um enquadramento dos eventos, organizando-os, simplificando-os, o que denota que os eventos não são compreendidos em seu todo, mas sim lateralmente embasados em indícios.” (VEYNE *apud* ALMEIDA, 2016, p. 203). Assim, é possível observar a história como “[...] uma forma de olhar [...] uma tecnologia do olhar: um saber localizado a partir dos ‘corpos que importam’ naquele contexto.” (FRACCAROLI; VIEIRA. 2018, p.358). Formulada numa perspectiva da classe dominante, a história opera por uma tecnologia singular, que elege os corpos e as vivências que serão lembrados ou apagados. Revisitá-la sob o prisma das perspectivas subalternizadas (onde se incluem vozes LGBTQIAP+, negras e indígenas e em outras interseccionalidades possíveis) é uma forma de construir leituras críticas sobre as verdades em vigor.

A dimensão da proposição de Ave Terrena para Diadorim, numa espécie de “arqueologia” cuír da personagem, implica em uma perspectiva para além da visão

⁸⁴ Os termos foram cunhados no final do séc. XIX e início do séc. XX, com o intuito de controlar e estudar os novos “tipos sexuais” da Modernidade urbana e industrializada (RUBIN, 1984, p. 35.).

⁸⁵ O próprio conceito de “história” enquanto campo epistemológico vem sendo questionado por diversos autores, entre outros, Michel de Certeau (1975), Hayden White (1973) e Michel Foucault (2018).

heterossexual, binária e cisgênera. Ave Terrena, porém, enfatiza que não quer impor uma perspectiva às personagens e narrativas como se a vivência travesti fosse a única forma de existência possível⁸⁶. De certa forma, ela está denunciando o apagamento feito pela cis-heteronormatividade, na disputa pela narrativa histórica.

Essa disputa se estende até aos espaços onde, supostamente, a pesquisa e o debate seriam privilegiados. A dramaturga comenta um embate que teve com uma professora da Graduação em Letras, na FFLCH-USP, onde no auge de uma discussão sobre Diadorim em que expôs suas impressões, a professora proferiu: “[...] se eu aceitar isso que você está falando, toda a conceituação que construí pra dar essa aula vai por água abaixo, e eu não vou ter o que fazer. Então eu vou ter que fazer o que eu tô falando aqui.” (informação verbal)⁸⁷. De fato, a perspectiva trans nos faz colocar em dúvida referências anteriores, visto que a área acadêmica também se nutre da noção de mundo orientada pela experiência de homens cisgêneros, brancos, heterossexuais, euro-estadunidenses, de classe dominante, etc.

O que a dramaturga reclama é, portanto, um caminho necessário, de diálogo entre o tornado dissidente e o considerado hegemônico, sem descartar referências anteriores, mas as confrontando com novas perspectivas. A ideia contida nas Figuras-Diadorim, aqui esboçada, sugere olharmos de maneira mais múltipla os materiais ficcionais e não-ficcionais, tensionando cada vez mais a relação entre as duas instâncias, por meio da experiência cuír.

3.2 O caminho cuír: estudos feitos sobre pessoas trans e travestis, por elas mesmas

Podemos observar a partir dos anos 1990 uma produção significativa de pesquisadorias cisgêneras sobre a população trans brasileira. Mas, essa população só começa a ter a possibilidade de auto-enunciação no âmbito do estudo acadêmico muito recentemente, revendo de forma crítica essas primeiras produções sobre o tema. É possível afirmar, como resumem York, Oliveira e Benevides (2020), que “[...] a ideia de um corpo travesti ou trans ganha propriedade discursiva a partir do compor ou contrapor exposições anteriormente feitas a respeito delas, sobre elas e, agora, por e com elas” (YORK, OLIVEIRA, BENEVIDES, 2020, p. 5).

⁸⁶ Por que razão, quando transexuais e travestis reivindicam outras formas de olhar para a História, elas são acusadas de “egocêntricas”? Por que seria a visão delas uma imposição, e não uma outra perspectiva?

⁸⁷ Ave Terrena Alves, em entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

A novidade dessa propriedade discursiva demonstra o quanto temos que caminhar para alcançar uma maior inclusão de LGBTQIAP+, especialmente de pessoas trans, no âmbito da pesquisa, ainda majoritariamente cisgênero. Vemos também o quão subversivo é esse movimento: temos a possibilidade, enfim, de ler sobre pessoas trans pela ótica das mesmas.

Não se trata, contudo, apenas da reparação histórica, diante de um passado violento para corpos subalternizados, mas uma mudança efetiva em relação aos lugares que esses sujeitos ocupam na sociedade no tempo presente. Como comenta a atriz Renata Carvalho, as consequências das construções simbólicas em relação aos corpos trans e travestis são muito concretas, e precisam ser revertidas na concretude das ações cotidianas. Por isso, contra a transfobia nas artes, por exemplo, ela propõe um acordo entre os artistas de que nos próximos trinta anos transgêneres, transexuais e travestis interpretarão seus próprios papéis em cena, priorizando o agenciamento das pessoas trans. Assim, será quebrado o ciclo de construção de estereótipos, segundo Carvalho, que “[...] fazem com que as pessoas expulsem de casa a criança, fazem a pessoa agredir alguém na rua” (ABRACE, 2021, n.p.). Ou seja, revisitar essas narrativas a partir de corpos subalternizados é uma forma de ressignificar estereótipos perversos vinculados à população LGBTQIAP+ e, especialmente, à população T.

A ideia de revisitar narrativas hegemônicas, que excluem a população e a vivência trans, está presente no trabalho artístico e na ação política de Ave Terrena, principalmente, na pesquisa que desenvolve com o grupo LABTD e na participação no MONART - Movimento Nacional de Artistas Trans.

A dramaturga conseguiu adentrar espaços formais de produção e fruição artística importantes, tais como integrar o Núcleo de Dramaturgia SESI- British Council (em 2014), coordenado por Marici Salomão, tendo sua peça *O Amor Canibal* publicada pela editora do SESI e dirigida por Johana Albuquerque, em leitura dramática, em 2015; e orientar os núcleos de pesquisa da Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), onde ministra cursos de curta e longa duração sobre pesquisa dramática. Incluiu a criação da trilogia de peças sobre a resistência à Ditadura civil-militar brasileira,⁸⁸ intitulada “Mural da Memória”, junto ao LABTD, como um espaço institucional importante que Ave Terrena ajudou a construir.

⁸⁸ Na peça *As 3 Uíaras de SP City*, de sua autoria (uma das selecionadas no IV Edital de Dramaturgia da Mostra de Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo-CCSP), busca realizar uma nova mirada para um momento histórico importante da história brasileira sob o olhar travesti: os traumas da ditadura civil-militar brasileira.

A singularidade na trajetória e produção artística de Ave Terrena demarca um momento de emergência de artistas trans na cena teatral e em espaços pouco usuais para essa população, como a dramaturgia. Daniel Veiga e Leonarda Glück são outros exemplos de dramaturgues trans que adentraram esse espaço, divulgando produções dramáticas importantes para o fortalecimento da representatividade e de uma estética que os abarque. Sobre esse fazer artístico de pessoas trans, Ave Terrena comenta que “[...] tem uma busca por um lugar de auto reconhecimento que nunca antes teve. Toda a tradição artística e cultural não abarca de uma maneira aprofundada e complexa o que tem a ver com o mundo trans.” (TERRENA *apud* DOMÍNGUEZ, 2018, n.p.). Assim, não se descola dessas produções a urgência e a importância no processo de auto-reconhecimento da população trans, assim como para a desconstrução de estereótipos transfóbicos relacionados às pessoas trans e travestis na sociedade brasileira.

Com o intuito de entender a produção teatral contemporânea des artistas trans, proponho analisarmos a trajetória de Ave junto ao grupo LABTD e a peça *As 3 Uíaras de SP City*.

3.3 O Coletivo LABTD

O LABTD⁸⁹ é um coletivo de teatro que tem origem em um grupo de estudos coordenado pelo diretor Diego Moschkovich, e que hoje em dia desenvolve uma pesquisa bem diversificada. De acordo com o próprio diretor, o grupo começou em 2013, estudando a técnica de análise ativa, de Stanislavski, com atores e atrizes recém-formados (que tinham em torno de dezoito anos à época) na Escola de Teatro Célia Helena, em São Paulo. O grupo o havia convidado para dirigir uma peça após um processo cênico realizado na escola com direção de Georgette Fadel e assistência sua. Como Diego Moschkovich estava traduzindo os escritos de Stanislavski⁹⁰ e havia chegado há pouco tempo de sua formação na Academia Estatal de Artes Cênicas de São

⁸⁹ O Laboratório de Técnica Dramática é um grupo de teatro paulistano que existe desde 2015, tendo como membros Ave Terrena Alves, dramaturga; Diego Moschkovich, diretor; Sophia Castellano e Diego Chilio, atores.

⁹⁰ Diego Moschkovich é Diretor de teatro, pedagogo teatral e tradutor. Sua formação em Artes Cênicas se deu pela Academia Estatal de Artes Cênicas de São Petersburgo (LGITMiK). É também mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisa as heranças históricas de Stanislávski e Meyerhold. Traduziu, pela primeira vez direto do russo para o português brasileiro, *Do Teatro*, de Vsévolod Meyerhold (Iluminuras, 2012), *Stanislávski Ensaios*, de Vassili Toporkov (É, 2016), *Análise-Ação*, de Maria Knebel (Editora 34, 2016) e *Stanislávski e o Yoga*, de Serguei Tcherkásski (É, 2019).

Petersburgo (LGITMiK), na Rússia, ele propôs realizar um laboratório a partir de um texto por três meses, onde poderia também “testar” os termos que estava traduzindo de Stanislavski de forma sistemática durante os encontros práticos (informação verbal)⁹¹.

Aceita a proposta, o grupo passou a se encontrar três vezes por semana no Clube-Escola Mario de Andrade, na Barra Funda, pesquisando textos clássicos, como *A Gaivota* de Tchekhov (2004). Entretanto, Moschkovich recorda a vontade do grupo de discutir temas brasileiros mais atuais e, atento a isso, em 2014 sugeriu iniciarem uma pesquisa a partir do texto *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de B. Brecht, em paralelo à leitura do livro *As Veias Abertas da América Latina* (1979), de Eduardo Galeano. O diretor buscava trazer o fazer cênico para um lugar mais próximo do cenário político nacional de então, com a reeleição da presidenta Dilma Rousseff e a radicalização da direita, apoiada pelo PSDB e outros partidos do “centrão”, que, em conjunto com outros fatores⁹², culminaram no golpe de 2016. Naquele momento, o grupo já reunia alguns dos participantes que o compõem até hoje, tais como a atriz Sophia Castellano e o ator Diego Chilio. Ave Terrena começou a integrar o grupo nesse mesmo ano, após ser convidada a integrar a pesquisa, trabalhando sobre o texto, em uma residência no antigo Teatro de Narradores, localizado no bairro do Bixiga.

A aproximação entre os dois se deu pelo contato que a dramaturga tinha com os relatórios da Comissão da Verdade, que ela considerava um material a ser trabalhado cenicamente, e que foi utilizado durante os *études* na residência na sede do Teatro de Narradores (informação verbal)⁹³. Ave Terrena recorda que já havia iniciado uma pesquisa dramaturgical baseada na estrutura estética modernista do romance mural, à qual pôde retomar no processo de pesquisa junto ao LABTD. O romance mural é uma proposta criada pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade, que tem como inspiração as pinturas muralistas dos pintores mexicanos Diego Rivera e David Alfaro Siqueiros - este último, figura central no movimento de renovação da arte mexicana engajada, e que

⁹¹ Diego Moschkovich, em entrevista concedida em 16 de março de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice B deste trabalho.

⁹² Segundo Mercadante (*apud* BRANDÃO, 2021): “Sem a construção da narrativa da antipolítica, dos abusos judiciais e do lawfare, praticados pela Lava Jato, da criminalização do PT e engajamento dos setores conservadores da mídia e de parcela majoritária do parlamento, o golpe não teria ocorrido e o Brasil não viveria essa tragédia histórica. Bolsonaro emergiu do processo de golpe contra Dilma e ganhou mais força a partir da condenação arbitrária e ilegal de Lula, que o impediu de participar das eleições presidenciais de 2018.” (MERCADANTE *apud* BRANDÃO, 2021, p. 10-11)

⁹³ Diego Moschkovich, em entrevista concedida em 16 de março de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice B deste trabalho.

mantinha também contato direto com Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu), no início dos anos 1930.

O Muralismo se caracteriza como uma arte engajada aos movimentos sociais, tendo certo papel pedagógico na revolução almejada pela esquerda mexicana (SILVA, 2003, p. 197). Se destaca ainda como característica deste movimento a profusão polifônica (ou talvez cacofônica?) de personagens e situações em um mesmo *mural*, na tentativa de propiciar um panorama social do contexto em que a obra está inserida. Foram essas qualidades, explica Silva (2003), que atraíram o casal Oswald e Pagu, que dividia ideais revolucionários semelhantes, vinculados aos movimentos de esquerda: ambos buscaram traduzir, assimilar e *antropofagizar* a experiência estética muralista em suas incursões literárias no modernismo brasileiro.

A possibilidade de desenhar um panorama social também parece ter atraído Ave Terrena (informação verbal)⁹⁴, que comenta sobre a fragmentação que o romance mural propõe, privilegiando o contexto social em que a personagem está inserida à narrativa subjetiva da personagem. Com isso em mente, a dramaturga passa a revisitar as obras de Pagu e Oswald em sua produção, nomeando-a como uma "dramaturgia muralista". Assim, passa a experimentar a adaptação do conceito de Oswald de Andrade para o contexto cênico, notável especialmente em seu trabalho com o coletivo LABTD, como veremos mais adiante.

No decorrer da residência, com o aprofundamento na leitura de *As veias abertas da América Latina* (GALEANO, 1979), o grupo recém-constituído sentiu necessidade de pesquisar contos e romances da literatura fantástica Latino-americana. Ave Terrena trouxe como referência para os ensaios o discurso de Gabriel Garcia Marquez, ao receber o Nobel em 1982, onde o escritor discorre sobre as diversas narrativas feitas sobre a América Latina, e o quanto elas soam fantasiosas aos ouvidos europeus. Garcia Marquez (*apud* NETO, 2016, n.p.) pondera que, contrariamente ao que soa o termo "fantástico", elas carregam muito da realidade concreta, violenta e crua das populações que vivem precariamente nesses territórios. Em suas palavras:

Eu me atrevo a pensar esta realidade descomunal, e não só a sua expressão literária [...] Uma realidade que não é a do papel, mas que vive conosco e determina cada instante de nossas incontáveis mortes cotidianas, e que sustenta um manancial de criação insaciável, pleno de desdita e de beleza, e do qual este colombiano errante e nostálgico não passa de uma cifra

⁹⁴ Ave Terrena Alves, entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

assinalada pela sorte. Poetas e mendigos, músicos e profetas, guerreiros e malandros, todos nós, criaturas daquela realidade desafortada, tivemos que pedir muito pouco à imaginação, porque para nós o maior desafio foi a insuficiência dos recursos convencionais para tornar nossa vida acreditável. Este é, amigos, o nó da nossa solidão. (MARQUEZ *apud* NETO, 2016, n.p.)

Mais ciente da complexidade da relação entre fantasia e realidade, o grupo passou a ler os relatórios da Comissão da Verdade com outro olhos: a violência e os abusos que antes pareciam absurdos demais, passaram a ser revistos em sua relação precária com a realidade, como um capítulo também inserido na violenta história da "América Latina"⁹⁵ (GONZALEZ, 1988. p.69) e sumariamente apagado pela classe dominante.

Ave Terrena também comenta em entrevista que o grupo observava nas narrativas sobre a Ditadura uma fixação no tema da tortura, o que é compreensível, tendo em vista a realidade crua da violência institucionalizada, de natureza física e simbólica, que diversas populações sofreram durante o regime ditatorial. Porém, a dramaturga avalia que “[...] às vezes, se ignora muitos outros aspectos, inclusive das próprias pessoas que acabaram sendo torturada” (informação verbal)⁹⁶, acrescentando que aqueles e aquelas que foram vitimadas tiveram um percurso de luta, resistência e transformação, muitas vezes deixado de lado. Embora tenham havido vítimas, atingidas pela violência brutal por parte de um Estado totalitário, foram trajetórias pessoais cuja importância histórica e social vai além desse âmbito.⁹⁷

Esses debates acabaram por fazer com que o grupo deixasse de lado a peça *Terror e Miséria no Terceiro Reich* e passasse a explorar com mais afinco os relatos da Comissão da Verdade, entrecruzados com outros materiais. Surgiu, assim, o que o grupo denominou de “Barbantes da Memória”.

3.4 Barbantes da Memória

“Esse crime, O crime sagrado de ser divergente, Nós o cometeremos sempre.”
(PAGU *apud* JUSTO, 2013, p. 4)

⁹⁵ Denominação provocativa pela qual a historiadora Lélia Gonzalez chama o território da América Latina, marcado pelo apagamento das epistemologias africanas e indígenas. (GONZALEZ, 1988, p. 69)

⁹⁶ Ave Terrena Alves, em entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

⁹⁷ O resgate de uma dimensão mais múltipla, para além da condição de vítima, está presente na construção da dramaturgia das peças realizadas pelo LABTD, trazendo a público uma visão mais ampliada do contexto social e pessoal em que as personagens estão inseridas.

Ao entrevistar separadamente Diego Moschkovich e Ave Terrena, achei curioso como suas formas de narrar os eventos vivenciados conjuntamente foram diferentes. Ao perguntar aos entrevistados sobre as motivações por trás da construção dos "Barbantes da Memória", por exemplo, Diego Moschkovich comentou sobre a formação do grupo e da pesquisa que levou a esse envolvimento, cronologicamente. Ave Terrena, por sua vez, começou seu relato retrospectivamente, a partir de seu trabalho atual como dramaturga, para apresentar os conceitos e trajetos da sua pesquisa junto ao LABTD, emaranhando diversos acontecimentos e comentários à sua narrativa, de acordo com as questões pulsantes em seu momento de criação atual. O quadro que desenho aqui mistura um pouco do jeito dos entrevistados, variando entre a cronologia progressiva e o atravessamento da temporalidade por questões pulsantes.

O nome "Barbantes da Memória" resulta da forma que o LABTD encontrou para organizar e expor sua pesquisa sobre a Ditadura Civil-militar cenicamente, sendo composta de quatro barbantes, ou eixos: a primeira peça da trilogia, intitulada *O Corpo que o Rio Levou* (2015), representa os barbantes verde e amarelo, que estão ligados à tortura e à truculência das ações do Regime Militar e a censura institucional, em especial, da perspectiva dos intelectuais e artistas da classe média. Já a segunda peça, *As 3 Uiaras de SP City* (2018), representa o barbante roxo da memória, onde o grupo procura relatar a perspectiva das travestis sobre o mesmo momento histórico e a perseguição realizada durante a operação Tarântula, assim como os aliados e aliadas que formaram a resistência às agressões. A última parte da trilogia, a peça *E Lá Fora o Silêncio*, ainda em fase de ensaio, representa o barbante vermelho, como comenta Ave Terrena, ressaltando “[...] a perspectiva de um homem trans, inspirada no Anderson Herzer, preso em um presídio feminino, e que fala sobre a vida das guerrilheiras na luta armada durante a ditadura militar, as guerrilheiras urbanas.” (informação verbal)⁹⁸.

Essa forma de organizar o material da pesquisa cênica dialoga com a proposta de "dramaturgia muralista", criada por Ave Terrena, já mencionada aqui. Tanto a dramaturga quanto o diretor ressaltam que a intenção inicial era realizar uma só peça, onde esses diversos barbantes se emaranhassem, compondo um grande mural social multifacetado sobre o contexto da ditadura militar, e que representasse desde a violência do regime até as resistências das pessoas e movimentos LGBTQIAP+ e da guerrilha armada. O grupo chegou a enviar para o edital Rumos do Itaú Cultural um grande

⁹⁸ Ave Terrena Alves, em entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice A deste trabalho.

projeto, que englobava a proposta integral. Porém, foi se mostrando mais estratégico realizar a produção de forma dividida, a fim de viabilizar economicamente o trabalho, da pesquisa à montagem das peças e, ao mesmo tempo, aprofundar a investigação em cada etapa do processo.

3.5 E Lá Fora o Silêncio

“Há um laivo de morte, um gosto macabro em mentiras – e é exatamente isso o que detesto no mundo -, o que procuro esquecer. Faz-me sentir péssimo, doente, como se mordesse uma coisa podre.” (CONRAD, 2002)⁹⁹.

A primeira peça que Ave Terrena comentou em entrevista representa o barbante vermelho, e chama-se *E Lá Fora o Silêncio, barbante vermelho do Mural da Memória* (ALVES, *apud* TUSP, 2021, n.p.). O grupo já iniciou seu processo de ensaio da peça em abril de 2022 e realizou anteriormente uma primeira leitura dramática do texto novo, em 3 de julho de 2021, quando diversas mulheres militantes que sobreviveram à tortura e à luta armada puderam ler, acompanhar as atrizes e atores e comentar sobre a escrita.¹⁰⁰ A pesquisa das trajetórias de pessoas que atuaram ativamente na resistência à Ditadura e a troca com elas pode ser colocada como uma característica da processualidade do grupo, presente nas três peças da trilogia, como verificaremos mais à frente.

Estavam presentes na leitura de julho de 2021 Amelinha Teles, Criméia Almeida, Ana Maria Ramos, Guiomar Lopes, Cida Costa e Maria Cláudia Badan Ribeiro. Então militante do Partido Comunista do Brasil (PCdoB), Amelinha Teles (Maria Amélia de Almeida Teles) foi presa em 28 de dezembro de 1972 e levada à Operação Bandeirantes (Oban), onde foi submetida a sessões de tortura, que foram realizadas pessoalmente pelo major do exército Carlos Alberto Brilhante Ustra, então comandante do DOI-Codi de São Paulo (MEMÓRIAS DA DITADURA, 2021). Criméia Almeida, irmã de Amelinha, também foi militante do PCdoB, e era responsável pela comunicação entre as guerrilheiras e guerrilheiros do Araguaia e o partido. Também foi presa pela Oban e torturada, mesmo estando grávida. Ana Maria Ramos, atuante na Ação Libertadora Nacional (ALN) desde 1968, foi presa diversas vezes, em 1970, 1972 e 1973 (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO, [20-?]). Guiomar Lopes, militante da ALN, foi presa em 1970 pela equipe do DOI-Codi/SP e

⁹⁹ Texto extraído do livro *Coração das Trevas* (2020) de Joseph Conrad.

¹⁰⁰ Foi um momento de troca e de memória muito tocante, no qual pude estar presente.

ficou também detida no Deops/SP, até ser transferida para o Presídio Tiradentes, fixando-se na ala conhecida como “Torre das Donzelas”, onde a ex-presidenta Dilma Rousseff também foi presa (MEMORIAL DA RESISTÊNCIA, 2021). Cida Costa (Maria Aparecida Costa Cantal), militante do Movimento Estudantil (junto à Faculdade de Direito da USP, onde estudava), da Juventude Universitária Católica-JUC e da ALN, foi também presa na Torre das Donzelas. A historiadora Maria Cláudia Badan Ribeiro, pesquisadora e autora do livro *Mulheres na Luta Armada: Protagonismo feminino na ALN (Ação Libertadora Nacional)* (2018).

As personagens criadas por Ave Terrena (Silaine, Iucatan e Alice) se baseiam na história de vida dessas mulheres, que compartilharam suas trajetórias com o grupo em diversas conversas e entrevistas. A autora também coloca como colaboradores para a construção da dramaturgia o ator trans Leo Moreira Sá, que dividiu suas memórias em relação a Ditadura, e o dramaturgo Daniel Veiga. Outro material em que a dramaturga se baseia é o livro *Queda para o alto* (1978), de Anderson Herzer, um compilado de relatos e poemas que narram a conturbada biografia de Anderson, um transgênero masculino que teve sua infância e adolescência marcadas pelo abandono e pelo cerceamento vivenciado na FEBEM, nos anos 1970 (CHAVES, 2017, p. 12). Naquele período, a FEBEM gozava de prestígio na sociedade, não sendo incomum que as famílias de baixa renda levassem seus filhos à instituição, na esperança de obterem mais acesso à saúde e educação, o que era incentivado pelo governo. Como comenta Humberto Miranda sobre a origem da Fundação:

A FEBEM representava uma instância estadual da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor – FUNABEM, que foi criada em dezembro de 1964. De acordo com a Lei de criação da FUNABEM, promulgada no primeiro ano do Governo Militar do General Humberto Castelo Branco, as suas instâncias estaduais deveriam atender meninos e meninas que viviam em situação de pobreza, abandono ou delinquência. (MIRANDA, 2013, p.13)

A instituição pregava uma visão assistencialista, seguindo rigidamente os valores hegemônicos do governo vigente, e punindo qualquer tipo de desobediência à norma de forma violenta. Incluía-se como transgressões menores com tendência às dissidências de gênero e sexualidade, como era o caso de Anderson Herzer. A função punitiva da instituição educacional é comentada por Bourdieu (2002), que aponta a escola como um espaço de imposição de papéis sociais, principalmente em relação às normas de gênero, em seus termos:

Se é verdade que o princípio de perpetuação dessa relação de dominação não reside verdadeiramente, ou pelo menos principalmente, em um dos lugares mais visíveis de seu exercício, isto é, dentro da unidade doméstica [...] mas em instâncias como a Escola ou o Estado, lugares de elaboração e de imposição de princípios de dominação que se exercem dentro mesmo do universo mais privado [...]. (BOURDIEU, 2002, p. 4-5)

Entretanto, no caso da FEBEM, a imposição de princípios se tornava ainda mais radical do que uma escola tradicional, tendo em vista que as internas eram menores de famílias de baixa renda ou em uma situação de extrema vulnerabilidade social. A criança, ali, estava completamente à mercê do Estado, com poucas possibilidades de contato com outras perspectivas e valores. Apenas nos anos 1980, com o processo de redemocratização do país, que a FEBEM passou a ser questionada e que tomou força o discurso anti-FEBEM, contribuindo para a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente, nos anos 1990. (MIRANDA, 2013, p. 2).

Foi nesse contexto de confinamento e coerção que Anderson teve sua formação, sendo principalmente sobre essa fase de sua vida que se pauta seu livro autobiográfico. *Ave Terrena* mistura esses dois universos de aprisionamento, a prisão do DOI/CODI e a prisão da FEBEM, para trazer a tona a perspectiva de um homem trans, cuja identidade de gênero é apagada em uma prisão feminina, em meio à violência da ditadura civil militar. Conforme descrito na sinopse da peça:

Uma mulher velha precisa se mudar de casa e encontra cartas enviadas pelo seu irmão, Crístoper, de dentro da prisão. Cartas antigas, do tempo do chumbo, que ela lê uma a uma, e que vão ganhando vida em cena. Nelas, o irmão narra acontecimentos da vida de presas políticas com quem convivia no presídio, que o impressionavam como histórias fantásticas. Em cada carta, uma parte da história de alguém, até o ponto em que os fragmentos começam a se embaralhar e criam uma sensação de multiplicidade: um eu-multidão que evoca a forma narrativa das “Mil e Uma Noites” e dos romances muralistas de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade. A atividade política de cada uma das mulheres é variável: luta armada na cidade, retaguarda, movimento de massas, e até guerrilha rural. No meio das cartas, a mulher velha encontra alguns poemas escritos por seu irmão, e decide publicar tudo para tentar ganhar algum dinheiro, já que não recebe aposentadoria e não tem renda nenhuma. A peça “E lá fora o silêncio” parte da situação de pitching que a Mulher Velha cria num mundo ultraliberal, com a ajuda de seu filho, para tentar vender o material literário a potenciais financiadores do projeto. (LABTD, 2020, n.p.)¹⁰¹

O texto *E Lá Fora o Silêncio*, segundo a dramaturga, mostra um amadurecimento em relação à temática e à construção dramaturgica, propondo uma

¹⁰¹O projeto enviado pelo grupo LABTD ao edital Zé Renato, de onde a sinopse foi extraída, encontra-se em parte no apêndice C do anexo desta dissertação.

situação ao mesmo tempo absurda e patética, de um “pitching”¹⁰², em que a narrativa se constrói, com relatos sobrepostos e diferentes perspectivas sobre a luta no contexto da prisão feminina. Novamente, podemos observar a preocupação da dramaturga e do LABTD em resgatar memórias e narrativas que dizem respeito a corpos dissidentes, a partir de fontes diversas. Seja utilizando de narrativas orais de vida recriadas por meio das ferramentas da dramaturgia, com a criação de situações dramáticas e personagens “reais” ficcionalizadas, seja revisitando livros, relatos e poesias produzidos por pessoas trans no passado e pouco divulgados na contemporaneidade, a inspiração para a composição cênica segue na contramão dos apagamentos de nossa história. É o que exemplifica o trecho, onde a sobreposição de perspectivas se faz presente:

Figura 7 - Trecho de *E Lá Fora o Silêncio*.

As três vozes se sobrepõem em discursos simultâneos e emaranhados.

SILAINE:	IUCATÃ:	ALICE:
É sobre Zilda (Zélia) / Nascida em Recife / Dirigente da Liga Feminina da Guanabara / Até ser banida em 1964/ Uma das pioneiras da Ação Libertadora Nacional / Após décadas integrando o Partido Comunista Brasileiro / Responsável pela logística de viagens a Cuba na ALN/ Coordenando uma rede internacional clandestina de viagens / Travessia de fronteiras / Treinamento e contato do estrangeiro com a organização / Seus dois filhos e sua filha também eram guerrilheiros	É sobre Helenira (Fátima) / Nascida no interior de São Paulo / Integrante do Partido Comunista do Brasil / Formada em Letras na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo / Uma das principais articuladoras do movimento estudantil / No final da década de 60 / Chegou a ser vice-presidente da União Nacional dos Estudantes / Praticante de basquete e atletismo / Foi presa pela primeira vez pichando / “Abaixo as leis da ditadura” / No muro do Mackenzie em frente à sua faculdade na	É sobre Maria da Conceição (Joana) / Nascida no sertão alagoano / Viveu boa parte de sua vida no Rio de Janeiro / Foi casada com um funcionário da Receita Federal e mãe de quatro filhos / No final da década de 60 sua casa recebia reuniões de vários setores da militância / Onde começa a se aproximar e ganhar simpatia pelo movimento / Se envolve cada vez mais / Até procurar seu filho Clemente para entrar na Ação Libertadora Nacional / Teve o desprendimento revolucionário necessário

Fonte: Universidade de São Paulo (2021)¹⁰³

Após a leitura dramática, o coletivo também realizou o vídeo documentário *Artes Cênicas em Processo: E Lá Fora o Silêncio* (2021), em parceria com o SESC Pinheiros, sobre o processo de criação da peça e os desafios de abordar em cena as

¹⁰² *Pitching* é um discurso de venda, comum na produção de filmes, onde alguém tem um tempo curto para expor sua ideia aos possíveis investidores/patrocinadores. Tal prática tem se tornado cada vez mais comum em editais de teatro.

¹⁰³ Imagem extraída da publicação de *E Lá Fora o Silêncio* (TUSP, 2021, p.35). <https://sites.usp.br/dramaturgiasemprocesso/wp-content/uploads/sites/952/2021/12/Dramaturgias-em-Processo-2021-v1.pdf>

memórias da Ditadura¹⁰⁴. O grupo também foi contemplado em 2022 com o Edital Zé Renato¹⁰⁵, prêmio que financiou a montagem da peça, que estreou no dia 22 de setembro de 2022 no SESC Pinheiros.

A peça contou com a participação em vídeo das ex-guerrilheiras Ana Maria Estevão, Criméia de Almeida e Dulce Muniz, e, de acordo com o diretor Diego Moschkovich (2022), a encenação cria três planos: um plano do presente, onde acontece o pitching e a rodada de negócios audiovisuais junto à platéia; o plano do passado, onde o relato da ex-guerrilheiras em vídeo se faz presente, rememorando esse passado histórico de opressão pela perspectiva de Crístoper, um homem trans em uma prisão feminina, e sua relação com as presas políticas; e o plano do futuro, que seria uma mistura do plano do passado aprofundado com o plano do presente, projetando-se outras memórias e instaurando a continuidade da luta por verdade e justiça aos que sofreram com as torturas da ditadura militar. Pude estar presente na estréia e assistir a peça da platéia junto com as ex-guerrilheiras que contribuíram nesse processo de pesquisa cênica tão tocante para a memória das que lutaram contra a ditadura.

3.6 As 3 Uiaras de SP City

O que a imprensa, e especialmente o jornal O Globo, vem fazendo no tocante ao caso Lamarca, é um brutal desestímulo aos jovens militares das Forças Armadas. Ele foi um traidor da Pátria, assassino, safado, sem-vergonha, mas hoje em dia já se fala em indenizar seus familiares, reconhecendo-o como herói. Até acho, Sr. Presidente, sem medo de errar, que o grande erro do regime militar foi ter matado pouca gente, pois assim teríamos hoje menos vagabundo transitando no Palácio do Planalto e até dentro desta Casa também - tenho certeza disso. (BOLSONARO, 1996, n.p.)¹⁰⁶

Existem motivações prementes que justificam a retomada entre os artistas do assunto da Ditadura: nesses últimos oito anos, acompanhamos o crescimento da direita, numa crise política crescente; o nacionalismo ufanista coloca o governo militar como capaz de proteger as “pessoas de bem”; dissemina-se o saudosismo da Ditadura e o

¹⁰⁴ O vídeo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IKmJpi60ksI&ab_channel=SescPinheiros. Acesso em 06 de Fev. de 2022.

¹⁰⁵ O edital Zé Renato foi criado em 2014 para apoiar a produção e desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura.

¹⁰⁶ Discurso realizado pelo então deputado Jair Messias Bolsonaro, onde ele faz pela primeira vez, abertamente, a defesa dos crimes cometidos pela Ditadura militar, após a família de Lamarca ganhar um processo na justiça contra o governo em 1996. O clima político da década de 1990 não era favorável a tal defesa, e a declaração foi ignorada pela mídia e pelos deputados da época. Porém, vinte e dois anos depois, esse tipo de discurso ganhou força, em meio a uma crise política, e Bolsonaro foi eleito presidente.

chamado revisionismo, que apaga ou desacredita a violência física e simbólica a qual diversos grupos sociais foram submetidos durante o período, são algumas razões evidentes. As artes participam dessa guerra de narrativas acerca de um momento histórico que envolve grupos representativos no país, desde os que estiveram presentes nos eventos (militantes torturados sobreviventes, famílias que perderam parentes, militares anistiados e cidadãos que se beneficiaram das políticas do período militar etc.) até aqueles que pouco sabem desse passado recente.

O campo artístico-cultural desempenha um papel importante nessa disputa, sendo um espaço de resistência dos pensamentos de esquerda, mas também um espaço onde discursos conservadores são produzidos e divulgados. Na vida ordinária, músicas, memes, pinturas, coreografias¹⁰⁷ e outras formas de expressão, acessíveis à diversas camadas sociais, são recursos empregados no compartilhamento de ideias e sentimentos, sem que haja "neutralidade" possível. Segundo a Unesco, “[...] a cultura deve ser considerada como o conjunto dos traços distintivos espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social” (UNESCO, 2002, p.1).

Entretanto, não há consenso sobre a definição do termo “cultura”, apesar dos esforços de diversos teóricos, como Kluckhohn¹⁰⁸ (apud TORRES; PAIVA, 2007, p.1) e Raymond Williams¹⁰⁹ (1989). A cultura e as artes são espaços de produção simbólica, repercutindo conhecimentos, conceitos, sentidos, atitudes, hierarquias, padrões e valores dos grupos que controlam os seus meios de produção e de circulação (YÚDICE, 2006). São, assim, território de agenciamento da sociedade civil, além de lugar onde se geram bens - mercadorias e representações. George Yúdice (2006) argumenta, entretanto, que a forma como pensamos arte e cultura na era da globalização se orienta de forma mais utilitarista do que em ocasiões passadas, sendo um recurso utilizado para melhorar as

¹⁰⁷ A construção da imagem de “mito” e a projeção de Jair Bolsonaro na mídia através da internet, por exemplo, utilizou-se de linguagens de fácil acesso e de rápida repercussão nas redes. Essa construção imagética ocupou espaços onde a esquerda não tinha ainda se articulado e utilizou-se de meios escusos para se propagar digitalmente (RETRATO NARRADO, 2020, n.p.).

¹⁰⁸ Nos termos de Torres e Paiva (2007): “Kluckhohn dividiu o conceito de cultura entre elementos objetivos, a exemplo de um artesanato produzido por grupos sociais; e elementos subjetivos, ou seja, valores, crenças e normas sociais de um grupo social.” (TORRES; PAIVA, 2007, p.1)

¹⁰⁹ Ver também, Raymond Williams, para definição de cultura. Por exemplo: "Usamos o termo “cultura” com dois sentidos: para se referir a todo um modo de vida – os significados compartilhados; para se referir às artes e às técnicas – o processo especial de esforço criativo e investigativo. Alguns autores reservam o termo para apenas um desses dois significados; eu insisto em ambos, e na significância do seu uso conjunto. As questões que eu levanto a respeito da nossa cultura são questões a respeito de nossos propósitos gerais e comuns, e ao mesmo tempo questões com profundo significado pessoal. A cultura é comum: em qualquer sociedade e em qualquer consciência” (WILLIAMS, 1989, p. 4)

condições sociais ou estimular o crescimento econômico, através do desenvolvimento de projetos culturais junto às populações urbanas. Yúdice acusa:

A arte se dobrou inteiramente a um conceito expandido de cultura que pode resolver problemas, inclusive a criação de empregos [...] Uma vez que todos os atores da esfera cultural se prenderem a essa estratégia, a cultura não é mais experimentada, valorizada ou compreendida como transcendente (YÚDICE, 2006, p. 28).

A aproximação da arte do mundo empírico aproxima-se, no capitalismo tardio pós-industrial, das relações de consumo e da exploração mercantil. Os excessos das relações em torno da arte-mercadoria, entretanto, só podem ser combatidos com a retomada do compromisso político e social daquilo que é levado para a cena. Essa também é a proposta do LABTD: revelar os dilemas da sociedade brasileira e expor a indignação, contribuindo para a reação individual e coletiva ao conservadorismo. Foi exatamente movida pela indignação diante do golpe de 2016, que destituiu a então presidenta Dilma Rousseff da presidência da República, que Ave Terrena concebeu a dramaturgia de *As 3 Uíaras de SP City* (2018). Diego Moschkovich retoma que a dramaturgia e a pesquisa sobre o tema¹¹⁰ partiram do interesse da dramaturga em pesquisar as narrativas de mulheres trans e travestis¹¹¹ no período entre 1964 e 1985, e que Ave Terrena já trouxe uma estrutura do texto com muito material para que os atores e atrizes pudessem trabalhar em cima nos ensaios. A dramaturga, por sua vez, comenta a dificuldade de se debater sobre a memória dos anos de Ditadura, que envolve questões de justiça para com as famílias e sobreviventes do período, mesmo em casos notórios, como o de Vladimir Herzog.

Consequentemente, debater sobre a questão LGBTQIAP+ nesse período foi ainda mais complexo. Ave Terrena baseou-se no trabalho de valorização da memória da resistência da população LGBTQIAP+ durante a Ditadura, que Renan Quinalha e James Green empreenderam na Comissão Estadual da Verdade. Ave Terrena comenta sobre o livro *Ditadura e Homossexualidades* (2021), também organizado por Green e Quinalha, um apanhado de artigos de pesquisadoras voltados para corpos e vivências dissidentes

¹¹⁰ Como já comentado aqui, a peça retrata a resistência das travestis na Ditadura e a operação Tarântula, em São Paulo.

¹¹¹ Para a análise da peça *As 3 Uíaras de Sp City*, utilizo o termo trans (que abarca diversas identidades não-cisgêneras) e travesti (termo utilizado pela dramaturga no texto e com o qual Ave Terrena e as atrizes da peça se identificam).

no mesmo período, uma publicação muito importante em termos de contextualização histórica de LGBTQIAP+ em relação ao regime opressor da época.

O contexto político-social foi, então, o substrato de construção da peça *As 3 Uiaras de SP City*, e descrevê-lo aqui auxilia a compreensão do tratamento dado à tradição militarista e totalitarista enraizada em nosso país, em paralelo à história da presença da população LGBTQIAP+. Pois, embora *As 3 Uiaras de SP City* não seja um retrato realista desse momento histórico do Brasil, é sobre o diálogo entre acontecimentos do passado e seus ecos no presente que o LABTD delineou no espetáculo um possível futuro.

Cohan (2021), no capítulo “Homossexualidade, Ideologia e Subversão no Regime Militar”, tenta mapear a tendência conservadora no Brasil de associar homossexualidade e dissidências de gênero com o comunismo e as ideologias de esquerda. A "ala ideológica" do período ditatorial se preocupava com questões morais, e propagava que comportamentos sexuais “indevidos” estavam ligados aos movimentos de esquerda, que pretendiam com tais atitudes degradar a imagem do país. Ao localizar as raízes da “tradição reacionária” nacional, o autor recua aos integralistas, em especial ao direitista Octávio de Faria (1908-1980), que caracterizava na década de 1930 a homossexualidade masculina como parte de uma catástrofe moral, que se não fosse contida, se desdobraria numa revolução generalizada. Faria, um herói para as direitas brasileiras do séc. XX, filho da elite intelectual carioca (seu pai foi o primeiro biógrafo de Visconde de Mauá), publicou *Maquiavel e o Brasil* (1931). Sobre a obra, Casimiro comenta:

“Maquiavel e o Brasil” reúne dois elementos centrais da formação intelectual e das opiniões políticas da juventude do autor: por um lado, ela é o desdobramento da grande influência que o espiritualismo católico brasileiro e sua leitura social e política da realidade nacional exerceram no período; por outro, ela é a tentativa de interpretar o Brasil à luz do movimento de crítica à modernidade que imperava na Europa da década de 30 e seus desdobramentos autoritários, cuja expressão mais importante é o fascismo. Para Faria, a obra de Maquiavel seria um modelo exemplar do esforço de reconstrução da ordem política em um momento de crise da harmonia cristã da Idade Média e o surgimento de uma sociedade não mais equilibrada sob a "forma cristã" (CASIMIRO, 2019, p. 46).

Octávio de Faria ganhou fama pela sua ortodoxia católica, conservadorismo autoritário e anticomunismo virulento. Mas, seu principal alvo era a homossexualidade

masculina e o que ele via como uma perda de virilidade amplamente disseminada. Faria comenta:

[...] O homossexualismo moderno exerce a sua acção [sic] no terreno moral e intelectual. Vivemos neste princípio de século um grande momento de inter-comunicação dos sexos de que resultou e está resultando um [sic] indistinção geral. Não foi o homem em particular, foi o mundo em geral que perdeu sua virilidade. Como o povo judeu, igualmente amaldiçoado [...] Nada mais trágico nos nossos dias do que essa crise de virilidade que acompanha a crise política e econômica.” (FARIA, 1933, p. 105-106)

Na visão de Octávio de Faria, a crise de virilidade no mundo moderno exigia uma regeneração geral, que reconstruiria o Brasil e o Ocidente dentro de uma estrutura cristã anticomunista.¹¹² Assim como outros anticomunistas, incluindo integralistas, o autor liga o comunismo ao judaísmo e também à questão homossexual. Na abertura de outra publicação, de Gustavo Barroso¹¹³, um dos maiores antisemitas do Brasil, o autor afirma que o marxismo judaico se constituiu realmente em degenerados homossexuais empenhados na revolução, simultaneamente, política e sexual. Vale lembrar que a sodomia ou “homossexualismo” era um hábito atribuído aos judeus no nazi-fascismo, em uma tentativa antisemita de colocá-los como abjetos. Após a queda de Hitler, em 1945, alguns desses detratores sofreram descrédito, chegando até a se retratar publicamente.

A partir do Golpe de 1964 e, mais fortemente, após o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, a perseguição à dissidência (tanto corpos dissidentes quanto dissidentes políticos) se fez mais forte. O recrudescimento do regime levou ao combate desigual, organizado pelo exército contra a Guerrilha do Araguaia; às ações coercitivas em espaços de sociabilidade dos movimentos de resistência à

¹¹² Octávio de Faria (1908-1980) deixa sua carreira de ensaísta e passa a dedicar-se à escrita ficcional, publicando seu primeiro romance em 1937, *Mundos Mortos*, parte de uma obra cíclica denominada *Tragédia Burguesa*, da qual ele ambicionava publicar vinte volumes. Desses volumes, quinze foram publicados, sendo que dois postumamente. É curioso notar que um desses volumes póstumos, *Atração* (1985), de conteúdo homoerótico, era pauta nos diários de Octávio de Faria desde a década de 1930, demonstrando a preocupação do autor em como abordar a temática e o medo de “[...] ser interpretado como ‘experiência própria’ ” (FARIA *apud* CAMARGO, 2021, p.257). Fábio Camargo, ao analisar esses diários, coloca: “Se ele viveu essas experiências [homossexuais] ou não é algo que não há como comprovar, mas é certo que havia uma predisposição a experimentar a vida homossexual.” (CAMARGO, 2021, p.260), o que supostamente tornaria a posição de Octávio de Faria extremamente paradoxal. Entretanto, como o próprio Camargo comenta, Faria estaria “[...] esboçando um perfil de monstro moral em sua personagem principal, o homossexual obcecado com sua sexualidade, o que o colocaria como um desviado da normalidade” (CAMARGO, 2021, p. 258). Octávio de Faria poderia não possuir essa vivência ao escrever sobre ela, assim como Nelson Rodrigues o fez em suas crônicas e peças. No entanto, independente da vivência do autor, a temática homoerótica aparece como uma obsessão no romance e nos diários de Faria.

¹¹³ Barroso, além de diretor do Museu Histórico Nacional na década de 1930, chegou à presidência da Academia Brasileira de Letras (NISKIER, 2015).

Ditadura, com batidas policiais sistemáticas nas principais capitais (em São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, etc); e à investigação dentro do próprio governo, em busca de expoentes que “fugiriam” às normas de controle¹¹⁴. Cohan (2014) salienta a repetição de um padrão, em que igualar “[...] homossexualidade com subversão inimiga [seria] uma tradição reacionária já presente há décadas pelo menos. Desde os tempos do integralismo [...]” (COHAN, 2014, p. 28), como pudemos observar nos casos de Faria e Barroso. Cohan ainda narra exemplos de censuras e cerceamentos, em diversos âmbitos como peças, festas, saraus e filmes, que estariam supostamente ligados ao Movimento Comunista Internacional (MCI).

É importante mapear e entender a proveniência e a emergência - pensando aqui nos termos *Herkunft* e *Entstehung*, pela perspectiva proposta por Foucault (*apud* COLLING, 2019, p.17) - do totalitarismo e suas consequências, para que possa ser um dia superado ou, pelo menos, detectado e combatido. Assim como a memória da resistência e as ações de populações dissidentes têm suas narrativas apagadas pelo ponto de vista das classes dominantes, também a construção do pensamento conservador não é historicizado de forma crítica; o que permite seu ressurgimento frequente como algo “novo”, que irá salvar a pátria das forças nocivas, ou mesmo como um comportamento natural, numa visão essencializante que o aliena de seu contexto histórico-material.

É desse ponto que parte *As 3 Uíaras de SP City*, que busca reconhecer no passado a opressão contra as travestis, para constituir pontes com a realidade de crise política e perda de direitos que a população brasileira tem vivenciado após o Golpe togado de 2016. Com essa “nova” crise de direitos, fortalecida no governo Bolsonaro, voltaram a aparecer os velhos discursos presentes em *Maquiavel e o Brasil* (1931), agora reeditados na grande mídia, nos palanques, nos partidos e representações políticas, no ônibus, na internet, e nas igrejas, escolas e teatros. A ligação entre subversão, dissidência e supostos movimentos internacionais comunistas, que se prolifera de forma extremamente eficiente com as *fake news* e grupos de WhatsApp manipulados pelos movimentos de direita, mostra-se especialmente danosa às minorias e grupos sociais historicamente excluídos.

Na montagem dirigida por Moschkovich, a peça se inicia com o monólogo de Miella, uma travesti que sonha em ser cantora, interpretada por Danna Lisboa

¹¹⁴ Em 1969, gerou-se uma verdadeira caça às bruxas dentro do governo, como no caso dos funcionários do palácio do Itamaraty, onde diplomatas de carreira foram acusados de “embriaguez”, homossexualidade, prostituição, “insanidade”, inconformidade de gênero, etc, tendo como base boatos, mas que levaram à perda de cargos, entre outras punições.

(fotografada na imagem abaixo). A atriz entra do fundo do palco, caminhando com uma luz recortada à sua volta; constrói-se uma imagem de diva, expectativa nada incomum acerca do corpo travesti glamourizado em cena. Entretanto, essa expectativa é quebrada pelo monólogo de abertura, que é uma provocação para as espectadoras - em sua maioria pessoas cisgêneras, brancas e de classe média. O texto começa assim:

Boa noite, obrigada pela presença de todas aqui, eu fico quase esperançosa vendo q pelo menos tem alguém que ainda tem coragem de sair de casa nesse tempo assassino em q vivemos, q tem gente q não é perseguida quando anda na rua, q não precisa deixar dinheiro com a polícia pra sair ileso, si bem q vcs também fazem suborno, né?, enfim, ainda bem q tem gente como vcs q pod si sentar nessa cadeira maravilhosa e confortável pra ouvir a história de uma travesti. Fico entre a esperança e a raiva, pra ser honesta. (ALVES, 2018, p. 28)¹¹⁵

Desde esse início, *Ave Terrena* entrelaça os tempos históricos da narrativa, sobrepondo a violência do final da década de 1970 à violência atual pela qual travestis continuam passando em nosso país. Ela continua levantando questionamentos em torno dos estereótipos ligados ao corpo travesti em cena:

Vcs já imaginaram a travesti vindo aqui e dando 1 show, 1 grande espetáculo de divas dos anos 90, uma verdadeira Rogéria! Mas não to aqui pra brincadeira, não vim fazer comédia pra vcs tb não mas tenho um senso de humor q sinceramente? [...] nessa sociedade transfóbica uó q glamouriza nossas corpos e capitaliza nossas narrativas pra gerar lucro mas no fundo no fundo num arruma 1 trabalho estável pra travesti poder si inserir no mercado com as próprias mãos e as próprias pernas e juntar o MÍNIMO DE LAJÔ¹¹⁶ pra comer pagar passagem aluguel, consertar o computador, mas, fazer o q? vida q segue? (ALVES, 2018, p. 28)

Diversas questões ligadas à questão T no país são posicionadas nesse trecho: a exclusão no mercado de trabalho, a fetichização do corpo travesti, a violência cotidiana pela qual esses corpos passam e assim por diante. Esse jogo, que tensiona as expectativas do público em relação a esses corpos, para além da glamourização, é potencializado pela presença de atrizes que vivenciam na pele essas mesmas questões, colocando-as em cena através de personagens também travestis.

¹¹⁵ Mantemos a grafia da autora em todas as citações diretas da dramaturgia de *As 3 Uíaras de SP City*.

¹¹⁶ “Lajô”, assim como “aquê”, significa dinheiro em Pajubá.

Figura 8 - Primeira Cena de *As 3 Uiaras de SP City*



Fonte: Foto de Renato Mangolin, cedida por Diego Moschkovich. (2018)

Figura 9 - *As Três Uiaras de SP City*



Fonte: Fotografia de Renato Mangolin. Imagem cedida por Diego Moschkovich.¹¹⁷

Ave Terrena também se utiliza do Pajubá, linguagem utilizada pelas travestis e ligada à cultura do Candomblé. A forma como a dramaturgia é registrada também é feita para causar um certo estranhamento, sem seguir as regras gramaticais normativas da língua, aproximando o texto da forma como ele é falado nas ruas e pela população T. A forma também flerta com a escrita utilizada na internet, abreviando palavras e colocando números no texto.

A dramaturga comenta que as atrizes Verônica e Danna tiveram mais facilidade para entender o texto, tanto em termos da linguagem, quanto da situação proposta e da relação entre as personagens, pois as duas tinham essa vivência em suas trajetórias como travestis. A observação de Ave Terrena nos leva a pensar a respeito das especificidades de uma linguagem dramática trans e de um texto escrito para travestis. *As 3 Uiaras de SP City*, pode-se dizer, é apresentado como um texto escrito por e para travestis, que tem em sua composição traços ligados a esse universo, na construção de um imaginário em relação à resistência LGBTQIAP+ e no emprego de uma linguagem próxima à perspectiva delas. Em contraponto, imaginamos ser possível falar em textos escritos para pessoas cisgêneras, numa linguagem cis, ainda que a dramaturgia dominante não se assuma como tal.

Figura 10 - Cena da Manifestação em *As 3 Uiaras de SP City*



¹¹⁷ Registro da apresentação da peça *As 3 Uiaras de SP City*, no Centro Cultural São Paulo, em 2018. Da direita para a esquerda, as atrizes Danna Lisboa, Sophia Castellano e Verônica Valentino.

Fonte: Fotografia de Renato Mangolin. Imagem cedida por Diego Moschkovich. (2018) ¹¹⁸

Moschkovich (2021) divide as personagens da peça em duas categorias: as personagens históricas e as ficcionais. Entre as históricas, estão Rochetti, inspirado no Coronel Richetti (que comandou as operações policiais de extermínio a travestis e homossexuais), e Ruth Escobar, inspirada na atriz e deputada estadual (que teve grande importância na luta política contra essas operações). Entre as personagens ficcionais, estão as travestis Miella e Cíntia Carolaine, a feminista Valéria e o Cabo Tulio. A separação serviu como estudo do texto, mas não obrigatoriamente para cumprir regras de verossimilhança na cena, no caso das personagens históricas.

De acordo com o diretor, sua proposta na encenação foi a de “[...] garantir que o estranhamento épico, dialético, dessa peça acontecesse pela via da semelhança e não da diferença” (informação verbal)¹¹⁹. Se o grupo, colocando um corpo trans em cena, exacerbasse suas diferenças, estaria enfatizando um discurso hegemônico pré-existente, nos termos do diretor, “[...] sublinhando o velho preconceito de que toda a travesti é performer” (informação verbal)¹²⁰. Por isso, utiliza-se de outra estratégia poética, colocando as personagens trans de forma que o público se identifique com elas, aproximando-se do cotidiano dessas personagens, em busca de provocar empatia. Ele continua: “[...] produzindo através da semelhança [...] o estranhamento”, a fim de questionar: “Por que eu acho esses corpos diferentes? Onde está meu preconceito?” (informação verbal)¹²¹.

Para tanto, optou-se por construir as três Uiaras (Miella, Cinthia e Verônica) em uma chave realista-naturalista. Nas cenas em que elas conversam, o uso de microfones permitiu deixá-las em um tom mais íntimo, sem que precisassem projetar a voz de um modo sabidamente teatral, o que de acordo com o diretor faria com que perdessem nuances da fala cotidiana. O diretor resume: “Aquela casa das Uiaras que a gente faz no começo era para ser muito baixinho e, ao contrário, as personagens históricas foram para chave oposta” (informação verbal)¹²². Ou seja, ao que as três Uiaras buscavam de

¹¹⁸ Registro fotográfico da apresentação da peça *As 3 Uiaras de SP City* no Centro cultural São Paulo, em 2018, em cena que convida o público para uma manifestação a favor da libertação das travestis. Podemos observar do lado direito da fotografia, vestindo saia vermelha, laranja e branca, a dramaturga da peça, Ave Terrena, participando ativamente da performance. A esquerda da imagem, Sophia Castellano.

¹¹⁹ Diego Moschkovich, em entrevista concedida em 16 de março de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice B deste trabalho.

¹²⁰ Diego Moschkovich, em entrevista concedida em 16 de março de 2021. A entrevista completa pode ser consultada no apêndice B deste trabalho.

¹²¹ idem.

¹²² idem.

“verdadeiro”, seguindo a noção de um realismo ilusionista, as personagens históricas contrapunham-se com artificialidade estudada, como se fossem máscaras. Moschkovich conduzia a cena, pontuando que “[...] nada de vocês pode ser improvisado; vocês têm que fazer uma partitura rigorosa e precisa, tudo que vocês respirarem, têm que saber.” (informação verbal)¹²³. Ruth Escobar, como resultado, portava-se como uma boneca, e Rochetti também se caracterizava com estilização explícita, trazendo um jeito de falar com forte sotaque, e uma maneira desenhada e amplificada de respirar e de colocar o corpo. Para Moschkovich, eles tinham uma função de contraponto, para deixar a parte improvisada, mais viva e atualizada, a cargo das Uiaras.

A montagem, concluída por meio da IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos, do Centro Cultural São Paulo, diferiu em alguns pontos da dramaturgia publicada na mesma mostra. Especialmente o final, quando o texto propõe um melancólico sumiço das duas travestis, na montagem se transformou em uma aliança feminista, que abarca as mulheres trans e cis contra as opressões que as afligem de diferentes formas. Na encenação, elas concluem juntas, cantando a música “Uiaras à Luta”, o que reforça uma visão transfeminista, da aliança entre mulheres cisgêneras e transgêneras que o texto todo sugere, como podemos ver no trecho da música a seguir:

Eu sou maré que revolta,
Seu tiro não me abateu.
Eu nadei contra a corrente
Para buscar o que é meu. [...]
Somos mulheres de guerra,
putas, putas organizadas,
lutando contra a Ditadura,
Trans e cis aliadas!
Grito, você não me escuta,
Uiaras juntas para a luta! (LABTD, 2018, n.p.)

Ave Terrena comenta ter recebido o retorno do público que ela seria a terceira Uiara; porém, ela replica que a terceira Uiara é a personagem Verônica, uma mulher cis, branca e ativista feminista que se compromete na luta contra a transfobia, no espaço-tempo entrelaçado entre a Ditadura dos anos 1970 e o momento político atual. Através de uma luta interseccional, a peça propõe que caminhemos em direção a uma sociedade menos desigual quanto aos corpos marginalizados.

¹²³ idem.

A crítica recebeu a peça positivamente, tendo tecido diversos comentários ressaltando a representatividade trans presente na peça e o caráter épico da encenação¹²⁴. O crítico Amilton de Azevedo colocou a peça como “um marco importante da cena teatral” (2018, n.p.), ressaltando a forma criativa com a qual o grupo lidou com os momentos de violência física na peça, tratando-os de forma não-realista. Ele exemplifica essa característica do grupo na cena em que a travesti Miella é interrogada por Rochetti: “No momento em que a fisicalidade realista da relação passaria a retratar explicitamente uma tortura, os próprios atores interrompem a ação” (AMILTON, 2018, n.p.), dando mais foco para a violência verbal transfóbica que a personagem passa ao ser chamada por seu nome de registro. O crítico ainda ressalta, como outro exemplo de abordagem épica da violência em cena, a “ressignificação coreográfica” na *Canção da Dor nº1*, uma cena que mostra uma situação de abordagem policial onde Danna Lisboa e Diego Chilio realizam uma coreografia e cantam. Apesar da boa recepção, a peça teve dificuldade para circular em outros espaços, como já comentado no capítulo 2.

3.7 Voltando ao ponto nevrálgico: existe uma linguagem teatral LGBTQIAP+?

Ao questionar Ave Terrena se o teatro produzido por pessoas que possuem vivências de gênero marginalizadas teria pontos em comum, e se essas produções poderiam ser categorizadas por uma linguagem cênica LGBTQIAP+, a dramaturga hesitou. Então, concluiu negativamente. Para ela, “[...] não dá pra dizer que tem uma coisa comum de linguagem [entre produções teatrais LGBTQIAP+]; eu não sinto isso, mesmo entre aquelas que se identificam e se reconhecem como LGBT.” (informação verbal)¹²⁵. Ave Terrena ressaltou que o aspecto da linguagem não seria um elo unificador, uma vez que diversas linguagens são viáveis para abordar o tema, e que caberia numa cena com jargões supostamente trans a adoção de uma perspectiva conservadora. Ela comenta:

[...] uma visão conservadora é possível porque como nós somos humanidades; essas humanidades são passíveis de tudo, das melhores, mais maravilhosas e das mais perversas coisas. E é muito difícil dizer isso, porque isso é usado contra nós também, na verdade. Eles pegam só o que tem de

¹²⁴ Para acesso a mais críticas e reportagens sobre a peça, aconselho a leitura de CETRA (2018), FLERTAÍ (2018) e SANTOS (2018).

¹²⁵ Ave Terrena Alves, em entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultado no apêndice A deste trabalho.

condenável, que existe em todos os seres humanos, só que é isso, eles usam muito mais forte com a gente, né? (informação verbal).¹²⁶

Ao olhar para sua própria produção, a dramaturga também questiona essa unidade compulsória. Ela afirma que “[...] nem toda peça que eu escrevo é no universo LGBT, tem peças que eu escrevi que não são LGBT” (informação verbal)¹²⁷, mas salienta que, às vezes, suas criações são “lidas” como LGBTQIAP+ por curadorias de festivais e mostras, por terem sido escritas por ela, mesmo quando não abordam essa temática. Existe um jogo de expectativas e oportunidades subentendido no que Ave Terrena discute aqui. Como já comentado no capítulo 2 deste trabalho, diversos artistas trans não têm acesso ao mercado teatral, sendo preteridos até quando desejam interpretar personagens transgêneres. O que dizer sobre quando estes artistas pretendem representar personagens e temáticas aparentemente menos vinculadas à vivência trans? A prática excludente é também aquela que trata artistas de gêneros dissidentes como se suas vozes fossem restritas à questão trans, e eles não pudessem colocar em cena quaisquer temáticas de seu interesse. São questões paradoxais e perversas para esses artistas, que negociam com a exigência de auto-representação, sabendo que o corpo trans não se restringe apenas a um espaço social.

Por outro lado, a dramaturga entende ser uma característica comum às produções LGBTQIAP+ (e acredito que ainda mais na questão T) a “[...] presença maior da consciência do corpo nessas linguagens” (informação verbal)¹²⁸: o corpo de gênero não-normativo está em evidência nessa cena. Pensando o teatro como uma tensão entre real e ficção, como coloca a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2013), o que é encenado como ficção está sempre em relação à ação performática/real, do que está acontecendo no tempo-espaço da cena em performance. Nesse sentido, a dissidência apresenta uma sobreposição mais evidente entre a *physis* de performer, os papéis sociais de gênero socialmente reconhecidos e os sinais de gênero e sexualidade dados pela figura encenada.

Vale aqui destrinchar melhor essa sobreposição. Sabemos que a arte da performance (*performance art*) procura se vincular a um acontecimento real, algo único, e se afasta do simulacro e da representação. O teatro estaria mais vinculado à representação e apresentação de uma narrativa simbólica, se afastando do que seria um

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Ave Terrena Alves, em entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultado no apêndice A deste trabalho.

acontecimento real, porém, na cena contemporânea inexistem teatro ou arte da performance em estados puros, porque ambas as modalidades possuem graus de performatividade e teatralidade presentes, à medida que pressupõe o acontecimento, diante dos espectadores (FÉRAL, 2009, p. 209). Não se pode, portanto, ignorar o corpo posto em cena, embora em alguns tipos de linguagem, a *physis* de ator seja eclipsada pelo corpo “semiótico”: como exemplo, no teatro realista de cunho ilusionista, o foco está na personagem, e não no corpo de quem está representando, como se disséssemos aos espectadores para atender apenas a o que privilegia a *ilusão* proposta pela ficção¹²⁹. Nesses casos, o corpo de performer é considerado neutro.

Entretanto, Erika Fischer-Lichte (2013) observa que alguns corpos não são lidos por seu estatuto semiótico (ou, pelo que estão representando), posto que aportam características que evidenciam sua *physis* em cena, especialmente corpos abjetos, ou considerados anormais. Essa qualidade é denominada pela autora como uma “corpulência excessiva” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.17), categoria útil para descrevermos a fricção que corpos trans trazem à cena, uma vez que não se encaixam nas corporeidades que, usualmente, ocupam esse espaço. Dentro da convenção teatral, o que seria considerado neutro em cena (uma figura abstrata e construída) remete ao corpo branco, cisgênero, magro, etc; enquanto que seu oposto seria um corpo com qualidades dissidentes (trans, não-branco, gordo, PCD, etc).

A atriz Renata Carvalho, em sua peça *Manifesto Transpofágico* (2019), com direção de Luiz Fernando Marques, antevendo a dimensão do seu corpo dissidente em cena, comenta sentir como se seu corpo chegasse antes dela nos lugares. Seu corpo, marcado pela abjeção, se sobressai à sua individualidade e modifica a forma como as pessoas se relacionam com ela, ela resume.

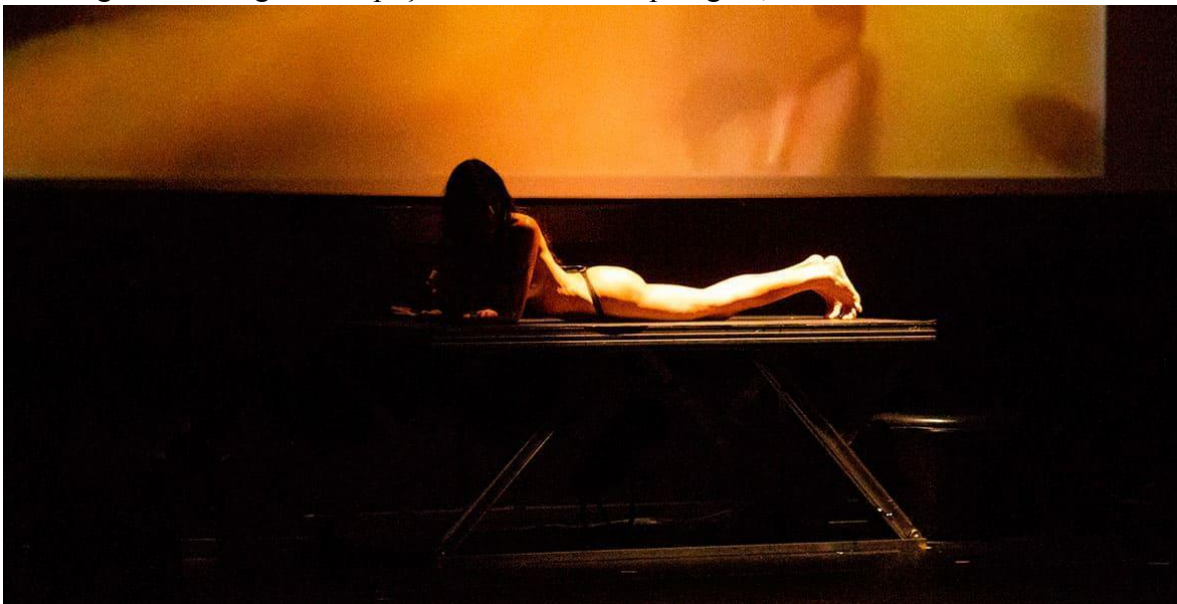
A primeira parte da peça ressalta esse aspecto, ao iluminar¹³⁰ apenas o corpo semi-nú da atriz, fazendo com que sua cabeça fique completamente no escuro. Ouvimos uma voz e observamos um corpo travesti evidenciado no espaço, numa eloquência minimalista que diz muito sobre a “corpulência excessiva”, de Fischer-Lichte (2013). A atriz transita por diferentes posições, enquanto cita pequenas ações que comprovam sua sensação usual de impor uma presença ao mesmo tempo silenciada e escandalosa, por exemplo, na forma como as pessoas procuram não tocar nela em situações cotidianas

¹²⁹ “(...) o ator, segundo Engel, deve transformar completamente seu corpo real e fenomenal em um corpo semiótico que significa não mais que o corpo ficcional de um personagem de teatro ficcional.” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.15)

¹³⁰ O desenho de luz do espetáculo é assinado por Wagner Antonio.

(como fazer compras), como se o corpo travesti não merecesse o toque, e que dirá, o afeto.

Figura 11 - Registro da peça Manifesto Transpofágico, com Renata Carvalho.



Fonte: Manifesto Antropofágico¹³¹ (2019)

Ainda que *As 3 Uieras de SP City* não seja autobiográfico, na perspectiva individual das atrizes em cena ou da dramaturga, existe ali uma ressonância de memórias trans plurais, que se tornam "encorpadas" pela corporeidade trans trazida pelo elenco e potencializada pela encenação de Moschkovich. Assim, se olharmos em paralelo as produções teatrais auto intituladas LGBTQIAP+, destacando nelas elementos de uma linguagem LGBTQIAP+, a presença da materialidade do corpo dissidente é uma marca indelével.

Ao observarmos as produções realizadas na cidade de São Paulo aqui citadas, vemos espetáculos que subvertem a convenção teatral hegemônica e o que é considerado “neutro” em cena, questionando quem ocupa os espaços de criação artística e fazendo com que o estranhamento do real irrompa no tecido dramaturgico. De certo, o entendimento desse tecido não se restringe ao trabalho de atuação apenas, tampouco ao da dramaturgia textual isoladamente. O trabalho de Ave Terrena, como já comentado, tem consciência dessa interdependência entre dramaturgia e cena e, para mais além disso, da trama que se tece entre esses dois planos e a história do país, revisita por uma perspectiva contra-hegemônica, nutrida pela vivência travesti.

¹³¹ Manifesto disponível em: <https://mitsp.org/2019/manifesto-transpofagico/>

3.8 Comentários Finais

A questão da representatividade e da expressividade que o corpo dissidente propõe em cena se mostra legítima, influenciando a maneira como pensamos teatro e a cena, o que evidencia camadas performativas no tecido ficcional.

O que todos esses questionamentos modificam em nossa sociedade e na área artística? São mudanças que transitam em quais tempos e em quais espaços?

A última pergunta que fiz para Ave Terrena em nossa conversa mirou a experiência que compartilhamos como alunes. Ave Terrena, assim como eu, teve formação universitária no curso de Artes Cênicas da UNICAMP, e passou por processos de aprendizado nesse espaço em que me reconheço, e que posteriormente viemos a questionar e revisar. Ao perguntar para a dramaturga sobre sua vivência na universidade, em comparação a sua experiência docente na Escola Livre de Teatro de Santo André - ELT, uma escola que desenvolve uma proposta mais plural e inclusiva com pautas étnicas e de gênero em seu currículo, Ave Terrena comentou sobre a importância de pensar a composição do corpo docente como uma proposta artística e política. Ela questiona:

[...] Estar trabalhando com a presença das pessoas em cena, com a presença do corpo e como que esse corpo vai se afirmando enquanto sujeito e tem que preparar as pessoas porque existem mecanismos da formação mesmo, relação com a voz, relação com a forma do corpo, relação com o que é neutralidade, entre tantas outras coisas aí, né? Que a gente nunca teria parado pra pensar, se não fosse essas bichas, essas sapatões, essas travestis enfurecidas, né? Reivindicando agora o seu direito a ser quem são e não ter que ficar se adequando em coisas que, desculpa gente, não são do teatro. Disseram que é e aí se naturalizou que era, mas é muito mais aberto, muito mais corporalidade e existências.¹³² (informação verbal)

Ave Terrena coloca o questionamento não apenas em sua produção artística, mas também na prática pedagógica, percebendo o quanto o espaço de formação é importante para fomentar esse tipo de discussão nas artes. Em sua ação artístico-pedagógica, vislumbra o quanto os aspectos de representatividade e o confronto às convenções teatrais hegemônicas, como o “corpo neutro” e a divisão de personagens de forma binária, podem ser abarcados no espaço de formação cênica, modificando as propostas pedagógicas. No entanto, espaços abertos a esse questionamento ainda são restritos,

¹³² Ave Terrena Alves, entrevista concedida em 05 de maio de 2021. A entrevista completa pode ser consultado no apêndice A deste trabalho.

especialmente se pensarmos nos espaços de formação e experimentação cênica formais, como cursos de graduação e técnicos. Porém, são espaços de produção de saberes que também definem o que é teatro e qual o corpo ideal para a cena, influenciando gerações que irão também influir na produção artística e nos processos políticos coletivos.

Estariam os espaços de formação de atores no Brasil preparados para a reformulação necessária a respeito da preparação de artista da cena, a partir do que Ave Terrena chama de “corporalidade e existências”?

No processo da peça “O Bebê de Tarlatana Rosa”¹³³, primeiro trabalho da Coletiva Rainha Kong e peça de conclusão de curso dos integrantes do grupo na UNICAMP, a coletiva, da qual faço parte e que era composta na época por uma travesti e três bichas, propôs partir da experiência própria de dissidência para compor sua dramaturgia cênica, encontrando no conto homônimo de João do Rio um diálogo com suas vivências enquanto “corpos abjetos”. Assim, a construção dramática da peça se deu em diálogo com nossas inquietações como sujeitos e atores que não se encaixavam na perspectiva hegemônica de “neutralidade” na cena. Buscamos explorar nossas corporalidades, vivências e performatividades, para além dos arquétipos e imaginários cisgêneros/heterossexuais eurocêtricos.

Minha vivência na universidade, contudo, fora marcada pelo desafio de fazer personagens masculinos (como Agamenon, Hamlet, Bocarra, etc) de forma convincente, deixando de lado quaisquer resquícios de feminilidade presente em minha expressão. Gênero era um dos principais fatores na escolha das personagens nas propostas pedagógicas do corpo docente. Lembro também das dificuldades enfrentadas pela colega de classe e amiga Helena Agalanéa em seu período de transição, e dos choques com os professores, não acostumados à vivência travesti no âmbito da formação artística.

De certo modo, *O Bebê de Tarlatana Rosa* foi a forma que encontramos para dialogar e compreender melhor alguns desses padrões através da pesquisa cênica, o que acredito que também tenha trazido a discussão de forma mais complexa para o contexto acadêmico. O processo trouxe maior entendimento dos processos de naturalização de padrões e comportamentos cis-heteronormativos, o que contribuiu para uma maior consciência em relação aos nossos corpos e vivências e possibilitou as participações

¹³³ O processo contou com a orientação da professora da Unicamp Grácia Navarro e com provocações de René Guerra, seu orientando no Mestrado do PPGA-Unicamp à época.

repensarem a si mesmas, o que acredito ser fundamental em um processo pedagógico e de criação artística: colocar-se em jogo e estar presente, numa dimensão cidadã.

Essa experiência se deu entre os anos de 2012 e 2016 e, apesar de acreditar que muitas questões foram revistas e conquistas foram alcançadas (como a implementação de ações afirmativas para pessoas trans e, pelo que tenho constatado, uma maior diversidade de gênero nas turmas de graduação que tive contato), é urgente a necessidade de repensarmos a constituição do corpo docente e o projeto pedagógico, a partir da pluralidade. Entrará em pauta, inevitavelmente, a inequidade que compõe a história de nosso país, uma vez que também o espaço da docência é ocupado, em sua maioria, por pessoas brancas e que inexistem qualquer docente trans nos departamentos de artes cênicas das universidades estaduais de São Paulo. Como pontua a prof^a travesti Dodi Leal e o prof^o André Rosa:

Os valores de troca da performatividade transgênera estão intimamente imbricados nas escolhas das/os curadoras/es de arte e nas escolhas de editores/as acadêmicos e de programas de pesquisa e pós-graduação. Poucas são as medidas estruturais de reversão da cisgeneridade compulsória, como política pública de artes, nas instituições de ensino ou nos processos de criação/circulação/documentação. No Brasil de 2019, a curadoria, a editoria e a docência em artes é majoritariamente cisgênera. (LEAL; ROSA, 2019, p.20)

Existem muitos docentes preocupados com essas pautas e que buscam questioná-las em seu fazer pedagógico¹³⁴, no entanto, é necessário lutarmos por uma maior representatividade e pluralidade nos corpos docentes, para que se possa abarcar diferentes perspectivas e atuar ativamente contra o epistemicídio de pessoas LGBTQIAP+ e negras na academia. Acredito que para modificarmos as lógicas da produção cênica nacional, o espaço de formação é essencial, e deve fomentar questionamentos e experimentações que provoquem os alunos e os introduza a essas questões de forma crítica. Como vimos nesta pesquisa, a academia, assim como o palco, também é um espaço de disputa, e é necessário que ocupemos os espaços formais de produção de conhecimento para que nossas perspectivas também sejam colocadas em pauta.

¹³⁴ Pude fazer estágio-docência na disciplina “Laboratório de Atuação e Performance I”, cuja docente responsável era a prof^a Dr^a Lúcia Romano. Durante o semestre, pude observar diversos questionamentos acerca do corpo “neutro” e da divisão de personagens de forma binária, tanto por parte da docente quanto dos alunos envolvidos na disciplina. Tal ambiente traz uma perspectiva crítica ao fazer de atorie, o que fomenta novas práticas teatrais e possibilita uma abrangência maior de corpos e vivências marginalizadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após pesquisar a história de diversas incidências da temática LGBTQIAP+ no teatro brasileiro (me focando na produção paulista), passando pela trajetória de artistas singulares para o movimento de representatividade trans no meio das artes cênicas e de analisar o processo de criação de alguns representantes do teatro LGBTQIAP+ engajado, gostaria de colocar aqui não conclusões, mas dúvidas e, talvez, algumas orientações do que percebi enquanto artista não-binária e pesquisadore no desenvolvimento dessa escrita.

O processo pelo qual a população e artistas LGBTQIAP+ se organizou historicamente é marcado pela resistência à opressão sofrida por esses corpos, constituindo-se, como comentamos no capítulo 1, de uma contra-produção da lógica hegemônica (FOUCAULT, 1988). Tal processo vê o corpo como um atravessamento de biopolíticas, memórias e vivências, como um manuscrito vivo da sociedade em que vivemos e ativamente construímos. Corpos abjetos, como pontua Sam Bourcier (*apud* PRECIADO, 2014, p.13), também são “centro de resistência” e propõe uma subversão de valores ao se colocarem em cena de forma crítica e política. Jota Mombaça resume o esforço desses artistas dissidentes em seus questionamentos:

Não se trata de uma apologia da destruição, nem meramente de uma poética da ‘destruição criativa’, mas da formulação tentativa e arriscada de uma abertura que comporte o que está aquém de toda fórmula, e cuja passagem implica um trabalho contra o trabalho do mundo, um trabalho contra as obras do poder que não consiste em simplesmente destruí-las para recriá-las de outra forma ou noutra lugar. [...] ‘como desfazer o que me tornam’ e, ainda, “como desmontar o imperativo de ser” (MOMBAÇA, 2021, p. 60-61).

Fica evidente nesse processo de fugir às taxonomias e ao que seria considerado “legítimo”, o papel importante e desafiador do fazer artístico no questionamento e, para além disso, na proposição criativa de outras realidades. Se a história pode “ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS *apud* KILOMBA, 2019, p.27), quem enuncia essa história tem seu corpo e suas vivências colocados em uma posição central nesse processo, como pudemos observar nas trajetórias de Renata Carvalho, Leo Moreira Sá e outros grupos e artistas dissidentes que se arriscam a expor seu corpo criativamente enquanto manifesto em cena. Tal evidência do corpo, como já pontuado no Capítulo 3, pode ser colocada como uma característica comum à diversas produções teatrais que abarcam integrantes dissidentes

em seu elenco e equipe. E, para além da cena, os posicionamentos e organizações políticas de artistas transgêneres nos últimos anos têm reverberado nos palcos, escolas e políticas culturais, trazendo uma (auto)reflexão crítica às tradições binárias e cis-heterocêntricas que a prática teatral hegemônica perpetua e questionando que corpos e vivências ocupam a área artística de nosso país. Durante minha formação teatral, lembro de ouvir diversas vezes a poesia de Brecht, que dizia: “Nada deve parecer natural, nada deve parecer impossível de mudar” (BRECHT, 2016, p. 293). A lógica da poesia brechtiniana também se aplica aos procedimentos cênicos/pedagógicos que adotamos em nossos processos, que precisam ser revistos, abarcando a pluralidade de vivências existentes em nosso país.

Tais provocações fazem parte de um movimento político de artistas LGBTQIAP+, o qual comento no capítulo 2 desta pesquisa, tentando ampliar as questões que artistas transvestigêneres pontuaram nos últimos anos, colocando sua importância simbólica e política em um percurso histórico recente. A luta por representatividade e as diversas estratégias adotadas por esse movimento para que desigualdades históricas deixem de ser propagadas nas próximas gerações, trazem consciência para o caráter performativo do gênero e denunciam a cisgenderiedade enquanto norma. Essa militância não se restringe ao âmbito ativista, mas transborda para a pesquisa acadêmica e para tantos outros âmbitos que estão sendo revistos e disputados em nossa sociedade.

Por fim, percebo a importância de olhares subalternizados na construção de uma memória ou referencial LGBTQIAP+, aspecto constantemente eclipsado da história e que segue tendo seu caminho encoberto, sendo necessário os esforços dos pesquisadores, artistas, ativistas e da sociedade como um todo para a construção de uma história mais democrática. Por isso o trabalho de Ave Terrena e de tantos outros artistas se faz precioso, lançando dúvidas onde antes haviam certezas, escavando em suas arqueologias cujas camadas propositalmente soterradas em narrativas canônicas. Acredito que “Figuras-Diadorim” estão presentes em diversos contextos (histórico, literário, teatral, etc) e provocam as estruturas nas quais sua leitura hegemônica são fundamentadas. A disputa aqui é política, histórica e artística, o que revela o quanto ainda temos que lutar, mas também o quanto a população LGBTQIAP+ conquistou em sua luta, conquistando espaços e produzindo artisticamente mesmo em tempos tão obscuros como os que estamos enfrentando.

Também me coloco nessa busca e nessa escavação em meu trabalho enquanto artista-pesquisadore, percebendo em cada trajetória pesquisada, nos processos artísticos dos quais pude ter contato nessa pesquisa e na construção de “sujeites dissidentes”¹³⁵ e sua expressividade no palco, uma forma de subversão e de (re)existência. Ao fazer teatro, negamos, dialogamos e negociamos com as opressões e utopias que nos cercam. Assim como a área teatral foi, em minha trajetória como artista, um lugar de reconhecimento enquanto dissidente, também foi o espaço que percebi privilégios e as disputas e hierarquizações que atravessam a área cultural, o que exigiu que eu pensasse meu fazer artístico também como uma posição política.

Acredito que minha ambição inicial com esse projeto - realizar um panorama histórico da produção artística LGBTQIAP+ e pesquisar a linguagem de grupos de teatro LGBTQIAP+ engajados na cena paulistana - se mostra uma obra incompleta e que creio que só poderá ser realmente concretizada com a participação de mais “mãos” em um projeto mais amplo, abarcando distintas perspectivas. Ainda assim, ressalto o caráter aberto de tal pesquisa, sendo as vivências e processos ligados a dissidência, assim como a produção artística, complexos e pulsantes. Porém considero essa dissertação o início desse longo processo de pesquisa, que vai além do texto, contaminando meu fazer artístico e o modo como observo a realidade.

¹³⁵Seguindo o pensamento de que sujeito seria aquele que tem “o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias”, como pontua Bell Hooks (*apud* KILOMBA, 2019, p. 28).

REFERÊNCIAS

ABRACE. **Mesa Convidada**: Gênero, espécie e os limites do humanismo nas Artes Cênicas. [S.l.:s.n.], 2021. 1 vídeo (2h 37min 55s). Youtube: Portal ABRACE Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Disponível em: [Mesa Convidada: Gênero, espécie e os limites do humanismo nas Artes Cênicas](#) Acesso em: 05 fev. 2022.

ABREU, Kil. O Rainha Kong e os Novos Estandartes. **Teatrojornal**, 2017. Disponível em: teatrojornal.com.br/2017/10/o-rainha-kong-e-os-novos-estandartes. Acesso em: 20 de Jun. 2019.

ALBUQUERQUE, Carlos. 1942: Nasce o diretor e ativista gay Rosa von Praunheim. **Deutsche Welle**. 2015. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1942-nasce-o-diretor-e-ativista-gay-rosa-von-praunheim/a-3127671> Acesso em: 2 dez. 2019.

ALBUQUERQUE, G.G. "Profetizar a vida travesti": entrevista com Ventura Profana. **Volume Morto**. [S.l.], 19 de janeiro de 2022. Originalmente publicada na revista Outros Críticos. Disponível em: <https://volumemorto.com.br/entrevista-ventura-profana/> Acesso em: 21 de Abr de 2022.

ALMEIDA, A. P. et al. A Construção da Identidade. **Revista científica eletrônica de ciências aplicadas FAIT**, maio de 2013. Disponível em: <http://fait.revista.inf.br/site/e/servico-social-2-edicao-maio-de-2013.html> Acesso em: 24 jan. 2022.

ALMEIDA, Renata G. C. de. Os limites entre a História e a Ficção. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, Ouro Preto, v. 9, n. 22, 2017. DOI: 10.15848/hh.v0i22.1149. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1149>. Acesso em: 4 fev. 2022.

ALMEIDA, Sherry; PIMENTEL, Renata. Escrevendo a homossexualidade: a ficcionalização de si como estratégia de (re)velação em A separação de dois esposos, de Qorpo Santo. **Dramaturgia em foco**. Petrolina-PE, v. 4, n. 2, p. 29-44, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/download/1105/822/4321> Acesso em: 13 mai. 2022.

ALVES, Ave Terrena. **As 3 Uiaras de SP City**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2018.

ANDIFE. V Pesquisa Nacional de Perfil Socioeconomico e Cultural dos(as) Graduandos(as) das IFES - 2018. **FONAPRACE**. Brasília, 2018. Disponível em: <https://s1.static.brasilecola.uol.com.br/vestibular/2022/03/pesquisa-andifes-perfil-graduandos-2018.pdf> Acesso em: 12 mai. 2022.

ANTONIO, Gabriel Henrique Burnatelli de & LAHUERTA, Milton. O neopentecostalismo e os dilemas da modernidade periférica sob o signo do novo desenvolvimentismo brasileiro. **Rev. Bras. Ciênc. Polít.**, Brasília, n. 14, p. 57-82, Aug. 2014. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-33522014000200057&lng=en&nrm=iso Acesso em: 09 jul. 2020. <https://doi.org/10.1590/0103-335220141403>.

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. (trad. Édna de Marco). **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

AZEVEDO, A. Peça 'As 3 Uiaras de SP City' atesta voz autoral da dramaturgia transgênero. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/05/peca-as-3-uiaras-de-sp-city-atesta-voz-autoral-da-dramaturgia-transgenero.shtml> Acesso em: 23 mai. 2022

BACELAR, J. Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27) . **Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 50, n. 1, p. 437-443, 2007. DOI: 10.1590/S0034-77012007000100012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27267>. Acesso em: 10 abr. 2022.

BARROS, Bruna Monteiro. Breda traz a SP texto de Fernando Abreu. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq010817.htm> Acesso em 19 mai. 2022.

BEATTIE, Peter M. **Conflicting Penile Codes: Modern Masculinity and Sodomy in the Brazilian Military 1860-1916**. In: GUY, Donna; BOULDERSTEN, Dan. (Org.). **Sex and sexuality in Latin America**. 1ed. New York, NY: New York University Press, 1997, v. 1, p. 65-85.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo sexo**. v.1 e 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENEVIDES, Bruna. Brasil lidera consumo de pornografia trans no mundo (e de assassinatos). **Revista Híbrida**, 2020. Disponível em: https://revistahibrida.com.br/2020/05/11/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/?fbclid=IwAR2GoAeRTwHY-BhgcQCRnBPgDvNAJmzwSCKlHJeJOKkMDNI2b3fCUq1_3fQ Acesso em: 09 jul. 2020.

BENEVIDES, Bruna G.; NOGUEIRA, Sayonara N. B. **Dossiê assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TRAVESTIS E TRANSEXUAIS DO BRASIL (ANTRA), INSTITUTO BRASILEIRO TRANS DE EDUCAÇÃO (IBTE), 2021. Disponível em: <https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf> Acessado em 13 dez. 2021.

BENTO, B. **Na escola se aprende que a diferença faz a diferença**. v. 19 n. 2. Natal: Estudos Feministas, p. 549-559, 2011.

BENTO, B. & PELÚCIO, Larissa. Despatologização do gênero: a politização das identidades abjetas. **Rev. Estud. Fem.** vol.20 no.2 Florianópolis May/Aug. 2012 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2012000200017 Acesso em: 07 de Fev. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Sandra (org.). **Brasil: cinco anos de golpe e destruição**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

BRASIL. Congresso Nacional. Câmara dos Deputados. **Diário da Câmara dos Deputados**, Brasília, ano LI, nº 126, 12 de julho de 1996. p. 11. Disponível em: <http://imagem.camara.gov.br/Imagem/d/pdf/DCD12JUL1996.pdf>. Acesso em: 24 set. 2021. Discurso proferido pelo deputado Jair M. Bolsonaro. BRETAS, Aléxia. Queer. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia**, V. 7, N. 2, 2021, p. 01-15.

BRASIL DE FATO. **Judith Butler responde aos ataques de ódio sofridos no Brasil**. [S.l.], 2017. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2017/11/13/judith-butler-responde-aos-ataques-de-odio-sofridos-no-brasil/> Acesso em: 14 dez. 2021.

BOGÉA, A. F. Pós-estruturalismo e teoria queer: novos discursos sobre a multiplicidade de gêneros e sexualidades. **Revista Temática**. ANO XVII. V. 17, N. 05, MAIO/2021. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index> Acesso em: 01 jan. 2022.

BOLSONARO, J. **Live de quinta-feira com o presidente**. (15/08/2019). Facebook: Brasília, 2019. Vídeo [Live]. Disponível em: https://www.facebook.com/jairmessias.bolsonaro/videos/381579675743149/?_tn=F Acesso em: 13 dez. 2021.

BRECHT, Bertolt. Nada é impossível de mudar. **Stylus** (Rio J.), Rio de Janeiro, n. 33, nov. 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-157X2016000200025&lng=pt&nrm=iso Acesso em: 24 mai. 2022.

BUENO SOUZA, Camila Maria. Ziembinski, o encenador dos tempos modernos: a construção de uma trajetória na crítica de Décio de Almeida Prado (1950-1959). Fundação Editora da UNESP. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/138614/ISBN9788579837029.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 16 mai. 2022.

BUTLER, Judith. **O parentesco é sempre tido como heterossexual?** In: Cadernos Pagu, n. 21, pp. 219-260, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CANALE, F. **'Caguei e cagaria novamente', diz artista que defecou em cartaz de Bolsonaro**. Catraca Livre. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/caguei-e-cagaria-novamente-diz-artista-que-defecou-em-cartaz-de-bolsonaro/> Acessado em 13 de dez. de 2021.

CAPARICA, M. Diga não ao trans fake: atores e atrizes trans exigem inclusão nas telas e nos palcos. **Lado Bi**. [S.l.], 2017. Disponível em: <http://ladobi.com.br/2017/03/manifesto-representatividade-trans/> Acesso em: 19 jan. 2022.

CARRARA, Sérgio. A antropologia e o processo de cidadanização da homossexualidade no Brasil. **Caderno Pagu. Prazeres e Perigos: 30 anos de debate**.

Campinas: SP. Ano 47, 2016, p. 1-38.

CARVALHO, Sérgio. Aspectos da forma dramática e breve comentário sobre teatro épico e pós-dramático (palestra, 2010). **Dramaturgia Dialética**, 2010. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/04/10/aspectos-da-forma-dramatica-e-breve-comentario-sobre-teatro-epico-e-pos-dramatico-palestra-2010/> Acesso em: 01 fev. 2022.

CARVALHO, Sérgio. **A superação do drama**: Uma reflexão sobre a dramaturgia do século 20. *Jornal de Resenhas*, [s.l.], 2002. Disponível em: <http://www.jornalderesenas.com.br/resenha/a-superacao-do-drama/> Acesso em: 01 de fev. 2022.

CARTA CAPITAL. **Artistas repudiam “blackface” de peça**. São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/artistas-repudiam-blackface-de-peca-4221/> Acesso em: 21 abr. 2022.

CASA 1. **HISTORIOGRAFIA DA PRODUÇÃO CÊNICA LGBTIA+ NO BRASIL**, com Ferdinando Martins | RAINHA KONG. Youtube, [s.l.], 03/06/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QPtH-XAQiiw&t=2s&ab_channel=Casa1 Acesso em: 13 dez. 2021.

CASA 1. **Rainha kong realiza mostra de performances a partir da perspectiva de corpos dissidentes**. Casa 1, [s.l.], 2021. Disponível em: https://www.casuum.org/rainha-kong-realiza-mostra-de-performances-a-partir-da-perspectiva-de-corpos-dissidentes/?gclid=Cj0KCCOiA0eOPBhCGARIsAFIwTs46qR3bg-yR3fgqUFIFcrjltu8qhr0vNF9O9Bopbzw6IzSmsLeaY7oaAm7NEALw_wcB Acesso em: 01 fev. 2022.

CASSIANO, Ophelia. Guia para “Linguagem Neutra” (PT-BR). **Medium**. [s.l.], 2019. Disponível em: <https://medium.com/guia-para-linguagem-neutra-pt-br/guia-para-linguagem-neutra-pt-br-f6d88311f92b> Acesso em: 21 mai. 2022.

CASSIMIRO, Paulo Henrique. Fascio: A atualidade indesejável do pensamento de Otávio Faria **Revista Insight Inteligência**. Ano XXI, n. 84. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://inteligencia.insightnet.com.br/fascio-a-atualidade-indesejavel-do-pensamento-de-otavio-faria/> Acesso em: 23 set. 2021.

CATS, Coletivo de Artistas Transmasculines. **Carta Manifesto - Coletivo de Artistas Transmasculines (CATS)**. [Youtube], 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zhNIYBatM6I> Acesso em: 20 mai. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A operação historiográfica**. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 [1975].

CETRA, J. AS 3 UIARAS DE SP CITY. **Palco Paulistano**, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://palcopaulistano.blogspot.com/2018/06/as-3-uiaras-de-sp-city.html> Acesso em: 23 mai. 2022.

CHAVES, Leocádia Aparecida. **A queda para o alto**: a experiência de Anderson

Herzer na construção de seu corpo, de seu gênero, de sua sexualidade. *Letras Escreve*. Macapá, v. 7, n. 4, 2º semestre, 2017. <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/3087/pdf>

COLETIVO DE ARTISTAS TRANS MASCULINOS: ‘A nossa luta é primeiro por visibilidade’. *Ponte Jornalismo*. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.casaum.org/coletivo-de-artistas-transmasculines-a-nossa-luta-e-primeiro-por-visibilidade/> Acesso em: 13 jan. 2022.

COLLING, Leandro. *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência dos artivismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Sala Preta*, vol. 18, p. 152-167. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p152-167> Acesso em: 30 de Nov 2021.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Tradução de: Celso M. Paciornik.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.

CRUZ, Beatriz Ramos da. Regionalismo Nordestino: Gilberto Freyre e as ostras que dão pérolas em nordeste (1937) *Revista Discente Planície Científica*, Campos dos Goytacazes – RJ, v. 3, n. 2, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/planiciecientifica/article/view/49248> Acesso em: 29 abr. 2022.

D'ADESKY, J. Pluralismo étnico e multiculturalismo: racismos e anti-racismos no Brasil. *Pallas*, Rio de Janeiro, 2001.

DOMÍNGUEZ, J. M. P. *Ave Terrena*: “a cultura enriquece debates quando as instituições os empobrecem”. *Mídia Ninja*. 06 de Julho de 2019. Disponível em: <https://midianinja.org/news/ave-terrena-a-cultura-enriquece-debates-quando-as-instituicoes-os-empobrecem/> Acesso em: 08 fev. 2022.

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Produção: TRIA PRODUCTIONS e Produções Artísticas e Canal Brasil. Roteiro de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Rio de Janeiro: TRIA PRODUCTIONS e Produções Artísticas. Distribuição: Imovision, 2009. 110 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OGrIMj-4UWc> Acesso em: 16 mai. 2022.

FARIA, O. de. *Maquiavel e o Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, p. 197-210, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>. Acesso em: 20 nov. 2019.

FERNANDES, Estevão R. Decolonizando sexualidades: Enquadramentos coloniais e homossexualidade indígena no Brasil e nos Estados Unidos. Tese (doutorado e Ciências Sociais) - Universidade de Brasília. Brasília, 2015. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/33551983.pdf> Acesso em: 15 mai. 2022.

FERNANDES, S. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 3-13, 2013. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69072>. Acesso em: 17 jan. 2022.

FILHO, Mamede. A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal. **BBC Brasil**, [S.l.], 2016. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218_brasileira_lgbt_portugal_mf Acesso em: 05 ago. 2022.

FISCHER, André. Manual Prático de Linguagem Inclusiva. **Tecidas**. São Paulo, 2020. Disponível em: https://irp-cdn.multiscreensite.com/87bdaac3/files/uploaded/manualplinguageminclusiva_neo.pdf Acesso em: 21 mai. 2022.

FLERTAÍ. **As 3 uiaras de SP City abre a IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos**. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://flertai.com.br/2018/05/as-3-uiaras-de-sp-city-abre-iv-mostra-de-dramaturgia-em-pequenos-formatos-cenicos/> Acesso em: 23 mai. 2022.

FONSECA, A.; SOARES, C. e VAZ, J. M. **A Sexologia, Perspectiva Multidisciplinar**. org. Coimbra: Quarteto, vol II, p. 53-72, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: a vontade de saber**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1996.

FRACCAROLI, Yuri; VIEIRA, Helena. **Violência e dissidências: um breve olhar de experiências de repressão e resistência das travestis durante a ditadura militar e os primeiros anos da democracia**. In: QUINALHA, Renan; GREEN, James N.; CAETANO, Márcio; FERNANDES, Marisa (orgs). **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. pg. 357-377.

FRY, P.; MACRAE, E. **O que é homossexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 1983

G1. **Após ser proibida em Jundiaí, peça com Jesus trans volta a se apresentar em SP**. [s.l.] 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/peca-com-jesus-trans-tem-primeira-noite-de-apresentacao-em-sao-paulo.ghtml>. Acesso em: 20 jul. 2021.

G1. **Filósofa Judith Butler é agredida em aeroporto de SP e mulher leva tapa ao defendê-la**. G1, 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/filosofa-judith-butler-e-alvo-de-ofensas-em-aeroporto-de-sp-e-mulher-e-agredida-ao-defende-la.ghtml> Acessado em 14 de dez. de 2021.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. **Paz & Terra**, São Paulo, 1979.

GOMES, Josué. **Gisberta: o apagamento trans que se repete**. **Jornalistas Livres**, [S.l.], 2018. Disponível em:

<https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete/> Acesso em 05 de ago. 2022.

GONÇALVES, Ana Maria. **A máscara tipificadora do branco**. Texto publicado originalmente no site Blogueiras Negras, em 18/05/2015, sob o título “Black Face: Quando as máscaras caem”. [Versão online]. Disponível em: https://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/05/anamariagon%C3%A7alves_mascaratipificadoradobranco.pdf Acesso em: 12 abr. 2022.

GONZALEZ, Lélia. **A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade**. Tempo Brasileiro, n. 92/93, 1988, p. 69-82.

GRANJEIA, J. Deputada Jandira Feghali diz que vai trabalhar para reverter veto à lei Aldir Blanc. **Valor**, Santos, 2022. Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2022/05/05/deputada-jandira-feghali-diz-que-vai-trabalhar-para-reverter-veto-a-lei-aldir-blanc.ghtml> Acesso em: 09 mai. 2022.

GREEN, James Naylor. **Além do Carnaval: homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

GREEN, James & QUINALHA, Renan (org.). **Ditadura e Homossexualidades**. São Carlos: EDUFSCAR, 2021.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HERZER, Anderson. **A queda para o alto**. São Paulo: Editora Vozes, 1982.

ISTOÉ. **Produções LGBT enfrentam a censura do governo de Jair Bolsonaro**. 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/producoes-lgbt-enfrentam-a-censura-do-governo-de-jair-bolsonaro/> Acesso em: 13 dez. 2021.

ITUASSU, A. **Apresentação**, Hall, Comunicação e Política do Real. In: HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Apicuri; PUC-Rio, 2016.

JADE, Caio; MONART. Representatividade trans. **Questão de Crítica**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2018/02/representatividade-trans/#more-6329> Acesso em: 22 abr. 2022.

JEANTET, Diane. Censorship or caution? Culture war burns in Brazil. **Abc News**, Nova York, Entertainment, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://abcnews.go.com/Entertainment/wireStory/censorship-caution-culturewar-burns-brazil-66738478> Acesso em: 09 de Mai. 2022.

JESUS, Jaqueline G. de.; SILVA, Mariah R. C. G da.; Viviane v. & CAVALCANTI, Céu S. **Estudos da cisgeneridade: sociedade e privilégios**. Chamada para o Simpósio 10 do 4º Seminário Internacional Desfazendo Gênero, Recife, 13-15/nov/2019. Disponível em: <http://desfazendogenero.com.br/simposio-tematico.php>. Acesso em: 14 out. 2019.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Xica Manicongo: a transgeneridade toma a palavra. **Revista Docência e Cibercultura**, [S.l.], v.3, n.1, p.250-260, jun. 2019. ISSN

2594-9004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/41817> Acesso em: 07 jan. 2021.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Notas sobre as travessias da população trans na história. **Revista Cult**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-nova-pauta-politica/> Acesso em: 15 ago. 2022.

JORDÃO, Pedro. Transfake: a exclusão de pessoas trans que fortalece os estereótipos na arte. **IG Queer**. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://queer.ig.com.br/2021-03-02/transfake-a-exclusao-de-pessoas-trans-da-arte-que-fortalece-os-estereotipos.html> Acesso em: 20 abr. 2022.

JUNIOR, Alves Dirceu. Luis Antonio – Gabriela. **VejaSP**. São Paulo, s.d. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/atracao/luis-antonio-gabriela/> Acesso em: 10 abr. 2022.

JUSTO, Amanda. Opressões de Gênero na Obra de Marcia X. 2013. 65 f. Monografia (Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Graduação em Artes Cênicas, Florianópolis, SC. 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/125919/Opress%C3%B5es%20de%20g%C3%AAnero%20na%20obra%20de%20M%C3%A1rcia%20X%20-%20Amanda%20Justo.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 07 fev. 2022.

KER, J. Atriz Trans que Interpreta Jesus: ‘Os Seguranças que contrataram para nos defender queriam me bater’. **The Intercept Brasil**, 2018 Disponível em: theintercept.com/2018/08/08/atriz-trans-jesus/ Acesso em: 20 jul. 2020.

KILOMBA, Grada. Memórias da Plantação. **Cobogó**, Rio de Janeiro, 2019.

KLUCKHOHN, C. **Universal categories of culture**. In: TAX, S. (Ed.). *Anthropology today*. Chicago: University of Chicago Press, 1962. p. 135-151.

LABTD. **E Lá Fora o Silêncio - barbante vermelho do Mural da Memória**. São Paulo, 2020. (Material não publicado).

LABTD. **AS TRÊS UIARAS DE SP CITY**. **Youtube**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wzjp7Y0xTwg> Acesso em: 23 mai. 2022.

LAURETIS, Teresa de. Teoria Queer- 20 anos depois - Identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) **Pensamento feminista- conceitos fundamentais**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

LEAL, A. C. **me curo y me armo, estudando**: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete y trans. In *Pandemia Crítica*, n.052. São Paulo: n-1 edições, 2020a.

LEAL, D.; ROSA, A. Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 10, n. 3, p. 01–29, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/97755>. Acesso em: 13 set. 2022.

LEAL, M. L. **Anjo Negro**: sexo e raça no teatro brasileiro. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 16, p. 067-075, 2020. DOI: 10.5965/1414573101162011067. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101162011067>
. Acesso em: 4 ago. 2022.

LEHMANN, Hans-Thies. O teatro pós-dramático. **CosacNaify**. São Paulo, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. **Sala Preta**, no 3, p. 9-19, 2003. Disponível em: revistas.usp.br/salapreta/article/view/57114. Acesso em: 10 nov. 2019.

LION, A. R. C. de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. **albuquerque – revista de historia**. vol. 7, n. 14. jul.-dez./2015, p. 102-120.

LOSADA, Valência. A insurgência trans e seu alvo impreciso. **Revista Cult**. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/gisberta-luis-lobianco-ccbb-bh/> Acesso em: 22 abr. 2022.

LOPES, Raquel. **Mário Frias toma posse como quinto secretário da Cultura do governo Bolsonaro**. Folha de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/mario-frias-toma-posse-como-quinto-secretario-da-cultura-doo-governo-bolsonaro.shtml> Acesso em: 13 dez. 2021.

LOURO, G. L. Corpo, escola e identidade. **Revista Educação & Realidade, Produção do corpo**, v. 25, n.2, p. 59-75, 2000.

LOURO, G. L. Teoria Queer: Uma Política Pós-Identitária para a Educação. **Revista Estudos Feministas**. v.9 n.2 Florianópolis, 2001.

MELO, T. B.; SANTOS, M. E. P.; “Discreto, sigiloso, não afeminado”: representações identitárias e heteronormatividade no aplicativo de relacionamentos Grindr. **CSONline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais, Juiz de Fora**, n. 31, 2020.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Ana Maria Ramos Estevão**. São Paulo, [20-]. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/entrevistados/ana-maria-ramos-estevao/> Acesso em: 20 dez. 2021.

MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO. **Guiomar Silva lopes**. São Paulo, [20-]. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/entrevistados/guiomar-silva-lobes/> Acesso em: 20 dez. 2021.

MENESES, E. S. Artivismo de gênero e mediação sociocultural no manifesto transpofágico de Renata Carvalho. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 281-298, 2021. DOI: 10.11606/extraprensa2021.171049. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/171049>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MIRANDA, **Humberto da S. Memórias da “Dona FEBEM”: a assistência a infância na Ditadura Militar (1964 – 1985)**. 37. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (Conhecimento histórico e diálogo social). **Anais...** Natal – RN, 2013. Disponível em: <https://www.escoladeconselhospe.com.br/site/livro/memorias-da-dona-febem-a-assistencia-a-infancia-na-ditadura-militar-1964-1985/> Acesso em 07 de Fev. de 2022.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MOIRA, Amara. **Protagonismo trans no cinema nacional**. [S.l. s.n.]. [Em fase de elaboração].

MOMBAÇA, Jota. Não vão nos matar agora. **Cobogó**, Rio de Janeiro, 2021.

MOMBAÇA, Jota. Para Desaprender o Queer nos Trópicos: Stonewall não foi aqui. **SSEX BBOX**, 2016. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/2016/06/para-desaprender-o-queer-dos-tropicos-stonewall-na-o-foi-aqui/> Acesso em: 01 fev. 2022.

MOMBAÇA, Jota. Pode um cú mestiço falar? **Medium**, 2016. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> Acesso em: 19 nov. 2020.

MONART MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS. Transfake em Gisberta (com Luís Lobianco) P03. **Youtube**. Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GjjbMwKrmIg> Acesso em: 25 abr. 2022.

MONARTE, Movimento Nacional de Artistas Trans. TRANSFAKE em Gisberta (com Luís Lobianco) P01. **Youtube**, Belo Horizonte, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6lu77fzOLOc&feature=youtu.be> Acesso em: 20 mai. 2022.

MORA, M. Justiça de SP condena autor de peça a pagar indenização a mãe de Isabella. **G1**, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/justica-de-sp-condena-autor-de-peca-pagar-indenizacao-mae-de-isabella.html> Acesso em: 20 mai. 2022.

MORANDO, L. Les Girls é ter charme, touché!. **albuquerque: revista de história**, v. 13, n. 26, p. 119-137, 28 dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/AlbRHis/article/view/14498/10227> Acesso em: 18 mai. 2022.

MORENO, Ana Carolina. Negros representam apenas 16% dos professores universitários. **G1**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/guia-de-carreiras/noticia/2018/11/20/negros-representam-16-dos-professores-universitarios.ghtml> Acesso em: 23 mai. 2022.

MORENO, N. A máscara alegre: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 2, p. 310-317, 2002. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v2i0p310-317. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57108>. Acesso em: 20 mai. 2022.

MOSCHKOVICH, Diego. E Lá Fora o Silêncio. **SESC** [programa de peça], São Paulo, 2022. Disponível em: https://issuu.com/sescpinheiros/docs/programa_elaforaosilencio Acesso em 26 de setembro de 2022.

MOTT, Luiz. **Homossexuais da Bahia**: Dicionário Biográfico (Séculos XVI-XIX). Editora Grupo Gay da Bahia, Salvador, 1999.

MOTT, Luiz Alberto de Barros. Luiz Alberto de Barros Mott (depoimento, 2018). Rio de Janeiro, **CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV)**, (2h 38min). Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/cientistas_sociais/luiz_mott/pho_2438_luiz_mott_2018-02-26_liberacao.pdf Acesso em: 15 mai. 2022.

MOTT, L. A. de B.. Relações raciais entre homossexuais no Brasil colonial. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 35, p. 169-189, 1992. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1992.111359. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111359>. Acesso em: 15 mai. 2022.

MOTTA, Ney. Gisberta | Teatro. **Cidade das Artes**, Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/programacao/interna/922> Acesso em: 20 mai. 2022.

NETO, A. P. **A solidão da América Latina**: Discurso de García Márquez no Nobel de Literatura. Homo Literarus. [S.l.], 2016. Disponível em: <https://homoliteratus.com/solidao-da-america-latina-discurso-de-garcia-marquez-no-nobel-de-literatura/> Acesso em: 03 fev. 2022.

NLUCON, canal. **Entrevista com Renata Carvalho, atriz que vive Jesus travesti no teatro**. Youtube: São Paulo, 2017. Disponível em: [Entrevista com Renata Carvalho, atriz que vive Jesus travesti no teatro](#) Acesso em: 18 jan. 2022.

O GLOBO. **Governo Bolsonaro suspende edital com séries LGBT para TVs públicas**. [S.l.] 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/governo-bolsonaro-suspende-edital-com-series-lgbt-para-tvs-publicas-23891805> Acesso em: 13 dez. de 2021.

OS FOFOS ENCENAM. **A Mulher do Trem**. [s.d., s.l.] Disponível em: <http://www.osfosencenam.com.br/site/nossas-pecas/mulher-do-trem/> Acesso em: 27 de Abr. 2022.

OYEWUMÍ, O. A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. **Bazar do Tempo**, São Paulo, 2021.

PAIVA, R. A constituição do Eu: os imperativos da interpretação e a perda de sentido. **Tempo Social**, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 83-104, 1998. DOI: 10.1590/ts.v10i1.86701. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86701>. Acesso em: 29 jan. 2022.

PALOMINO, Erika. Mix Brasil Começa Hoje em São Paulo. **Folha de Londrina**, Londrina, 1999. Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/mix-brasil-comeca-hoje-em-sao-paulo-222071.html> Acesso em 19 de Mai. 2022.

PASSAGEM SÓ DE IDA: As Muitas Vidas de Leo. Locução de: Marcos Tolentino. **Casa 1 e Acervo Bajubá**. [S.L.], 2021. Podcast. Disponível em: <https://passagem.casaum.org/episodio-06> Acesso em: 14 jan. 2022.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos à margem sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. **Contemporânea**, v. 2, n. 2, p. 395-418, jul./dez. 2012. Disponível em:

<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/89/54>

Acesso em: 18 ago. 2016.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Queer nos trópicos. **Contemporânea**, São Carlos, v. 2, n. 2, p. 371-394, jul./dez. 2012. Disponível em:

<http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/88/53>

Acesso em: 18 ago. 2016.

PERLONGHER, N. O. **O negócio do michê**: prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Brasiliense. 1987.

PERRA, Hija de. Interpretações imundas de como a teoria queer coloniza nosso contexto sudaca, terceiro-mundista e pobre de aspirações, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados pela heteronorma. **Revista Periódicus**. 2.ed. novembro, 2015. ISSN 2358-0844

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**: uma introdução. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

PIMENTEL, Renata. Copi: transgressão e escrita transformista. **Confraria do Vento**, Rio de Janeiro, 2011.

PIOVESAN, Flavia. Direitos sociais, econômicos e culturais e direitos civis e políticos. **Sur, Rev. int. direitos human.**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 20-47, 2004. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-64452004000100003&lng=en&nrm=iso Acesso em: 20 de Jul. 2020.

<https://doi.org/10.1590/S1806-64452004000100003>.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul B **Testo Junkie**. São Paulo: n-1 Edições. 2018.

PRECIADO, Paul B. Multidões Queer: Notas Para Uma Política Dos "Anormais". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.19, n.1, abr. 2011.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, V.19, N.1, abr. 2011.

REA, Caterina Alessandra; AMANCIO, Izzie Madalena Santos. Descolonizar a sexualidade: Teoria queer of Colour e trânsitos para o Sul. Campinas: **Cadernos Pagu**, n. 53, 2018.

REVISTA FÓRUM. **Glória Perez na contramão da representatividade**: “Ser trans não significa ter talento para ser uma trans”. São Paulo, 2017. Disponível em:

<https://revistaforum.com.br/noticias/ gloria-perez-na-contramao-da-representatividade-ser-trans-nao-significa-ter-talento-para-ser-uma-trans/> Acesso em: 13 jan. 2022

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala?** São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RIBEIRO, Maria Cláudia B. **Mulheres na luta armada**: protagonismo feminino na ALN (Ação Libertadora Nacional). 1. ed. São Paulo: Alameda, 2018.

ROBERTO Vignati. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397784/roberto-vignati>. Acesso em: 18 mai. 2022. [Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7].

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio, uma biografia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ROMANO, Lúcia Regina Vieira. **De Quem É Esse Corpo?** A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero. São Paulo: Ed. UNESP, 2017.

RUBIN, Gayle. **Pensando sobre sexo**: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade. Campinas: Cadernos Pagu, n. 21, 2003.

SALEIRO, Sandra P. **Trans Gêneros**: Uma abordagem sociológica da diversidade de gênero. Dissertação (Mestrado). Instituto Universitário de Lisboa, Departamento de Sociologia, Lisboa, 2013.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

SANTOS, Camila Leopoldina Batista dos. Por um quadro conceitual dos processos de construção da identidade racial. **Caderno de Letras**, Pelotas, n. 40, pp.77-94, maio-agosto 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/download/20736/13483> Acesso em: 20 mai. 2022.

SANTOS, A. C. Estudos queer: Identidades, contextos e ação colectiva. **Revista Crítica de Ciências Sociais** [Online], 76 | 2006, publicado a 01 outubro 2012, DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.813> Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/813> Acesso em: 01 fev. 2022.

SANTOS, Camila Leopoldina Batista dos. Por um quadro conceitual dos processos de construção da identidade racial. **Caderno de Letras**, Pelotas, n. 40, pp.77-94, maio-agosto 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/cadernodeletras/article/download/20736/13483> Acesso em: 20 de Mai. 2022.

SANTOS, Valmir. Uma dor assim pungente. **Teatrojornal**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2017/10/uma-dor-assim-pungente/> Acesso em: 23 mai. 2022.

SÃO PAULO. Secretaria Municipal Especial de Comunicação. **Festival Verão Sem Censura acolhe manifestações culturais censuradas e oprimidas**. Portal da Prefeitura Municipal de São Paulo – Notícias, 20 dez. 2019.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 11-41, Junho 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642006000200002&lng=en&nrm=iso Acesso em: 20 Jul. 2020.

SEDGWICK, E. K. **A epistemologia do armário**. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 28, p. 19–54, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794> Acesso em: 31 jan. 2022

SENA, Albervan Reginaldo; AGUIAR, Elaine Pereira; MATTOS, Igor Augustho; BORGES, Tamara Batista. Censura, teatro e golpe: um panorama das artes cênicas no brasil pós-2016. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, SESC, n.12. ISSN 2448-2773. São Paulo, 2021. Disponível em: https://portal.sescsp.org.br/online/artigo/15519_ALBERVAN+REGINALDO+SENA+ELAINE+PEREIRA+AGUIAR+IGOR+AUGUSTHO+MATTOS+KIJAK+E+TAMARA+BATISTA+BORGES. Acesso em: 06 abr. 2022.

SERELLE, M.; SENA, E. Crítica e reconhecimento: lutas identitárias na cultura midiática. **MATRIZES**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 149-167, 2019. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v13i1p149-167. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/148793>. Acesso em: 29 jan. 2022. Acesso em: 29 jan. 2022.

SILVA, Ana M. F. C. e. **Marco Zero de Oswald de Andrade**: uma proposta de romance mural. Dissertação (Mestrado em Linguagem) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2003. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269859> . Acesso em: 20 jun. 2021.

SILVA, Anabela. **A donzela guerreira**: confluências literárias. 2010, 118 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras do Porto, Porto, 2010.

SILVA, Claudio R. da. **Reinventando o sonho: história oral de vida política e homossexualidade no Brasil Contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. 1998.

SOUZA, Edvandro L. S. de. **A atriz pode interpretar qualquer papel?: da representatividade trans* na arte aos estudos da cisgeneridade e ao “transfake” a partir de uma localização cisgênera**. X Reunião Científica da ABRACE. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGAC/UNIRIO. [Doutorando em Artes Cênicas. Orientação: José da Costa Filho]. Campinas, 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/download/4350/4546> Acesso em: 05 ago. 2022.

SOUSA, Francisco Chagas Alexandre Nunes de. **Travestígonas**: performatividade de gênero, da política e do luto no teatro de as travestidas. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade) - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/30170/1/Alexandre_Tese_esse.pdf Acesso em: 27 abr. 2022.

SPADA, Lincoln. Entrevista: A transexualidade de Renata em ‘Dentro de Mim Mora Outra’ **O Palco Santista**. Santos, 2012. Disponível em: <https://opalcosantista.wordpress.com/2012/10/24/a-transexualidade-de-renata-em-dentro-de-mim-mora-outra/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. [Publicação original de 1985].

STEFFEN, L. Do footing aos afters: vem com a gente fazer uma viagem pela cena noturna LGBT de São Paulo nos últimos 100 anos. **UOL**, 2017. Disponível em: <https://musicnonstop.uol.com.br/uma-viagem-pela-cena-noturna-lgbt-de-sao-paulo-nos-ultimos-100-anos/> Acesso em: 08 ago. 2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TCHEKHOV, A. **A Gaivota**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

THÜRLER, D. Sejamos todes trans: contribuições e limitações do Manifesto Transfake. In: COLLING, L. (org.). **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 221-251.

TIBAJI, A. Araci: teatro brasileiro, estudos queer e (auto)biografia. **Pitágoras 500**, v. 6, n. 1, p. 56-68, 6 out. 2016.

TIBURI, Marcia. Diadorim: Biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. **Estudos Feministas**: Florianópolis, v.21, n.1, jan/abr, p. 191-207, 2013.

TIBURI, Marcia. La Bête: a quem interessava transformar a performance em escândalo? **Revista Cult**, [s.l.], 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/la-bete-dois-anos-depois-wagner-schwartz/> Acesso em: 14 dez. 2021.

TREVISAN, J. S. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4. ed. rev. e ampl. Objetiva, Rio de Janeiro, 2018

TUSP. **Dramaturgias Em Processo**. TUSP, São Paulo, 2021.

UFMG. **Travestis e transexuais ainda lutam por representatividade nas artes**. Belo Horizonte: 2018. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/travestis-e-transexuais-lutam-por-representatividade-de-nas-artes> Acesso em: 25 abr. 2022.

UFRGS TV. **Em sintonia com - Antônio Carlos de Sena**. [Youtube], [s.l.], 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JyQpHJkHy7o> Acesso em: 21 mai. 2022.

VANINI, E. Censura: violência, notícias falsas e falta de financiamento atingem arte relacionada ao universo LGBTQIAP+. **O Globo**, [S.l.], 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/celina/censura-violencia-noticias-falsas-falta-de-financiamento-atingem-arte-relacionada-ao-universo-lgbtqiap-1-25080271> Acesso em: 20 mai. 2022

VILELA, P. F. Linguagem neutra em escolas: projeto que proíbe a prática pode ser votado no Distrito Federal. **Brasil de Fato**, Brasília, 26 out. de 2021. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2021/10/26/linguagem-neutra-em-escolas-projeto-que-proibe-a-pratica-pode-ser-votado-no-distrito-federal> Acesso em: 28 jan. 2022.

WHITE, Hayden. **Meta-história**. A imaginação histórica do século XIX. Edusp, São Paulo, 1995 [Publicação original em 1973].

WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope**: Culture, Democracy, Socialism. Verso, Londres, 1989.

WILLIAMS, James. Pós-estruturalismo. Tradução de Caio Ludvik. 2. ed. Petrópolis: **Vozes**, 2013.

YORK, Sara Wagner; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes; BENEVIDES, Bruna. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, v. 28, p. 1-12, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n375614>

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

ZAHARA. Quando o gay revolucionário se torna opressor. **O Grito da Bicha**. [s.l.], 20 jan. 2014. Disponível em: <https://ogritodabicha.files.wordpress.com/2014/01/cats.jpg>
Acesso em: 10 mai. 2022.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM AVE TERRENA ALVES

A presente entrevista foi feita via google-meet no dia 05 de Maio de 2021, sendo transcrita por Jaoa de Mello.

Jaoa

Qual foi a motivação inicial para a pesquisa de “As 3 Uiaras de SP City” e dos “barbantes” que você puxa com o LABTD?

Ave Terrena

Então eu vou falar de trás para a frente pegando o dia de hoje, cinco de maio, porque eu estou escrevendo a terceira peça agora lá no TUSP no Peças em Processo. Essa terceira peça chama “E Lá Fora o Silêncio” e ela é a perspectiva de um homem trans, que é inspirado no Anderson Herzer, preso em um presídio feminino, falando sobre a vida das guerrilheiras na luta armada durante a ditadura militar, as guerrilheiras urbanas. Então, eu consegui sintetizar, juntar, misturar duas coisas que andaram meio separadas, sabe? E vem um pouco daí essa resposta para essa pergunta, porque esse é o barbante vermelho que eu estou escrevendo agora, aí as Uiaras foi o barbante roxo e a primeira peça que é o Corpo que o Rio Levou era dois barbantes juntos, verde e amarelo, bem na época que estava tendo golpe, toda aquela baixaria, aí um falei “Gente, vai ser verde e amarelo” porque quando a gente entrou nesse assunto da ditadura militar a gente entrou pela associação do fascismo mesmo, da representação da violência na América Latina, a gente estava estudando Brecht, “O Terror e Miséria no Terceiro Reich” em 2015 e aí essa peça já tem uma coisa meio moral, se você for ver, ele tem uma cena de um grupo social, outra cena do outro, uma cena de uma realidade, uma da repressão, outra da resistência, dos judeus, etc. Aí eu falei assim, está muito distante essa coisa da Alemanha, e é louco porque hoje está muito perto, o Bartolomeu montou e eu falei “Uau, a própria realidade”. Mas na época era 2015 e era muito longe das milícias, a gente reconhecia, mas era difícil fazer a ponte com a Alemanha. Mas daí eu fui pegando

paralelos que eu falei “Vamos tentar trazer mais para perto da nossa leitura de mundo aqui, da América Latina”. Aí eu cheguei no discurso do nobel do Gabriel Garcia Marques na Europa, na Suécia, “Vocês dizem que nosso realismo é mágico e fantástico porque vocês não sabem como é a realidade da América Latina. Nem toda essa fantasia tanto da violência muito grande, que tem retratos de violência também na literatura fantástica, mas também que tem uma coisa assim de um encantamento tanto da luta, vida, da resistência, mas de outras coisas assim inesperadas que surpreendem a gente, uma vida que vai se fazendo na precariedade. Daí pegamos a ditadura militar, porque estavam sendo publicados relatórios da comissão nacional da verdade e todas as histórias que eu via nesse relatório, elas parecem histórias que nem são realidades de tão absurdas que elas são.

Por dois motivos a gente acessa esse assunto como muitos outros, inclusive as violências lgbt, que é, como é muita violência, brutalidade, exclusão, muita falta de representação, muita destruição simbólica e tudo. E no caso da ditadura a questão da tortura também, que é muito debatido depoimentos de testemunhas de como era tortura, tem muito em todos os materiais sobre ditadura militar. E era necessário para realmente não acontecer. Mas isso é uma fixação mesmo, porque às vezes se ignora muitos outros aspectos, inclusive das próprias pessoas que acabaram sendo torturadas, elas tiveram todo um histórico de luta, de resistência, de fazer coisas extremas e de uma adrenalina muito grande, a transformação social direta. E mesmo isso é deixado de lado para falar da pessoa como vítima apenas, não que ela não deixe de ser.

Então, o barbante verde do “Corpo que o rio levou” era o barbante verde da tortura, ele é um debate cênico sobre a tortura. Aí a gente criou um dispositivo em uma narração de jogo de futebol, como se fosse uma narração de um jogo de rádio, isso foi totalmente construído em grupo. Eu separei os documentos, os materiais, um desenvolvimentozinho básico e joguei para o grupo e veio de improvisações de experimentos de cena. Surgiu o rádio e eu transformei isso em uma cena, de um desenvolvimento daí. Tem um pouco desse choque com a tortura e violência que agente sente não adianta, mesmo que esteja do nosso lado, quando a gente toma consciência que era estrutural, sistematizada mesmo, você fala “Gente, a que ponto chega o Estado a Humanidade?”.

Aí o barbante amarelo era sobre a classe artística alienada e o que estava acontecendo ao seu redor, que era o que a gente via com muita gente em 2016, com muitas pessoas que hoje até são arrependidas e tals. Mas a gente viu isso acontecer. O barbante amarelo discute isso, mas os dois se tecem.

A ideia inicial era fazer uma peça mural, uma peça muralista igual os murais mexicanos que eu li no Oswald de Andrade e Pagu. A Referência era Pagu com Parque industrial ou Oswald com os romances Marco Zero, eu criei um problema de anos de encaminhamento cênico mesmo, porque eles são assim, eles têm um fragmentozinho de uma personagem de uma trajetória de uma narrativa que ela está vivendo, aí tem outro fragmento, que é outro momento, outro lugar, outro mundo, aí entre um e outro a Pagu ainda consegue tecer com mais tato, desenvolve mais, eu acho mais habilidoso, o Oswald vai para a dispersão total, total mesmo, chega uma hora que você não sabe nem quem é a pessoa mais, onde ela está, que bomba é aquela que está estourando, você vai, é uma viagem assim. E eu entrei nessa viagem, vou fazer uma peça muralista igual os murais mexicanos do Rivera, Orozco, Siqueiros, que eu ia lendo o Oswald e ele falava disso. Na época eu estava encantada, hoje tenho uma visão muito mais crítica com certeza, mas enfim, veio muito do teatro oficina essa inspiração, sabe? Oswald de Andrade, essas multidões, os personagens e hoje já vou para outros lugares. Mas como pesquisa de dramaturgia eu passei por esse momento, quando eu escrevi a primeira versão dessa peça que era o mural da memória. Bom, desse dessa peça que se chamava Mural da Memória, que tinha o barbante verde e amarelo, que virou “O Corpo Que o Rio Levou”, o barbante roxo, que virou as Uaiaras, e umas partes do barbante vermelho que mudou totalmente, mas que hoje é essa peça que eu tô escrevendo. Ele era uma pequena cena do que depois virou as Uaiaras, uma pequena cena do que foi a cena do Abelardo do “Corpo que o Rio Levou”, sabe assim eram várias e eu acho que eu até fazia em cores, o texto era da cor que eu fazia o barbante. Só que aí é isso, né? E a realidade bate na porta das atrizes e dos atores vindo de retorno, né? Acho que eles olharam assim, teve até gente que saiu do grupo, um pessoal na época. Acho que eles acharam uma viagem muito grande. Eu via na cara das pessoas, uma cara de assim: “meu, Isso é impossível, a gente só queria fazer uma peça e apresentar no Sesc, sabe?” Aí elas saíram e foi aquele reboiço, só que aí a gente virou um grupo, muito louco o poder de um texto, né? A gente virou um grupo aí, quando essas pessoas saíram a gente

olhou e falou, bom é agora realmente a gente. Porque a gente tá fazendo uma coisa que nem a gente sabe como fazer e aí a gente foi e aí pegamos Zé Renato aí a gente conseguiu viabilizar a primeira peça, né? E pulamos por vários lugares e eu já sentia em todo o debate sobre as comissões todas da verdade, o debate de memória, verdade, justiça, né? Como a gente sabe esse debate é muito difícil de ser feito, né? Porque já é difícil de debater os casos assim públicos e notórios que todo mundo sabe, tipo Herzog por exemplo, né? É aquela coisa morosa que foi bem desavergonhada já mesmo, né? Se esses casos já é difícil de debater tem todos os tabus da estrutura social do país, da coisa do militarismo, das armas nas milícias, tal. Imagina fazer o debate sobre a população LGBT nessa época, né? Mas eu comecei a achar algumas poucas referências. Na Comissão Estadual da Verdade tem um capítulo inteiro [sobre LGBTs] se não me engano que o Renan Quinalha e o James Green fizeram, o Diogo era o presidente da Comissão Estadual da Verdade. Na Comissão Nacional foi por pouco, quase não saiu, mas tem um capítulo curtinho que eles conseguiram aprovar no meio, né? E já trata um pouco desses debates e aí eu cheguei no livro da Ditadura e Homossexualidades que o Renan Quinalha organizou junto com o James Green, né? E aí é muito inicial assim mesmo, isso foi muito no início. Foi lá atrás disso, foi quando eu tava fazendo os primeiros esboços dessa peça grandona que chamaria mural da memória. Foi em dois mil e quinze. Aí eu fui entrando e junto com isso, o que acontece? Eu no meio da percepção e da afirmação da identidade de gênero no meio do grupo e todo mundo entendendo tudo isso junto e misturado, né? E eu não sei, hoje eu sinto que a gente já avançou bastante no debate, sabia? Porque mesmo dentro do grupo, imagina que é todo mundo muito parceiro. Era uma coisa assim, opa, peraí, comé que é? Tudo junto a produção, entendendo tudo misturado mesmo e foi ótimo esse processo na verdade.

Jaoa

Em relação ao que? Em relação a transexualidade?

Ave

Coisas muito básicas por exemplo, como que vai - na época que eu tava assim queer, não-binária - Vai escrever o quê? Vai escrever dramaturge. Aí eu falei gente bota

dramaturgia, sabe? Assim coisas muito simples ou pra divulgar pra fazer assessoria de imprensa isso lá no “Corpo que o Rio Levou”. Mesmo a minha figura lá no meio porque a gente acabou criando um coro que ensaiava a peça que o diretor chamado Andrew King dentro da peça tava aumentando, era algo muito louco, né? Ela era muito, enfim, eu adoro, mas realmente muito difícil de voltar né? Hoje eu já tenho outros olhos, enfim, mas aí a gente tinha o coro e tinha essa figura minha lá no meio, né? E eu estava lá no meio e eu sempre fui essa dramaturga que esteve em cena junto. Eu acho que isso tem muito a ver com a coisa do grupo também, sabe? Porque isso, eu tava todos os dias lá e eu fazia uma contra-regragem. Eu tinha contra-regragens que eram minhas, eu ficava nas coxias, nos camarins. Nem tinha coxia na verdade, né? A gente tava em cena o tempo todo, mas tinha uma parte que a gente ficava escondidinho assim, né?

Então que que acontece? A gente vai compondo as cenas juntos, assim, de alguma forma e eu fiz todos os experimentos, improvisação tudo eu fazia junto. Hoje eu já faço um pouco menos, que a gente, enfim, lá a gente conseguiu ensaiar muito, sabe? Porque tinha política pública apoiando a gente, então deu pra eu participar mais também porque não tinha que ficar fazendo milhões de outras coisas, né? Isso também. A gente realmente conseguiu ensaiar muito lá e por exemplo, você lê a peça, ó que coisa engraçada, tem um personagem, é muito engraçado isso, que chama Hamlet Fruta do Conde, que nem tem na encenação direito, sabe? Assim, mas você vê que a gente foi inventando várias coisas. Então a gente pegou a peça, eu escrevi uma outra peça dentro da peça chamada Ofélia Latina. E esse diretor tava montando com eles. E eu escrevi a peça inteira e entreguei para o grupo.

Então cê lê o “Corpo que o Rio Levou” tem vários fragmentos da Ofélia Latina, cenas inteiras e que não entraram muito na encenação, até porque teria que ter muitas horas e teria que ter muitos ensaios. Sei lá, realmente era uma coisa muito ousada e aí eu que fazia esse ramo, né? Assim, então isso tá no meio ali, sabe? Do que virou essa Ofélia Latina, do que que foi, foi construído bem colaborativamente mesmo.

Mas eu senti falta do debate, sabe? Sobre a ditadura militar como um todo, né? Do que a gente pesquisava, no que a gente estudava e de dentro desse mural você abarcar várias perspectivas e pontos de vista diferentes, por exemplo, sobre uma época ou sobre toda uma história de um país. Sei lá, a gente fez o foco da ditadura militar, né? Você pode marcar várias perspectivas pra você poder ver como se fosse olhando de vários lugares no mural ao mesmo tempo, porque o mural é visual, né? Tipo, os murais mesmo do

México, você vê meio que tudo ao mesmo tempo, né? Aí o sonho do Diego era fazer a peça, cada barbante acontecendo meio tudo junto e ao mesmo tempo, entendeu? Você vai andando, você vai vendo assim. Quem sabe um dia, né? Se o Lula estiver de novo no governo.

E aí eu comecei a escrever e continuei desenvolvendo sempre. Nunca parei. E aí eu fui - eu nunca esqueço desse dia, inclusive esse dia virou uma peça da Leonarda Glück, chamada “A Mesa” - foi uma mesa que eu fui lá no Itaú Cultural que eu estava escrevendo a peça na minha casa, um sábado à tarde, sei lá, aí eu vi um evento assim no Itaú cultural, naquela mostra Todos os Gêneros. Era um debate com Renata Carvalho, Helena Vieira, Lua Lucas e Leonarda Glück e a mediação da Fabiana. Mas, enfim, a Neon estava no público. A Neon Cunha, né? Aí foi assim a cena ó: estava a maior briga dentro da mesa, entendeu? Uma discordando da outra e uma coisa meio tensa, sabe? Assim, estava na época mais problematizadora de todas, sabe? Então tudo foi problematizado ao mesmo tempo na mesa e foi uma loucura e estava interessante o debate, sabe? Mas ele estava meio tenso. Aí a Neon se levantou. Já estava um caos, sabe? Uma fala em cima da outra fala, a outra responde uma coisa meio desaforo. Aí a Neon levantou e falou assim, não lembro exatamente as palavras, mas foi meio esse tom: “vocês tinham que ter vergonha na cara de vocês de dizer que o que vocês fazem é ativismo trans! Que vocês são ativistas, que vocês militam, porque isso é tão raso, porque quando a gente vinha andando da Luz até a Paulista, na operação Tarântula, a gente não sabia se ia chegar viva aqui na Avenida Paulista”. E aí ela falou assim para uma das participantes: “Você não tá com o seu cabelo muito lindo, a sua maquiagem não tá tão acabada? Alguém te parou na hora que você foi entrar aqui nesse lugar? Você que tá na mesa falando. Se a gente entrasse aqui vinte anos, trinta anos atrás era capaz da gente nem sair viva daqui direito, senão pegassem a gente no caminho”. E ela foi falando da operação tarantula e ela foi contando um uns casos assim, ao mesmo tempo que ela apontava várias questões ali, sabe? Sobre consequência política, sabe? Daquilo que a gente faz e naquilo que a gente fala, sabe? Assim, uma coisa muito profunda mesmo, como a gente se posiciona com a nossa identidade também diante das outras pessoas e o que a gente tá fazendo ao fazer isso, né? E aí eu falei assim: “gente, eu tô escrevendo a peça sobre a operação Tarântula, exatamente!” Aí eu super nervosa cheguei pra ela e falei: “Oi, meu nome é Ave e eu estou escrevendo sobre a operação Tarântula. Vamos se conhecer, sei lá o que você falou aí tem a ver com peça, né?” Aí ela

olhou assim e falou: “ah tá bom, me adiciona no Facebook ou no WhatsApp” Não lembro. Aí ela mandou mensagem poucos dias depois: “Oi, vamos andar na república que eu vou te contando, nesse sábado”. Eu falei “Vamos, lógico.”

Eu lembro que era dia vinte e quatro de junho, não esqueço. Aí a gente foi, se encontrou às oito horas da manhã na República. Ela falou que não queria ir tarde, porque não queria que entardecesse, porque eu não queria ver de noite lá. Que pelo que ela falou seria traumático de alguma forma, sabe? Assim, ela não queria reviver isso no escuro, ela queria reviver de dia. E aí a gente andou, foi andando, andando, andando, andando assim, várias horas, quase até a Luz, o arouche todo ali, a Santa Cecília, República, a Praça da República e ela ia contando memórias dela e como funcionava um pouco ali e muita coisa continua igual, né? Tá gentrificando o centro, vai mudando um pouco o cenário, mas tem muita coisa que permanece quase inalterada mesmo, né? E ela ia contando e falando memórias as mais trágicas e horrorosas mesmo e as mais da noite e tal, quem pegava quem. É uma coisa assim, da vida da noite mesmo, né?

E aí eu seguí escrevendo a peça e entrou o trabalho de história oral de vida, né? Que eu nem sabia direito o que era, mas depois eu fui conversando com o Rudinei Borges e daí entendi o que era esse trabalho de história real de vida mesmo, né? E aí, eu fui construindo a peça e eu fui fazendo várias versões novas, teve um processo meu com a Neon, entre nós assim e ela acabou de alguma forma sendo uma grande colaboradora do grupo nesse processo, porque ela não só viu o texto, a gente debateu o texto, tudo, os acontecimentos, o pajubá, a linguagem, os personagens. Mas ela debateu a encenação com o Diego, com a Danna, a construção da personagem, com a Verônica, inclusive foi pela neon que teve uma modificação no elenco inclusive, pouco tempo depois que tinha começado os ensaios por uma questão que eu acho que nem é o caso de entrar, que acho que nem tanto a ver, mas ela teve diretamente ligada a todos os momentos do processo da peça, é isso que eu quero dizer. Desde essas memórias até o ensaio geral, estréia mesmo, sabe assim? E a temporada inteira, que ela foi muitos e muitos dias assistir também. E aí eu ia trazendo isso pro grupo que já estava no horizonte, né? Não só como um tema, mas como eu lá no meio também, né? Porque ao mesmo tempo eu ia construindo cada vez mais ferramentas para debater sobre a minha própria identidade, sobre a minha própria existência, né? E o grupo não é LGBT, né? O grupo ele é misto, vai, digamos assim. Eu tenho uma super atuação na minha vida artística, política, tudo, na minha atuação profissional tem a ver com a vivência LGBT. É inevitável não debater,

porque o mundo é muito transfóbico, LGBTfóbico. E aí o Diego começou a debater isso cada vez mais também, porque ele não debatia tanto antes. Mas é um grupo, entendeu? A gente troca ao longo dos anos. Eu lembro de eu falando com o Diego Chilio, que é um homem branco, cisgênero, heterossexual. Assim, mundos se interseccionando ali no meio do ensaio. De questões de hora que tinha que parar e tinha que debater coisas, entendeu? Antes de chegar no ensaio, na improvisação e assim com uma abertura também, isso que eu acho que é o bom de ser uma coisa mista. Tem pessoas diferentes, né? Eu sei porque eu sinto que trouxe tanta força pro próprio debate sobre a operação Tarântula, não que se fosse só pessoas trans ou só pessoas LGBT teria menos força, não acho que é isso, mas sei lá vão se criando conexões com pessoas que que têm na cabeça a imagem só daquela travesti mais estereotipada de todas. E aí vai se criando essa rede assim mesmo, as próprias pessoas que fazem o debate, que a gente super-homenageia e respeita, da ditadura também abriram o olhar, porque teve um grande impacto social a peça na época, eu lembro.

Mas a gente estava fazendo o nosso teatro e a gente faz um teatro que, não sei se dá pra usar essa palavra, é popular mas não sei se é essa palavra. A circulou com “O Corpo” por ocupações e assentamentos de um movimento por terra e moradia e lá a gente se transformou muito como grupo também, sabe? E isso tá presente nas Uieras, essa abertura de chamar as pessoas, para as pessoas participarem junto de alguma forma também, né? E isso é uma coisa do grupo, isso é uma coisa que a gente desenvolveu entre nós que é fruto do encontro de quatro pessoas e aí duas delas são LGBT. Isso veio porque tem uma coisa numa certa tradição do engajamento político das pessoas do grupo, cada uma a sua maneira, cada uma do seu modo e nos seus territórios, nos seus locais. Porque isso ganhou uma convergência lá e veio também da falta que eu sentia do debate LGBT e principalmente das travestis no meio do da ditadura militar, entendeu? Dos documentos, referências, etc. Aí por isso que a história oral de vida ganhou tanta força também, porque quase não tem documentos e os documentos que tem são aquela deturpação total da realidade, né? Da visão muito transfóbica e o ódio que tinha contra as travestis mesmo, né? Depois do debate do HIV, enfim, isso se tornou uma coisa cem por cento naturalizada, tinha pixado no muto “Mate um travesti por noite, limpe São Paulo”. E isso é totalmente negligenciado da história e foi exportado para outras cidades. Então, não é só um debate sobre São Paulo inclusive, né? É sobre toda a nossa sociedade e é um debate muito fundamental e não é uma falta, é uma ausência, é uma

lacuna mesmo. Eu acho que se fala pouco, inclusive poucas pessoas sabem, né? Mesmo no meio LGBT como um todo, né?

E aí foi isso, veio dessa falta assim e aí agora parece que de alguma forma essa peça que eu tô escrevendo eu tô conseguindo dar uma permeada desses dois momentos diferentes que a gente já passou. Já tem uma distância também, né? Ah, sim, também porque a história é tão traumática quanto, né?

Jaoa

Mas enfim eu ia te perguntar uma coisa que eu tenho curiosidade, você comentou que o grupo é um grupo misto, né? Tipo tem pessoas LGBTs, tem pessoas heterossexuais e, de uma um certa forma, esse processo criativo foi também um processo de desconstrução, de debate, de ampliação, né? Como é que foi isso? Como é que foi esse diálogo? Porque a Danna e a Verônica elas já tem tipo um histórico, uma em relação a cena Ballroom e outra com Teatro. Mas não com o dito teatro de grupo, enfim. A Dani é super famosa e dança também, enfim, como é que foi isso?

Ave Terrena

Peraí eu vou pegar uma cerveja, tudo bem? Que eu to querendo comemorar que me formei hoje do curso de letras. Vou lá pegar rapidinho, tá bom?

Então a Dani e a Verônica foi assim ó. Que que acontece? Parece uma época tão distante né? Eu tava circulando por muitos lugares, assim, muitos e muitos e muitos e muitos lugares assim de todas as artes, que você imaginar, muito da noite e tava um movimento muito forte das pessoas trans e travestis naquela época assim muito, muito forte. Uma geração mesmo toda, né? Assim, muita gente reunida e que hoje tá cada uma num canto, né? Assim, desenvolvendo vários tipos de trabalhos diferentes. A gente tava muito junta todo mundo. E eu tinha escrito já pensando, eu escrevi, inventei uma história lá e eu falei, não vou botar uma personagem travesti só, né? Vou botar duas porque é mais legal, é muito mais interessante. Elas comerem já entre sim, né? Enfim, vem os conflitos aí, não fica como se resumisse a travestilidade toda, né? Uma pessoa só. Sim. E aí tá aí eu falei, vai ser duas e aí tava na representatividade trans, que foi bem

quando começou o debate da representatividade. Muito convergindo os debates, né? Aí eu escrevi no texto: “essas personagens precisam ser interpretadas por atrizes, mulheres, tal, transgêneras até o ano de dois mil e quarenta e sete, que era trinta anos desde quando eu tava escrevendo, que era em dois mil e dezessete. E aí tinha que chamar duas pessoas, duas atrizes, né? Aí eu fui conversando e pensando em pessoas que eu sabia que eram atrizes, mas é isso, né? Eu cheguei a falar com a Renata, mas a Renata estava construindo outras coisas naquele momento, mas a gente não tinha muito. Assim, era uma busca mesmo, porque hoje mudou o cenário um tanto assim, né? Mas a gente pensava assim vamos chamar duas atrizes que além de atrizes né? Sejam também, tenham sim a correspondência da identidade da personagem, né? Pra não ficar justamente. dentro desse contexto, desse movimento todo. Eu não lembro direito exatamente como. Tá, foi meio orgânico, sabe? Fala com a pessoa, chama, vê se enrola e a pessoa vem, aí. A Verônica eu conhecia mais, mas conhecia um pouco aí. Um dia eu encontrei com a Danna, falei que queria chamar ela, sorrindo, foi isso. Falei, olha, a gente vai fazer essa peça, ela vai ser assim, assim, assada, vai ser no centro cultural tal, tem esse cachê aqui da mostra de dramaturgia, a peça fala sobre operação tarântula, a gente tá fazendo questão de chamar pessoas trans e travestis, tal, tal, expliquei o que era o grupo, como era o grupo, como era a nossa pesquisa e é isso, aí ela veio

Era outra atriz que ia fazer a personagem que a Verônica fez antes, não é? Mas eu tava fazendo uma outra peça com a Verônica, que é o “Segunda Queda”, que hoje é um grupo aí, uma coisa megalomaniaca com vinte pessoas, mas na época era só eu e ela e um músico, né? Então, eu já tava fazendo com a Verônica outra peça. Então, foi muito fluido mesmo. Aí ela veio e aí a gente virou a peça assim, a gente ensaiava todo dia, sabe? Durante uns dois, três meses, elas faziam parte do grupo e toda vez que elas tão com a gente, elas fazem parte do grupo também, entendeu? Dessa peça assim, porque às vezes tem uma relação muito de teatro mesmo, do melhor sentido, né? Assim, do tipo, a gente às vezes tá fazendo sem nem ter nada, mas a gente tá fazendo porque a gente sabe que é importante que essa peça seja feita e realmente todo mundo tem esse sentido. Acho que essa memória, né? E a importância que ela tem também move muito as duas, né? Como atrizes e a questão da representatividade transitava diretamente posta como um debate de dentro da peça, inclusive não como um debate assim de fora, mas como alguma coisa da cena também, sabe? A gente debate isso lá de alguma forma.

Jaoa

É porque assistindo a peça, eu tinha a impressão que as duas eram tinham uma química muito legal, assim, sabe? De coisa de não sei, sabe? Parece que transpassa a cena assim de certa forma uma relação ali que era muito interessante, sabe? Eu fiquei me perguntando como é que foi, porque a Verônica é formada em Teatro e ela tem experiência em cena e tals. A Danna já tinha tido outras experiências com dança também. Como é que foi isso? No processo?

Ave

Desde a primeira vez que eu a vi performando, cantando, pra mim não tem como negar que ela é uma atriz. Eu nem sabia se ela já tinha feito teatro antes, ela até comentou ali uma coisa ou outra, mas eu nem perguntei muito também porque eu via, eu fiz assistência de direção da peça também e nem sempre eu faço isso, né? Mas quando eu faço parte do grupo eu acabo fazendo, não tem como, eu vou modulando também, senão a gente pira, né? Mas eu vou articulando, entendeu? Muita gente, muitas coisas, tipo assim, por exemplo, tem uma banda na peça. Tem três pessoas, eles até brincavam, chamavam de Bad Chucas, que é o Gabriel Barbosa, Felipe Pagliacci (ele já tinham feito o “Corpo Que o Rio Levou”) e a Vitória dos Santos, filha da Carlota Joaquina do Agora Vai, ela é a mestre de bateria do Agora Vai e a Vitória eu conhecia assim, entendeu? Saindo no Agora Vai e das peças da Carlota e tal, daí eu chamei ela e aí eles fizeram essa banda e compuseram a trilha. A gente compôs todas as músicas e eu compus junto com elas com a Vitória, com Gabriel e com o Felipe. A Vitória também nunca tinha feito muitos processos de teatro, por exemplo. Mas sei lá, entendeu? Ela viveu a vida inteira no teatro. Óbvio que ela ia saber o que fazer. Aí eu convidei, ela veio e ela fez a direção musical com o Gabriel e o Felipe.

A Danna é isso também, a gente chamou. O que eu senti inclusive em diversos momentos é que ela e a Verônica inclusive estavam mais sabendo no processo do que até quem era do próprio grupo muitas vezes, entendeu? E tá em cena, porque tem uma propriedade muito grande do porquê essa personagem, do porquê desse texto, o porquê, sabe? Elas tinham uma apropriação muito grande e a gente até brincava que as três do

Uiaras eram as duas e eu, entendeu? Assim, porque na peça o debate da mulheridade, como um todo, era transgênero, cisgênero, travesti e tal, né? Mas quando as pessoas chegavam elas achavam que era nós três, porque era três e tinha três travestis, né? E aí a gente brincava assim. Mas foi super tranquilo o processo nesse sentido, existem coisas maravilhosas como todo o processo, mas porque eu também fazia parte né? Então eu dei um pouco a tônica, sabe assim. Pode parecer uma coisa rara e esquisita, né? Por causa do mundo em que a gente vive, mas isso é passageiro porque é isso, nós somos pessoas trans, travestis e nós fazemos teatro, entendeu? A própria dramaturga que é a função que você menos imagina, é uma contradição, eu acho, pensar dessa forma, mas eu sinto que no senso comum das pessoas escrever é a coisa mais professora, escrever essas coisas assim é a coisa mais oposta, parece, da vida de uma travesti, por exemplo. Só que já tava ali, muitas vezes, quem entendia o texto eram elas [Verônica e Danna], não era? Porque elas falavam pajubá. Então, às vezes elas pegavam o texto, elas entendiam mais do que quem já tava com o grupo a mais tempo, entendeu? Teve coisas, por exemplo, assim: “Vamos repetir a mesma cena mil vezes, vamos aquecer, aí que paciência, aí como é que vai fazer?” Essas coisas mais do teatro mesmo, sabe assim? Aí a pessoa chega, a Verônica chegava atrasada, aí ela mudou, agora já mudou, né? Aí eu dizia “não mana, tem que chegar na hora mana, porque não sei o que.” Essas coisas mostram os fundamentos do teatro. Coisas mais do cotidiano mesmo, mas o processo foi super tranquilo, o processo ele era assim, a cada dia mais inspiração, entendeu? Porque era muito maravilhoso, a gente via na nossa frente acontecendo uma integração de mundos que pareciam que eles se excluíam e é muito mentiroso, é muito falsa essa história que os mundos se excluem, porque a gente tava vendo na nossa frente todo dia acontecendo ali, sabe? E aí a Vitória tocava e a gente dançava e a gente cantava, a gente foi criando nossos próprios modos, entendeu? De nos aquecer. de de nos integrar, de criar coletividade, que teve muito disso nessa peça mesmo, sabe? Então, foi incrível, foi uma delícia, a vontade era que tivesse até durado mais. O ensaio geral que a gente fez, por que todo o processo foi permeado de troca, mas no ensaio geral que foi umas duas semanas ou três antes da estreia a gente chamou todas as mamas da Casa Florescer¹³⁶. Foi lá na Casa Livre. Esse dia eu nunca me esqueci dele na minha vida, porque foi tanta intensidade, sabe assim? E as pessoas se reconhecem na cena, elas entram e elas participam, elas fazem junto e elas fazem o teatro junto. Então, era muito como se fosse

¹³⁶ Casa de acolhimento voltada para mulheres trans e travestis.

esses mundos que dizem que se negam, que excluem geral, ali gente, fazia todo sentido, entendeu? Então era muito o poder do teatro mesmo, assim, nos conduzindo.

Mas esta coisa de “ai de a pessoa nunca fez tanto teatro e tal” eu sempre acabo passando um pouco por cima disso. Às vezes gera questões também, não é assim, às vezes gera questões, mas nas Uiaras não foi o caso, porque foi muita integração mesmo e a Danna faz outras peças hoje aí, né? Também série e tal, então realmente ela é uma atriz, sabe? O que eu sinto é que realmente foram portas fechadas no mundo racista, transfóbico, sabe? Assim, que vai excluindo muito a pessoa e negando a capacidade dela de ser atriz, né? Você tem uma subjetividade muito definida porque você vai inclusive gerar outras e criar outras coletivamente e tal e isso é muito cruel porque o teatro ele vai repelindo, ele vai tirando mesmo assim, ele vai seguindo um pouco esses padrões que existem no mundo de alguma. né? E ali era a prova de que não existia isso e que a gente é artista e que a gente tem as nossas diferenças e a gente tem que lembrar delas, entender, reconhecer, localizar o nosso lugar e que a partir disso a gente pode contar uma história que não foi contada e que precisa ser contada, de toda uma década e que dura até hoje que são as operações de perseguição, né? Diz respeito a todo mundo isso, né? Mas a gente traz o debate com a propriedade do nosso corpo que inclusive repercute, inspira, né? Gera, desperta coisas, atritos e agitos também, né?

Jaoo

Você acha que o teatro produzido por pessoas que possuem a vivência de gênero marginalizada possui pontos em comum que poderiam ser categorizadas como uma linguagem cênica? Como uma linguagem LGBT? Ou que elas se estabelecem mais enquanto temáticas do que linguagem?

Ave

Vamos ver. Eu acho que... Vou viajar aqui um pouco, eu sinto as Uiaras um pouco diferente, entendeu? De muitas outras que eu vejo. Então como as Uiaras tem uma coisa dela ser assumidamente e abertamente teatro engajado, sei lá, teatro, não sei qual a palavra, politizado, não sei, porque todos os teatros são políticos e politizados também, né? Então eu não sei exatamente qual a palavra, mas uma peça que prega que o tema é

político, faz o debate sobre como funcionava a política na época também, porque a peça fala sobre isso e como é hoje, né? A política até hoje, de alguma forma, não a política dos partidos, né? A política é entre as pessoas, os movimentos sociais e tal, das organizações e nada contra os partidos também, né? Mas é que esse é o contexto lá da época, né? E ela faz esse debate e não sei se a gente tem uma mensagem. Como a época é muito trágica a peça é isso, né? Ela não tem uma coisa assim positiva. no final, sabe? Ela faz uma denuncia através da poética, através da poética dos corpos, a poética dos textos, dos poemas. Ah, tem uma coisa da Danna e da Verônica serem cantoras, né? Isso foi uma coisa muito importante também pra chamar elas, porque tinha músicas na peça, né? Cada uma tem uma música, né? Assim, uma coisa meio preciosa, sei lá. E então teve esse fator também que elas eram cantoras. Então muitas vezes quando a gente fala sobre representatividade, por exemplo, tem uma uma tendência - e eu acho que totalmente faz muito sentido - de imagens afirmativas, positivas, sabe? Assim, que mudem a visão que as pessoas têm sobre quem nós somos, pessoas LGBT, como um todo, né? Até enfim, né? Muito trágico, muito triste o que aconteceu com Paulo Gustavo, né? Mas eu tô vendo um monte de gente debatendo no Facebook agora tal sobre “ah se ele era similacionista ou não era” e eu acho que tu fazer esse debate agora é esquisito mesmo. Talvez depois sei lá, talvez antes, mas enfim. Mas esse debate procura construir uma imagem positiva e afirmativa sobre essa identidade, mas ao mesmo tempo como não ficar reproduzindo a violência e simplesmente reencenando e repetindo aquilo que já aconteceu, sabe? Bruto, pega e faz a coisa bruta, repete a violência em cena, né? É um limiar e a gente super debateu isso nos ensaios. Tem uma cena que inclusive ela tem uma quebra e a

personagem Daniela, que é a Dana, ela tem uma fala como atriz mesmo e é uma cena que ela seria torturada na delegacia, né? Pelo delegado Riquete. Ela fala “ó, não precisa mostrar essa cena nos detalhes, as pessoas já estão entendendo, aqui é teatro, a gente pode fazer de outras formas também, né?” E aí é uma quebra e um questionamento ali e veio de uma forma bem direta esse questionamento porque eu não sabia nem como fazer, eu não sabia qual era a outra forma de falar e a gente como grupo também não tava sabendo exatamente. A Danna trouxe a dança que ela é coreógrafa né? Dançarina também, então ela trouxe a dança e teve momentos que a gente transformou a cena em dança, toda ação, tudo. Só que ali a gente não tava sabendo exatamente como e a gente resolveu botar o debate dentro da peça mesmo, né? Mas tem um momento que é uma

coreografia, né? Que tudo é narrado e dançado. E tem o outro que aparece os bonequinhos na câmera, as bonecas. Isso foi criado colaborativamente também, mas o que eu tô falando é que eu acho que tem peças que buscam peças, poemas, etc, eu acho que eu tenho uma abordagem diferente, sabe? Só que eu também não acho que é uma matemática, eu acho que tem, assim bem geral, eu acho que tem peças que buscam essas positivities, essas representações positivas de outros que não fiquem repetindo as mesmas histórias da pessoa excluída, expulsa, que foi estuprada e aí morreu com trinta anos numa situação tão trágica e com requintes de crueldade e tal. Pessoas buscam como se fosse assim reverter isso em cena, criar, não sei se o oposto, mas uma outra narrativa que não é essa. Então, pessoas trans bem sucedidas ou que não vivem exatamente essa realidade com esse acento da violência, na brutalidade, que buscam ou com família, relação com família, assim, contar histórias que existem e que sempre existiram de nós, mas que tão sufocadas pela violência enorme, pelos dados assustadores e por tudo que a gente sabe que acontece com a maior parte das pessoas. E aí eu acho que tem peças que buscam de alguma forma? Peças, esses filmes, etc que buscam uma certa realidade, entendeu? Buscam mostrar ou levar ou traduzir o que é a realidade e a realidade da maior parte das pessoas é permeada de exclusão, expulsão, sei lá, né? A prostituição compulsória ou suicídio dos homens trans e tudo mais. E aí se busca essas narrativas para trazer pro público, trazer pro conhecimento das pessoas, para às vezes até para denunciar mesmo, né? Tem outras eu acho ainda que simplesmente as pessoas trans estão em cena, elas não estão necessariamente debatendo isso, aí eu acho que não seria teatro LGBT, por exemplo. Ou sabe, assim, eu acho que aí a pessoa tá em cena e isso não faz parte do debate da peça ou sei lá, por exemplo, eu falando como dramaturga, nem toda peça que eu escrevo é no universo LGBT, tem peças que eu escrevi que são LGBT e que inclusive entram nas convites aí nos festivais e tal, tanto festival LGBT quanto outros festivais de teatro, entendeu? Como as Uiaras que é ao mesmo tempo uma peça de teatro e uma ação do universo que debate ali, né? É que as Uiaras elas tem essa essa tônica mesmo, né? Mas tem outras peças que eu não diria que são teatro LGBT. Por exemplo, eu escrevi uma peça em Macapá chamada “Lugar da Chuva”, todo mundo do elenco era LGBT, três gays e eu, quer dizer, tem outras pessoas também, né? Mas que ficou mais tempo, enfim, não era toda, me confundi, mas quem tava ali muito perto, sabe? Quem ficou um tempo a mais era nós quatro e eu não diria que essa peça é LGBT, por exemplo, entendeu? E tem uma salve rainha subvertida e

não sei o que, tem até um momento que tem, mas é um momento, porque a peça é sobre o Amapá, então ela é uma peça tucujú, é um teatro Macapaense, sei lá. Mas não é uma peça LGBT. As Uiaras cem por cento é, entendeu? Ela é, mesmo que tenha pessoas que não são LGBT fazendo. “Segunda queda”, que é uma outra peça que a gente fez lá no teatro oficina, ela é uma peça LGBT, só que ela é poética. É uma puta pergunta essa, por isso que eu tô pensando até agora, eu acho que não dá pra dizer que tem uma coisa comum de linguagem, eu não sinto isso, mesmo entre aquelas que se identificam e se reconhecem como LGBT. Existe, nossa, mil linguagens, mil alternativas, inclusive pode ter até conservadoras e reacionárias. Eu acho que pode, eu não gosto e não gostaria. Mas eu entendo que é possível porque como nós somos humanidades, essas humanidades são passíveis de tudo, das melhores, mais maravilhosas e das mais perversas coisas. E é muito difícil dizer isso porque isso é usado contra nós também na verdade. Eles pegam só o que tem de condenável, que existe em todos os seres humanos, só que é isso eles usam muito mais forte com a gente, né? Mas eu acho que existe todas as possibilidades, desde uma peça bem performática, performativa, bio performativa, autobiográfica, até uma peça que constrói um mundo paralelo de uma ficção, sabe? Até uma peça bem assumidamente, abertamente, política, sabe? Ou uma coisa totalmente dançada, ou uma coisa do slam. Se tem alguma coisa de linguagem que eu diria que é comum assim, talvez, mas não é uma coisa, é bem em geral essa coisa, que é uma presença maior da consciência do corpo nessas linguagens, sabe assim, não que seja um debate o corpo como um tema específico, mas eu vejo, por exemplo, entre dramaturgas e dramaturgos a tendência do pessoal é ficar bem cabeção, bem uma lógica pura que se retroalimenta. A maquininha que funciona independente de você e é muito maior a tendência entre pessoas que são brancas, cisgêneras, heterossexuais e tudo o mais. Eu não acho que seja uma regra também, talvez seja um momento histórico. Eu acho difícil dizer que tem uma coisa de comum em linguagem e eu acho que nem todas as pessoas. LGBT que fizerem uma peça vão fazer peças LGBT, mas como temática tem um risco que é as pessoas que não são LGBT fazendo, porque aí você pode dizer sei lá que o Plínio Marcos tinha peças com temática LGBT, sei lá, o “Veludo”. Ou que o Nelson Rodrigues e o Beijo no asfalto é uma peça que debate LGBTfobia, sei lá, sabe assim?

Sei lá cê pode pegar esses exemplos no passado, só que assim, se você pegar o show “Le Girls” lá que o pessoal das Divinas Divas fala no filme, show de travestis. Eu acho que isso é mais o teatro LGBT do que qualquer peça do Nelson Rodrigues que debata

sobre o assunto de dois homens que se beijam, sei lá, sabe? Ou duas mulheres, sei lá, enfim.

Jaoo

Então, ele tem uma diferença clara, né? Tipo, um tem realmente uma linguagem que se identifique quanto é a linguagem daquelas pessoas que estão fazendo aquilo e outra se encaixa mais naquela coisa do teatro universal. É engraçado você citar essas peças porque quando eu fui estudando essas questões, o que é o teatro LGBT no Brasil, as primeiras que aparecem é o beijo No Asfalto e Nosso Filho Vai Ser Mãe do Alaya que é literalmente a bicha terminando no manicômio, esse é o final da peça.

Ave

É tem isso, tem muitas histórias dessas por aí, né? Por exemplo, pegando a literatura, eu sei que às vezes fica muito complicado pensar tudo ao mesmo tempo, mas é que eu tô nessa, né? Da literatura também tem os livros, por exemplo, que foram escritos por pessoas trans sobre a sua própria história, é um livro trans, esse é um livro LGBT, o livro do João Nery é um livro LGBT, tipo assim, eu não tenho muita dúvida de dizer porque o debate é justamente esse lá, mas tem uma reprodução de muitos preconceitos contra o próprio corpo ainda, sabe? Mais ou menos tensionados na linguagem da literatura, dependendo de quem escreve, né? Mas tem muito disso lá. Então, é que eu acho que a gente vive um momento histórico que a gente tem um pouco, mas tem um mais um pouco, né? Assim antes nem esse pouco tinha, de meios pra conseguir fazer o debate fazendo a nossa pesquisa pra gente conseguir criar nossas próprias formas e não ficar necessariamente reproduzindo formas de nichos que esperam que a gente ocupe, entendeu? Eu acho que mudou historicamente essa coisa do que é LGBT, por exemplo antes era um nicho a ser ocupado assim que você tinha que reproduzir um pouco a expectativa do que se criava e que são maravilhosas, os shows de travestis são incríveis, imagina as Drag Queens, tudo, né? São incríveis, muito maravilhosas. Mas era esse espaço que tinha, você tinha que ser um pouco estereótipo do que é a noite, né? Tinha um pouco esse lugar dessa linguagem assim, né? E agora é possível criar outros e o teatro vem muito com esse lugar, né? O que é reconhecido como teatro, porque por

exemplo, esses shows não eram considerados teatro, o mais perto era o dzi croquetes, né? Que ainda tinha uma outra visão assim, mas hoje é um outro lugar mesmo. Então não sei se eu respondo, se eu confundo, acho que eu mais confundi, né? É isso.

Jaoa

A trajetória da atriz Renata Carvalho foi um marco na luta pela representatividade trans nos últimos anos, organizando um movimento político contra o trans fake e a desigualdade na área cultural em relação a corpos trans. Essa luta não foi travada apenas por Renata, mas por muitas atrizes e atores T, inclusive você também fez parte dessa articulação, né Ave? Como o trabalho da Renata reverbera na sua trajetória? Tem alguma relação entre suas trajetórias e a de outras artistas T?

Ave

Tem muito e de muita gente. O que eu sinto pessoalmente é que eu só existo no lugar que eu existo porque, não só porque eu conheci e me liguei, mas é uma ligação que eu não saberia descrever ela assim, mas ela é uma ligação que realmente eu sou quem eu sou por causa dessas pessoas, não só como artista, mas como pessoa mesmo, entendeu? Assim, é uma ligação muito profunda e ampla assim, vasta, sabe? Ela abarca muitos lugares da existência

Eu queria só acrescentar uma coisa sobre os marcos. Tem uma outra pessoa que também é um marco muito importante que é o Léo Moreira Sá, inclusive antes da Renata como solo, não porque nem era solo a peça dele, mas como contando a própria vida em cena, sabe? E o Léo também é uma pessoa que eu fui muito ligada e eu sou muito ligada a Renata, mistura tanto a Renata, Verônica, Leona, Danna, Neon, entre tantas outras pessoas que eu podia falar aqui, mistura tanto, mas tanto, mas tanto que eu nem sei o que é o limite entre a peça que a gente fez e a vida que a gente viveu, porque tava tudo muito ali, muito misturado mesmo, sabe? Por exemplo, eu tenho uma relação pessoal de amizade mesmo com a Renata e como qualquer relação pessoal que a gente tem que é de verdade, né? A gente passa por diversos momentos e um momento de muita proximidade - é que isso já passou uns anos, né? - realmente hoje eu tô uma

peessoa muito diferente, mais madura mesmo, né? Mas quando eu tava entendendo muita coisa sobre como é você ser quem você é e num ficar negociando a sua humanidade, a sua identidade com as pessoas e isso é uma coisa que eu aprendi muito com ela, por exemplo, e muito com a Neon e isso reflete como posicionamento de vida, mas como uma prática artística também porque não é separado, é a gente ali no que a gente tá fazendo, né? Então quando muda a gente, muda o que a gente faz, muda o jeito de fazer. Reverbera diretamente na rubrica lá dos personagens, essas personagens devem ser interpretadas por atrizes trans até o ano de dois mil e quarenta e sete, que é exatamente o que a Renata falou: “Dêem trinta anos pra gente que aí vai se quebrar o ciclo de construção desses estereótipo que vai pra dentro da cabeça das pessoas e faz as pessoas expulsarem de casa a criança, faz a pessoa agredir alguém na rua”, é essa construção simbólica, ela tem uma consequência muito material, muito concreta. E isso veio de conversar com a Renata assim, sabe? E foi ela que lançou essa proposta dos trinta anos, inclusive. Toda representatividade como parte da dramaturgia e como parte de pensar coletividade trans, isso era uma coisa que eu falava muito no Monart, eu falava esse debate tem que estar nos grupos também de teatro, porque a gente debate a identidade e a identidade tem que ser pensada também dentro de coletivos, coletivos que são heterogêneos, entre si, como são os grupos, né? Então, você vê até no manifesto lá da representatividade trans, tem uma hora que diz “grupo”, que essa foi eu que falei, eu tava ali debatendo muito com todo mundo. Pras outras pessoas, o que eu vejo que impacta é assim, também tem uma coisa, teve muitas rupturas dessa época. é uma coisa que é cem por cento unanimidade os discursos da representatividade trans, por exemplo. Sim. Ele é questionado, ele teve um momento de muita convergência que foi... - episódios marcantes da história, né?

Eu nunca tinha visto o documentário da Gisberta e eu assisti recentemente e eu fiquei com uma raiva de tudo aquilo que aconteceu com aquela peça que o Luis Lobianco fazia, eu já fiquei com uma raiva porque eu não tinha me aproximado tanto da história porque eu sabia que eu ia ficar arrasada e eu fiquei. E assim, não é atoa que foi com essa peça que explodiu todo debate. Foi assim ó, eu também não vi a peça então eu não vou saber te dizer exatamente o que aconteceu a partir dessa peça, mas ele foi apresentar em Belo Horizonte no CCBB de Minas Gerais no dia vinte e nove de janeiro sobre a Gisberta, tá? O dia da visibilidade trans e aí o pessoal que a Renata já tinha conhecido em Minas e que já estava articulando com Minas Gerais, com Rio de Janeiro, com acho

que Santa Catarina no Sul, Londrina. Não, Paraná. Enfim, com o pessoal aí, que a gente que tava aí se agregando com essa debate do Monart, foi todo mundo pra Minas. E teve o ato lá, quer dizer, foi todo mundo depois. Quem organizou articulou foi as manas de Minas, a Júlia Santos que é super-representativa também, Júlia Santos lá de Minas, atriz. Acho que ela foi a primeira atriz travesti a ter DRT lá, enfim aí rodou toda a mobilização das manas lá e foi um reboiço porque ele falou que o povo era fascista. Elas mostram os peitos e não sei direito o que que ele falou. Aí depois entrou a produtora da Quintal Produções, que trabalha com Silvério, aí tinha todo o debate do Silvério e aí foi chegando gente o debate estourou total. Nesse momento tinha muita união, entendeu? Tinha muita união, muito consenso. Depois foi tendo rupturas, entendeu? E aí já não era mais tão nacional assim, agora ele ganhou outros contornos de novo, mas teve um momento de dispersão muito grande do Monart na verdade. E eu não vou saber te dizer exatamente o que, mas uma das questões que se levantou principalmente era sobre a prática anti-racista dentro do debate da representatividade trans, foi muito forte. E os homens trans agora também, né? Entraram os masculinos debatendo sobre a desigualdade, a desproporcionalidade dentro do próprio mundo trans também, né? Enfim, e aí podem ter inúmeras, outras coisas que a gente pode falar. Mas eu acho que o debate da representatividade Trans, com as pessoas que estavam construindo ele ali em dois mil e dezessete tal, dois mil e dezoito, ele ganhou muita força por vários motivos, eu acho que um dos motivos é que sempre existia um fetiche e um interesse pelas nossas existências e isso sempre foi feito de uma forma muito esdrúxula. E aí, quando isso aconteceu isso gera um fascínio das pessoas, gera, falando numa linguagem assim bem do mundo aí da cultura, gera um consumo, sabe? Eu acho que gera uma vontade de saber, um desejo e que ele se esvai rapidamente também, que eu acho que já tá até passando nesse momento, porque tem muitas pessoas LGBT como um todo na arte que são muito talentosa e que fazem da sua arte, daquilo que produzem, daquilo que fazem ou do seu corpo ou sei lá, seja o que for, o motivo de estar vivo mesmo. Isso é muito inegável, entendeu? **É um brilho e uma escuridão incríveis.** Então eu acho que tem isso, que aí veio uma voz e assim “ó, por que que todas essas pessoas tão aí sabe, catando o que encontra pra conseguir viver, né? E todos esses meios da arte tão aí?”. Acho que as pessoas começaram a perceber o quanto era padronizado o mundo que elas viviam e quando você percebe isso uma vez se você não é uma pessoa muito cínica né? É difícil você continuar fingindo que tudo é natural, né? E aí eu acho

que a gente vem com essa força e o debate da representatividade não é só na arte, né? Ele é em todos os lugares de trabalho mesmo, né? Ele é sobre a nossa presença, a afirmação da necessidade da nossa presença na nossa sociedade, porque nós fazemos parte dela e até então tínhamos que viver na clandestinidade, né? Então é dessa força que vem o empuxo assim, sabe? E aí foi muito pro audiovisual, né? Que era uma grande barreira e aí ele começou a ir e aí ele tá ganhando força lá, né? E eu acho que no teatro muitas vezes a gente acaba tentando fazer o debate como se fosse o audiovisual, porque que a gente não tem ou não sabe muito como fazer o debate dentro do próprio teatro que não seja comercial, por exemplo, o teatro de grupo. É uma grande construção e eu acho que a gente tá só no começo ainda.

Jaoa

Nossa, eu concordo muito com você nesse ponto. O Teatro de grupo ainda está caminhando nesse quesito, né? Sobre a produção cultural de pessoas trans, elas despontam muito como individualidades, né? Nunca é tal pessoa do grupo X, ai ela é uma pessoa trans, sabe? Não, é assim aquela figura, daquela pessoa e isso é muito sintomático também, né? De falar “essa pessoa não tá num grupo”. Como é que são geridos esses grupos pras pessoas não estarem neles, sabe?

Ave

E é muito louco você pensar nisso, né? Porque isso acontece mesmo, eu percebo isso aí que você falou, eu vejo também. Ao mesmo tempo eu acho que uma coisa que talvez caracterize-se, não sei se como temático ou como linguagem, mas o modo de viver de pessoas LGBT e não generalizando né? Porque eu acho que LGBT é amplo, então tem pessoas que com certeza tem outros padrões de vida e modos de vida, né? Mas eu acho que pelo preconceito, pela dificuldade de conviver mesmo com as próprias famílias ou em todos os lugares que as pessoas passaram tipo escola, política, os lugares da política, o que é da igreja, a igreja, sabe assim? Todos os lugares, é muita dificuldade de pertencer a um lugar. Então a gente cria as nossas próprias famílias. Literalmente. Essa palavra eu acho que é muito forte, porque, por exemplo, pra alguém ser atriz hoje, conseguir viver no trabalho de atriz, com certeza a pessoa ela teve que se apoiar e se

fortalecer e apoiar e fortalecer diversas outras pessoas com as quais ela se identificava e se reconhecia. A Simila Rá ela foi na ELT fazer a semana de abertura e ela tava comentando sobre a geografia, né? A cidade e as travestis na cidade, assim, na geografia. Ela falou, “em São Paulo quem não nasceu na cidade, quem veio de outras cidades pra cá, que muita gente vem, né? Muitas pessoas LGBT, muitas pessoas trans gays, né? Todo mundo vai pro centro. Mesmo às vezes morando em lugares precários e tal, porque” ela falou uma frase, “porque tem várias de mim, porque você se sente, mesmo que eu não conheço as pessoas tem algum lugar que você pertence”. Então, eu acho que a gente cria, isso é um exemplo, mas acho que a gente cria nossas próprias comunidades e nossos jeitos de se apoiar coletivamente para conseguir sobreviver, viver e tal. E aí a pessoa desponta como uma individualidade, quer dizer, é um outro momento, né? Mas é muito curioso pensar nisso, né? O que é curioso do grupo também, é devagar, né? Tem uma certa fetichização do indivíduo também, né? Tipo como aquela que conseguiu despontar, por isso a própria coisa da Danna, sabe? Tipo assim, eu nunca com certeza ela é muito diva, né? E ela teve todo um caminho pra chegar ali naquele lugar, ela é uma diva de fato, mas sim, pra chegar nesse lugar de pesquisa que ela tá né? Tipo a Danna começou no vocacional da dança. Nossa, toda a trajetória artística dela foi no vocacional, nos programas da prefeitura e depois com a dança de rua, foi todo por fora desses lugares que são considerados instituição e o teatro é muito uma instituição ele é um lugar de legitimidade e prestígio, por mais que a gente esteja fazendo e querendo fazer a revolução, ele tem um estatuto de arte. E tem muitas pessoas LGBT que fazem muita arte, sabe? Que que é o Vogue? Que que é tanta coisa, né? É performance, é representação, é atuação, sei lá, é muita coisa, é figurino, é caracterização, tem uma memória tão rica nossa, né? Tem uma, não sei se dá pra dizer isso, uma tradição, mas tem uma bagagem. Então, grupo social mesmo, né? E que agora está podendo ocupar um espaço no teatro e modificá-lo. Isso é modificado também, né? E eu acho que essa é a mudança, aí que parece que dá pra falar em teatro LGBT, entendeu? Aí sim, o teatro como o seu estatuto de teatro de uns anos pra cá, dois mil e dez pra cá e olhe lá poucos anos. Poucos assim né? Aí a gente vai fazendo isso e vai construindo, mas tem muitas referências cênicas que não são consideradas teatro e que estão aí nos nossos genes, de alguma forma.

Ai amiga, você respondeu tudo maravilhosamente, obrigada. Só uma coisa que eu queria perguntar, mas esse é meio off. Eu acompanhei um pouco do seu trabalho na ELT, né? Só não consegui acompanhar do jeito que eu queria, mas eu acho que você procura muito ressignificar esse espaço de formação teatral, né? E através das perspectivas transgêneras. Como foi pra você essa questão na universidade? Você como aluna.

Ave

Ah então, é toda uma história, né? Eu acho legal, acho importante isso porque olha só, que que coisa é isso, né? Eu estudei na UNICAMP né? Dois mil e dez ali e tal e eu entre tantos, agora inventaram uma coisa assim, bom ,sei lá vamos lá faz parte, né? Eu tive uma coisa que eu nunca tive na vida. alergias no corpo inteiro, espalhadas pelo corpo inteiro, todos os lugares do corpo mesmo, realmente era uma questão que eu não conseguia dormir, eu não conseguia fazer nada, entendeu? Era um problema grave assim. Ele durou e foi durando, foi durando e foi durando e começou a ficar tudo em carne viva. E aí eu fui lá, tomei remédio, tentei e decidi sair. Aí, tinha muita coisa acontecendo, lógico, né? Mas saí. Aí quando eu saí, a Verônica Fabrini ela falou assim: “é a troca de pele”. Eu nunca esqueci que ela falou isso e aí, beleza e o que que eu senti? A minha existência era vista com a leitura masculina e eu tava em cena e eu não conseguia existir dessa forma em cena. Olha que loucura, eu cheguei a essa conclusão depois. E ninguém e nem eu tinha como saber, né? Como é que alguém lá ia ter condições de alguma forma conseguir dialogar, até pedagogicamente falando. Conseguir entender o que estava acontecendo com aquela pessoa, porque são vinte e cinco por ano, né? Tem um debate, tem um acompanhamento até próximo assim de todo mundo lá, né? E eu como professora hoje eu vejo que realmente é um preparo que se faz, entendeu? Com proposta política de um corpo docente, entendeu? Que está trabalhando com a presença das pessoas em cena, com a presença do corpo e como que esse corpo vai se afirmando enquanto sujeito e tem que preparar as pessoas porque existem mecanismos da formação mesmo, relação com a voz, relação com a forma do corpo, relação com o que é neutralidade, entre tantas outras coisas aí, né? Que a gente nunca teria parado pra pensar. Se não fosse essas bichas, essas sapatões, essas travestis enfurecidas, né?

Reivindicando agora o seu direito a ser quem são e não ter que ficar se adequando em coisas que, desculpa gente, não são do teatro. Disseram que é e aí se naturalizou que era, mas é muito mais aberto, muito mais corporalidade e existências. Só que é difícil fazer esse debate, porque está muito sedimentado nas pessoas. Então parte de eu ter saído e não terminado o curso de artes cênicas eu acho que tem a ver com isso, não é só lógico, né? Muita coisa mas esse é um dos aspectos. Então como aluna, estudante de artes cênicas, eu senti isso, que havia um despreparo e que não é exatamente desse lugar da UNICAMP, seria de qualquer outro que eu estivesse naquela altura, né? E ainda é de muitos lugares hoje, né? Mas às vezes ainda tem um ponto de apoio para você debater, para você conseguir, nossa, ir construindo.

Como estudante de letras, hoje eu me formei, né? Um exemplo ótimo é o grande Sertão Veredas, Diadorim tá aí, né? Eu já tinha lido Grande Sertão e é clássico, é o cânone da literatura brasileira e é mesmo, né? Aí eu já tinha lido uma vez, eu nunca tinha parado pra pensar. Fazia muitos anos, né? Muitos e muitos. Aí quando eu olhei a segunda vez, sei lá, não sei que vez quando eu fui ler pra faculdade, eu falei “gente é um homem trans”. Tipo assim, é quase como se tivesse uma placa dizendo isso no livro, só que não diz a palavra porque não se identificava dessa forma nessa época. E não é que a gente vai resumir a existência de quem viveu na década de cinquenta no sertão em Minas Gerais e da Bahia em uma palavra que existe hoje, não é exatamente a mesma identidade, beleza, mas se trata de algo, entendeu? De uma existência que não é cisgênera, não é uma existência que acompanha a norma daquela época e é um homem, vive socialmente como homem e num tem dúvida. O próprio livro diz isso e é tão explícito, é como se tivesse um elefante na sua frente, você fala “gente, tem um elefante” e as pessoas falam “não, veja bem, o mamífero com as patas assim, dessa cor da pele cinza pode ser um hipopótamo” aí cê fala vai “tem tromba, tá rodando, tá jogando água” “não, segundo tal, na citação, na verdade é um hipopótamo”. Daí você fala “gente para com isso!” É que nos estudos literários o Diadorim é a donzela guerreira, essa é a leitura que tem na academia né? Uma coisa medieval tal. E eu entendo o que se construiu através dessa referência. É importante, eu não invalido, eu não descarto. Mas assim, gente, pra eu conseguir entender esse livro do jeito como ele é e não o que as pessoas falam “você está querendo impor sua visão ao rotular, você está querendo... Você é egocêntrica sabe?” Fazer as piores acusações, que a academia ela é é toxicamente cordial assim, né? Perversa, é muito perversa e as pessoas falam “você quer

ser vaidosa? Você quer impor sua leitura ao romance?” Aí eu falo assim “Gente mas eu não tô falando que o Brás Cubas é trans eu não tô falando que a Macabéia é travesti, entendeu? Eu não tô falando nada disso, gente. Eu tô falando um negócio que eu tô vendo aqui” E não era intransigente total, eu lembro que uma professora falou assim pra mim - porque eu sabia que ela ia rebater também, a pessoa é totalmente alienada no sentido da convivência com pessoas LGBT e mais ou menos, que tem umas bixas lá na FFLCH, né? Mas travesti é uma loucura, agora tem um preparo cada vez um pouquinho maior né? A cada ano assim - mas eu falei falei falei e ela debateu, as pessoas já não aguentavam mais, né? Aí uma hora a professora falou “se eu aceitar isso que você está falando, toda a conceituação que eu construí pra dar essa aula vai por água abaixo e eu não vou ter o que fazer. Então eu vou ter que fazer o que eu tô falando aqui.” Aí eu levantei e fui embora porque eu não aguentei, porque eu falei, mas o que é isso sabe assim? O que é isso? E realmente tem que ter a pesquisa e as pessoas estão fazendo, né? Aos poucos elas vão fazendo. Mas teve esses momentos, momentos de discriminação mesmo, né? Com mil argumentos e tal, mas muito assim, qualquer coisa que eu falava muito, as pessoas já ficavam olhando com uma cara do tipo assim e nem era igual qualquer pessoa, entendeu? Assim, só que aí olhava com uma cara tipo “ai que desnecessária”, sabe? Era total discriminação. Porque era que nem eu tô falando com você aqui. A gente tem uma proximidade um pouco maior, eu fico mais solta, mas eu sou desse jeito. Então eu falava e as pessoas faziam uma cara. A academia regula não só como construir um texto, uma peça, um filme, ideias, mas como você usa sua voz para falar sobre esse texto. De gestos que você pode fazer, o corpo que pode. Olha que eu nem tinha feito a cirurgia, não tinha colocado a prótese, hoje seria mais choque ainda nesse sentido eu acho. Porque enfim, tinha um pessoal lá da linha mais trans excludente, né? Das TERFs lá, tem isso muito forte então por exemplo assim, não é só sobre a questão trans, por exemplo, é sobre prostituição, altamente polêmico o debate, entendeu? Para qualquer pessoa e aí não tem muito diálogo, né? Porque as pessoas são muito complicadas.

Jaoa

Na verdade, essa pergunta é porque agora na Unesp eu estou fazendo estágio-docência e a gente tem discutido muito isso, sabe? Das referências. Tem duas pessoas trans na

sala que a gente tá dando aula também, cada vez mais pessoas não-binárias também e essa discussão, acho que ela caminhou de fato, né?

Ave

Mas eu acho que a não-binaridade é o mais polêmico nesse contexto educacional assim, porque ela questiona as vezes concepções de mundo das pessoas, entendeu? Então as pessoas elevam para um lugar hiper acadêmico de reflexão assim, filosófica e tal, eles perdem isso e ignoram a realidade do que a pessoa que tá ali na frente falando “ó eu preciso disso pra chegar no final desse curso”. E as pessoas ignoram e reproduzem essas exclusões mesmo, né?

Jaoa

E essa questão quando vai pra pro campo da representação também é muito mais clara, né? A própria, sei lá, divisão de personagens, o gênero às vezes é a primeira coisa que define quem vai fazer quem, né? Acho que tá na hora da gente repensar isso e aquela coisa, eu acho que é a conclusão que a sua própria professora chegou quando você teve um embate com ela, né? Tipo, assim de tudo e até agora e é meio isso mesmo.

Ave

É, mas aí a pessoa é pesquisadora justamente por isso, né? Que ela tá numa universidade pública, ela é pesquisadora também e pesquisar é a gente continuar o resto da vida reformulando um monte de coisa, né? Só que as pessoas se esquecem disso, eu acho, sabe? Se fecham ali numa coisa isolada, né? A realidade, enfim, não foi fácil não. A universidade foi bem difícil na verdade. Eu acho que ela exclui muita gente até hoje, muita, muita, muita e às vezes até a política afirmativa está posta para garantir o acesso, mas a permanência faz parte da política afirmativa e as pessoas acham que é só o acesso, mas não, você tem que fazer todo o debate sobre o acesso, sobre como essas pessoas ficam depois, porque é assim que vai acontecer. Como a ângela Davis diz “quando uma mulher negra se move, o mundo todo se move junto”. Quando algumas pessoas trans se movem, tem um paralelo também, porque muda isso, muda o jeito como dá aula, muda a peça, muda tudo, muda o jeito de fazer teatro. E ao mesmo tempo

tinha que ter uma liberdade maior, porque se a pessoa é não- binária, também é isso, né? Ela vai transitar em muito mais lugares do que uma pessoa que tá presa a um gênero, dizendo assim, parece até pejorativo porque eu tô também atrelada a um gênero, mas aí se ignora e se transforma isso numa restrição. É isso, vai dar trabalho, até construir essa liberdade pra todo mundo, mas estamos aí.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM DIEGO MOSCHKOVICH

Entrevista realizada no dia 15 de Março de 2021 de forma online com duração de cerca de uma hora sobre o processo de pesquisa da peça *As 3 Uiaras de SP City* (2018).

Diego

Você vai ter o meu ponto de vista das coisas, como eu experienciei todo esse processo. De uma pessoa que fez parte desse movimento, mas na condição de uma pessoa cisgênera que tá aliada a todo o processo.

Jaoa

Qual foi a motivação inicial para a pesquisa de “As 3 Uiaras de SP City” e dos “barbantes” que você puxa com o LABTD?

Diego

Vou te contar do começo então. O LABtd surge quando eu voltei da Rússia, eu dava uma série de workshops sobre análise ativa, às vezes em um lugar, às vezes em outro e teve um grupo do Célia Helena, que estava se formando lá, que veio conversar comigo por que eu tinha sido assistente de direção do Duelo, com a georgette Fadel. E eles vieram falar assim, "olha a gente montou um grupo e queríamos que você dirigisse uma peça nossa, você não quer?" Eu na época estava muito xiita com um pensamento processual do teatro russo, influenciado pelo Anatole Vasiliev, "eu não sei se eu quero montar um espetáculo, montar um espetáculo é uma coisa difícil, demora anos, etc". E

aí eu vi aquele monte de gente nova, eu tinha trinta anos e eles 18/19 e falei assim, eu não posso me comprometer com vocês assim, eu não conheço vocês. Eu fiz uma contraproposta para eles, eu propus a gente fazer um laboratório de três meses sobre um texto e aí usar esse laboratório para a gente se conhecer e ver se dá certo, se sairia grupo, se não sairia grupo. E aí a gente começou a se encontrar umas três vezes por semana no clube escola Mario de Andrade, que é um clube que fica ali na Barra Funda e é um lugar muito louco, perto da linha do trem, um clube esportivo que o design do lugar foi feito pelo Mário de Andrade. Tem uma quadra e um Teatro lá. Lá a gente explorou a Gaivota. Eu chamei mais pessoas, a Sofia Castellano e algumas outras perguntas. Daí não rolou a peça, mas rolou a vontade de ficar junto explorando alguma coisa.

Em 2014 eu continuei dando workshops de análise ativa e esse núcleo de atores que já compunham esse grupo, que era sofia, Gracio, Marco, depois veio Diego Chilio, eles começaram a ir nos workshops e a usar eles para começar uma investigação. E sempre eram textos, geralmente era Tchekov, normalmente clássicos. Mas a gente sempre tinha vontade de produzir, de falar sobre o Brasil. A gente tá se reunindo, tá rolando, as mesmas pessoas interessadas sempre querendo fazer alguma coisa. E aí quando foi a última oficina na Oswald de Andrade, a gente decidiu continuar independente do workshop. Daí eu propus um processo de investigação que era completamente diferente de tudo que já tinha acontecido ali nesse grupo. Porque qual que era o mote meu para esses workshops, eu tava traduzindo Stanislavski e para mim era importante que essa tradução fosse acompanhado de trabalho prático, por que eu ia testando a terminologia em português, eu ia testando para ver o que que funciona, o que não funciona. às vezes os acadêmicos ficam brigando por termos, às vezes até brigam comigo, "Ai mas experiência do vivo?" Mas a minha resposta é: eu testei isso na prática, vivência não funciona aqui no Brasil, eu testei, Para fazer uma longa história curta: vamos explorar coisas que a gente nunca explorou. Vamos estudar terror e miséria no terceiro reich, isso era 2014 e as manifestações dos coxas estava começando. Eleição da Dilma, aquela radicalização de direita que o PSDB começou a apostar ali na eleição. E isso, em paralelo com as veias abertas da América Latina do Eduardo Galeano. Veja que a pauta LGBT não estava colocada ainda. Aí nesse meio tempo em 2014 eu conheci pessoalmente a Ave. E a Ave a gente conversava bastante, nós éramos amigos. Nos

conhecemos em 2010 no vestibular da USP, mas em 2014 nos encontramos novamente. Aí eu lembro que um dia fomos para um bar e a Ave estava no núcleo de dramaturgia do SESI e ela falou "eu tive contato com os relatórios da comissão nacional da verdade e eu acho que aquilo é uma dramaturgia, um potencial cênico demais". A Ave já tinha uma pesquisa do que ela chamava de dramaturgia muralista, que pegava um pouco uma tentativa do oswald de andrade e da pagu na dec. de 39 de pegar o pensamento das artes visuais mexicanas e latinoamericanas e transformar em literatura. Então oswald escreveu um romance, acho que "Os Condenados", e a Pagu escreveu "O Parque Industrial" que é um romance muralista, que é essa tentativa de pegar um quadro, um mural e criar uma pintura que ela não é específica, ela não é particular, um retrato de um momento particular, seja ele subjetivo ou objetivo. Ela é uma tentativa de expressar em pintura um determinado momento histórico. Então se você pegar os murais do Rosco ou do Diego Rivera, dos muralistas mexicanos, você vai ver que são murais que têm milho, indígenas, lenin, Trotsky, máquina a vapor. É um negócio gigantesco sobre uma história, um mural épico. Tem uma tentativa de uma epicização das artes visuais, da arte pictórica. E o Oswald e Pagu tentaram fazer isso e a Ave muito influenciada por isso pensou como que seria isso no teatro. E ela escreveu uma primeira tentativa chamada um amor canibal.

E aí eu chamei a Ave, você não quer estudar com a gente? A gente ia começar uma residência no falecido Teatro de Narradores, o Zé Fernando tinha dado para gente uma sala. A gente ia estudar o veias abertas e o terror e miséria e a Ave veio. Começou a fazer os estudos, as aproximações, começou a discutir e com essa coisa de o que será que é esse documento? E aí foi no meio do processo que a Ave trouxe novamente os relatórios da verdade e ela me mandou os relatórios e eu falei "Aí tem coisa". Daí ela falou 'vamos propor isso?' Vamos. Daí a gente começou a fazer um processo de entender o que que seria. Como é que foi esse processo. Nem chegou na parte lgbt ainda, mas ela já tá em essência. A gente dividiu o relatório da comissão da verdade, a gente pegou os atores todos e cada um agora vai fazer a pesquisa, vamos nos debruçar sobre esse relatório da comissão da verdade. E as veias abertas da América Latina nos trouxe um pouco a necessidade de estudar a assim chamada literatura fantástica latinoamericana. A gente levantou vários contos e agora a gente vai olhar esse procedimento em comparação com os relatórios da comissão da verdade e ver o que tinha de "realismo fantástico" naquele material. Porque a Ave trouxe o discurso do Gabriel G Marques

quando ele ganhou o Nobel e ele diz "Vocês europeus, vocês descrevem a nossa literatura como ela sendo fantástica, como ela sendo de realismo fantástico. Mas eu não fiz absolutamente nada além de descrever o que acontece em qualquer parte da América Latina, se vocês forem lá, vocês vão ver." A gente achou isso genial.

E aí a gente começou a olhar para os relatórios pros casos de perseguição política e etc. Isso tudo para contar como é que surgiram os barbantes. Por que os relatórios são muito grandes, eles tem muitos casos. Tem uma parte que é luta armada na cidade, outro no campo, repressão indígena e quilombolas e uma parte que lutaram muito para colocar, ficou reduzido e depois virou aquele livro "ditadura e homossexualidades" do Renan Quinalha e James Green que tem um capítulo sobre a operação tarântula, que virou as uíaras depois. Então para dar conta de tudo isso, de uma dramaturgia muralista, a gente falou que esse mural precisava ter linhas, barbantes, ele não dá para a gente desenvolver tudo de uma vez. A gente queria, até mandamos um Rumos megalomaniaco, tudo junto e ao mesmo tempo. Mas não dava e decidimos cortar por partes. Começamos e delineamos alguns barbantes de investigação. O barbante amarelo seria da classe média e da repressão à classe média urbana de esquerda, digamos assim. O barbante verde seria o barbante militar, do ponto de vista da repressão. O barbante vermelho seria o barbante da guerrilha, o barbante azul seria dos camponeses, do campo, da guerrilha rural. E o barbante roxo seria o barbante LGBT, repressão aos corpos desviantes, não quero usar o termo queer, mas "cuir" em português. Desviados, transviados, etc. Aí que nasceu a história, aí que apareceu pela primeira vez a coisa. Porque eu lembro que a gente leu o material e ficou muito forte o negócio da operação tarântula e etc. Mas por uma questão interna do grupo, a gente decidiu fazer primeiro os barbantes verde e amarelo. Juntamos dois barbantes, na verdade foi super difícil, "O Corpo que o Rio Levou" é uma peça de quase três horas.

E aí começamos a explorar e investigar e surgiu esse procedimento que no LABtd a gente chama de praxis dramática que é um procedimento de encenação e dramaturgia juntos, acho importante falar isso. Porque as uíaras vai ser um pouco diferente, mas geralmente no grupo o nosso procedimento é a gente coletivamente estudar um documento e esse doc vai gerando improvisações dos atores e das atrizes e a dramaturga tá junto comigo em todos os ensaios. Ela não faz um trabalho de gabinete, ela faz um trabalho de cena, e é estra em cena. Ao mesmo tempo é muito diferente de um processo

colaborativo, porque ela não tá lá para ver o que os atores trazem, faz um dramaturgista, deixar de uma forma bonita, literariamente bela. Não, ela fala Chilio e Sofia, façam uma cena sobre isso, isso e isso. E usamos os parâmetros da análise ativa. A cena não existe, mas queremos falar sobre isso. Quais são as circunstâncias propostas, quais são os acontecimentos. Então a gente faz um etude ao revés, um etude que não tem um texto final. a partir da experiência cênica viva que esse trabalho gera, a Ave puxa linhas de dramaturgia e faz o texto. E aí fizemos o corpo que o rio levou.

O impulso para fazer as uiaras foi o próximo, partiu da Ave. Ela falou "gente para mim é importante fazer o barbante roxo" Ela tava estudando o livro do James Green e do Quinalha e teve um encontro com a Neon Cunha, conheceu a Neon em um evento no Itaú Cultural, e a Neon apresentou de uma maneira super prática o conceito de história oral de vida. Porque a Neon pegou a Ave e falou "Ah, você quer saber sobre a operação tarantula?"

Ela vai te explicar melhor mas eu vou te contar a versão que chegou até mim: teve uma mesa no Itaú Cultural sobre Transgeneridade e Literatura, estava a Renata, a Lua, um monte de gente e a Ave levantou para fazer uma intervenção no meio lá, na hora das perguntas e mencionou a operação Tarantula. E depois a Neon veio falar com ela e falou assim: Eu sobrevivi a operação, eu estava viva. E a Ave falou: Eu estou escrevendo sobre isso, me conta. E aí a Neon falou: Eu posso te contar, mas eu posso te mostrar. E elas foram pelo centro histórico de São Paulo dizendo "aqui acontecia isso, aqui acontecia aquilo, aqui o delegado Richetti prendeu não sei quantas, aqui a gente ia correndo para não ser morta" E isso deu um boost para a dramaturgia. E um dia a Ave chegou com a dramaturgia pronta para a gente. "Gente escrevia" "Deixa a gente ler!" Não era a dramaturgia final, mas estava inteira com começo, meio e fim. E aí a gente se inscreveu no edital de dramaturgia do CCSP e ganhou. Daí que veio o impulso para montar, já estávamos querendo montar, a gente vê quando uma obra está pedindo para ser montada quando o grupo inteiro fala "vamo".

Jaoa

Foi mais rápido que "O Corpo que o Rio Levou" então?

Diego

Super, muito mais rápido. Só para você ter uma ideia, em termos de processo o corpo a gente fez com o Zé Renato, depois que a gente ganhou o edital demorou uns oito nove meses para estrear. Foram nove meses com ensaios quase todos os dias. Sem contar o tempo de desenvolver a dramaturgia que já tinha rolado por quase um ano e meio antes. As Uíaras a gente começou em fevereiro de 2018 e estreou no começo de maio de 2018, foram três meses.

Jaoa

Quando o texto ficou pronto?

Diego

O texto ficou pronto na metade de 2017. Teve pequenos ajustes no processo, se você viu lá no vídeo o final é super diferente. O fim da peça é a música "Iaras Prontas para Luta" e o final da dramaturgia é só elas indo embora, desaparecendo. Mas aí são outras questões que depois eu falo, que são as questões políticas da encenação que a gente precisou encarar na hora de montar o texto porque aconteceram muitas mudanças, etc.

Jaoa

Era isso que queria entender, como é que tinha sido o processo, de onde é que ele veio e é um processo bem, apesar de curto, faz parte de um processo maior em termos de relação, em troca de3 informação, o encontro com a Neon, isso deve ter mudado tudo, né?

Diego

Mudou tudo, a gente estava acostumado a trabalhar com arquivo, com ficha, então você pega a comissão da verdade, tem a ficha da presa, do preso político, por exemplo: era do

PCdoB , fez isso, fez isso, ou o depoimento gravado para a comissão da verdade. Mas você estar ali na frente da pessoa e ela falar: "olha, eu quase fui morta aquele dia, por causa disso e tal" É super diferente, foi uma contribuição inestimável e só aconteceu do jeito que aconteceu as Uiaras porque a gente estava muito no ímpeto de fazer aquele texto. Aí não só nós LABtd, todo mundo, Ana, Verônica, as meninas da produção.

Jaoa

Já que você puxou o assunto, como foi esse contato com a Danna Lisboa e com a Verônica? Elas são do LABtd?

Diego

Não, elas são convidadas.

Jaoa

E como é que foi essa discussão sobre chamar elas, porque vocês abordam uma temática que tangia as experiências delas? Quem faz parte do LABtd?

Diego

A Sofia, o Diego e o Chilio, eu e a Ave. Somos nós cinco. O resto são convidados.

Jaoa

E como é que vocês pensaram isso?

Diego

A gente estava na casa da Sofia fazendo uma reunião, ela tinha acabado de ter bebê. E a gente tinha que decidir, porque estava começando a produção do festival de peças curtas do CCSP. E aí a gente falou, bom Ave, a gente não conhece ninguém, quem? Ela falou "olha, estou pensando sobre isso, a Neon me indicou a Danna, não sei se vocês

conhecem" Nós falamos que não conhecíamos. E a primeira pessoa não era a Verônica, era a Lua, a Lua lucas. Que era amiga da Ave, não sei se é ainda. Aí era a Danna e a Lua. Aí fomos conhecer, fomos ver, fomos atrás de ver vídeo, de ver ensaio. Elas topam? Topam, aí começamos a ensaiar em fevereiro de 2018 na Oswald.

Jaoa

A Lua ficou nesse processo?

Diego

A Lua ficou um mês no processo, mas ela teve atritos com a equipe inteira e não deu certo. Aí ela saiu. Mas enfim, eu lembro da Danna. Eu lembro que eu cheguei na Oswald e eu vi uma mulher assim, com um brincão desse tamanho, com um boné meio de beisebol, uma roupa tal. Falei assim, "nossa, é uma diva". É uma presença, uma presença. Aí a gente entrou na sala de ensaio e aí lemos a peça, teve toda a questão de como é que a gente lia, aí começamos a fazer umas primeiras improvisações, etc. E a Danna foi abrindo, a gente, o grupo todo, foi conversando e se conhecendo. E a hora que eu vi eu estava indo no show dela. É uma personalidade tão marcante, as histórias, porque assim, não sei se você vai conversar com a Danna, enfim, ela tem vivências de rua, ela tem a rua. Então as coisas que estavam escritas ali que a Ave botou na boca da personagem baseado na Neon, ela sabia todas, todas as violências, todos os truques, todos os modos de fazer isso e aquilo. Então era muito vivo o processo inteiro, era um processo assim, um processo que dificilmente eu vivi. Porque era um processo que tinha uma vontade de falar, vontade é a palavra errada, tinha uma urgência de falar, pode parecer clichê, mas falar isso que a gente não ouve nunca, que a cisgeneridade não ouve nunca, que a branquitude não ouve nunca e a possibilidades em termos de estrutura, a gente tinha uma peça para estreiar, todo mundo pago com dinheiro para apresentar essas vivências, para apresentar a história da operação tarântula, para homenagear as travestis que morreram nessa operação e tantas formas de luta que foram apagadas do imaginário da esquerda, etc. Então foi uma explosão nesse processo, daí então chegou a Verônica, que foi outra indicação da Neon quando a Lua saiu. Ela já era atriz, é formada em teatro e a hora que chegou a Verônica casou.

Jaoo

Elas têm uma sintonia forte.

Diego

Elas tem uma super sintonia, elas nem se conheciam, só de nome. elas tem uma sintonia em cena e foi foda, foi demais, daí rolou o processo de criação que foi basicamente pautado em uma concepção, que é: você tem dois tipos de figuras nas Uíaras, a gente tem as figuras históricas, que são o Richetti e a Ruth Escobar; e a gente tem as figuras ficcionais que são as Uíaras. E que são a Mirela, a Cinthia e a Valéria. E a gente precisava garantir que o estranhamento épico, dialético, dessa peça acontecesse pela via da semelhança e não da diferença. O que significa isso? Significa que se eu pego um corpo trans e exacerbado as diferenças dele, eu vou reenfatar um discurso hegemônico que existe e dizer olha o diferente, olha o estranho, olha o que não faz parte, olha o teatralizado, aquele velho preconceito de toda a travesti é performer e etc. Ao contrário, se eu buscar humanizar o máximo, humanizar é uma palavra ruim, mas você entende? Se eu buscar aproximar o máximo esse jogo de cena entre elas, de uma relação cotidiana, eu vou através da semelhança, da identificação do público produzir o estranhamento, porque daí eu vou conseguir produzir no público a sensação de "nossa, cadê meu preconceito? onde está o meu preconceito? Por que eu acho esses corpos diferentes? por que eu acho esses corpos estranhos, transviados? Então a direção foi basicamente: três uíaras, vocês são naturalistas, vocês trabalham na chave do naturalismo. Tanto que a cena precisa de microfones, foi uma opção aquilo, porque para você ter que projetar a voz, você perde a nuance, aquela casa das uíaras que a gente faz no começo era para ser muito baixinho. e ao contrário as personagens históricas foram para chave oposta, eu falei pro Diego e para Maria Emília, vocês têm que fazer máscara, nada de vocês pode ser improvisado, vocês têm que fazer uma partitura rigorosa e precisa que vocês, tudo que vocês respirarem vocês tem que saber. Então você vê que a Ruth Escobar é uma boneca, ela é montada e o Rochetti também. o sotaque, o jeito de falar, a maneira de respirar, a maneira de colocar o corpo, os dois eles são quase como se eles fossem pedaços de cenário ambulantes por ali que desempenham uma função

para deixar que a parte improvisada, viva e atual seja feita pelas uíaras. Então essa é mais ou menos a concepção de encenação da peça.

Jaoa

As figuras históricas me lembraram muito o Teatro Oficina, a entrada da Ruth, mesmo o Rochetti, porque o Oficina faz isso também de pegar as figuras históricas de São Paulo e trazer assim como uma referência para a cena, achei isso muito interessante, ver a diferença entre essas personagens. E em algum momento eu fico em dúvida se as travesti realmente existiram ou não, por que elas não são históricas?

Diego

A única que é histórica de verdade ali, porque o Rochetti é baseado no Richetti, mas ele é o Rochetti.

Jaoa

Mas é uma referência que a gente sabe quem é.

Diego

Sim, a Mirela, a Cinthia e a Valéria são 100% inventadas pelas atrizes.

Jaoa

Vocês passaram por algum processo de censura nas 3 uíaras?

Diego

Sim, nós passamos, não quando estreamos, que não teve censura alguma. Mas para circular com a peça fomos bastante censurados. Em 2018 o Bolsonaro ganha e a primeira censura mesmo que a gente sofreu foi em um festival que estava sendo programado no SESC Consolação que era em comemoração ao mês da visibilidade

trans em fevereiro, ia ter várias peças no palco do sesc Consolação, ia ter cabaré transperipatético, vocês (rainha Kong) iam fazer o "O Bebê de Tarlatana Rosa" e a gente ia fazer as Uiaras e caiu. Caiu simplesmente por censura, disseram que "a gente foi cortado porque o SESC não está pronto para lidar com essas pautas". E é sempre uma coisa velada, a gente tenta, mas aí não dá, mas essa peça não é muito, então é isso, censura mesmo teve essa. Que a gente sabe que foi um não, uma recusa em relação a temática trans. A gente sabe que as curadorias das bancas sempre são formadas pelos governos de plantão. Por que essa peça não circulou? A gente mandou para tudo, para todos os festivais, todos os editais. As Uiaras nunca circularam a não ser no Itaú Cultural, na Casa1 e no SESC Osasco, foram os únicos lugares que fomos.

Jaoa

Vocês tentaram continuar com a peça em vários lugares.

Diego

Bom, fizemos apresentação no Mix Brasil, mas é um festival que não dá para falar que tema LGBT não dá, né? Se lá tivesse essa censura seria difícil. Mas a gente mandou para muito, muito, muitos lugares. Mas recebemos vários não.

Jaoa

Em relação ao Corpo que o Rio Levou teve mais problema com a censura? O Corpo teve algum problema com censura?

Diego

Não, nunca tivemos problema nenhum. Apesar de ser uma peça igualmente politizada, porque é uma peça que fala sobre a tortura na ditadura, o Corpo é uma peça que projetava, imagina em 2017 a gente falava que a peça se passava em 2020 e que o golpe de 2016 - que dor - e que o golpe de 2016 tinha endurecido e que tinha virado um golpe militar e que os militares estavam no governo e que a censura estava canatndo solto.

Esse é o preâmbulo do Corpo que o rio levou. E a gente circulou bastante com o Corpo, fizemos uma segunda temporada por nossa conta, circulamos por assentamentos e ocupações do Sem terra e Sem Teto em São Paulo, fizemos uma temporada de circulação nas bibliotecas municipais em 2019.

Jaoa

Realmente a censura foi em relação a temática, a temática LGBT ainda hoje fecha muitas portas.

Diego

Com certeza, eu vou te contar essa história. Quando estávamos começando o processo das Uiaras, no mesmo dia que agente conversou sobre o elenco, sobre a Lua e a Danna, a gente foi juntos depois visitar uma pessoa que foi um grande parceiro que está vivo ainda, que é um grande parceiro da luta pelos direitos humanos que foi um grande entusiasta do Corpo que o Rio Levou, que é o Adriano Diogo, que foi presidente da comissão estadual da verdade. Na época ele era deputado estadual pelo PT, ou vereador, não lembro, O Adriano foi da ELN, foi preso, foi torturado e foi uma figura que, principalmente no Corpo, esteve muito juntos, levou muita gente dos direitos humanos para assistir a peça e tals. E a gente foi conversar com ele, fomos na casa dele e falamos da ideia das Uiaras. E ele falou assim: "olha, o delegado Richetti, ele era subordinado do Paul Aussaresses, que era obviamente do exército, o Richetti era PM e tinha sempre um capitão, general do exército acima dele. O Richetti foi treinado por Paul, que era um francês que foi trazido para o Brasil pelo governo Figueiredo na ditadura militar. Paul era chefe da contra-insurgência, ou seja do exército anti-guerrilheiro, francês no Vietnã, na ocupação colonial francesa no Vietnã. Quando o Ho Chi Minh liberou o Vietnam e os EUA entraram para fazer a ocupação, esse cara virou adido militar dos EUA no Viatnam. E das Escolas das Américas, que era a escola de guerra do exército Norte-americano, que existe até hoje, que é uma escola militar do exército dos EUA que fica no Panamá. É onde durante os regimes militares do século XX, eles treinavam os exércitos da América LATina. Por exemplo, a lei de segurança nacional, ou a doutrina de 3 segurança nacional que é essa doutrina que coloca as forças armadas do país para lutar

contra um inimigo interno foi criada na escola das américas. Porque teoricamente em um pensamento republicano o exército não luata contra os inimigos internos, ele luta com inimigos externos. Então na década de 1950 e 1960 criou-se lá essa doutrina e o Figueiredo e todos os generais e sub-generais, todo mundo que tinha alguma patente importante ia estudar lá e eles produziam manuais nessa escola de como combater as guerrilhas. Eo Figueiredo traz Paul e bota ele na polícia militar de São Paulo para dar treinamento depois que a luta armada no Brasil já tinha sido extinta, já tinha acabado, já tinham massacrado a ELN, o PCdoB, o Araguaia já tinha acabado, era final dos 70, início dos 80. Paule era especialista em repressão civil-urbana e ele dizia para o Figueiredo, isso que o Adriano contou para a gente: "Você tem que dar conta" ele dizia para o Richetti da ordem da cidade de São Paulo. Prostitutas, travestis, homossexuais,etc, tem que ser exterminados. Porque se acontecer a ligação dos grupos de esquerda com essa população, é uma explosão social que vocês não vão conseguir conter."

Jaoa

Não estava errado.

Diego

Claro, ele sabia o que ele estava falando. Porque no Vietnam foi assim, as prostitutas eram guerrilheiras e usavam o trabalho sexual apra extrais informação e para matar os caras do exército estadunidense. Eles perderam e esse foi um dos fatores mais importantes da queda dos EUA no Vietnã, porque realmente conseguiu-se colocar um povo inteiro contra a ocupação. Então, olha que loucura. E se você lembrar da história das Uiaras, a Valéria é exatamente essa linha, que é a personagem que é uma militante de esquerda socialista que vai tentar organizar um sindicato de prostitutas com as travestis. A valéria foi criada nessa linha. Daí que vem a operação tarântula, porque teoricamente a desculpa que foi utilizada na primeira operação, que nem foi a tarântula, foi a "rondão", foi a vinda da rainha Elizabeth para o Brasil. Então o centro de São Paulo deveria estar "limpo". O Néstor perlongher cria um pouco um clima do que era ali o Arouche, a Galeria Metrópolis, a Boca do Luxo, a Boca do Lixo nos anos 1980. E ele

que fala do fato da desculpa oficial burocrática do início das operações foi a vinda da rainha, no final do livro.

Diego

E para entender as Uíaras pode ser interessante ler um artigo do Rodrigo Cruz no História do Movimento LGBT, sobre como a questão LGBT chega nos partidos de esquerda na época. E tem o livro do Silvério Trevisan, o Devassos no Paraíso. Pois ele era problemático no período, porém ele foi revisado e ele está bem interessante, especificamente a parte sobre questão indígena. O Silvério e O Green eram do grupo da USP, o Prisma. E o racha foi isso, porque o Green era da convergência solcialista que hoje em dia é o PSTU achava que a questão era fazer a revolução e o Trevisan falava que não, que a questão era conquistar direito. O Trevisan é um dos primeiros representantes do assimilacionismo gay no Brasil.

O Herbert Daniel é um material interessante também.

Tem uma coisa que eu ouvi falar de pessoas que participaram do movimento, que eles tinham uma prática que era uma prática de auto-conscientização gay. Que era tipo assim, faz a reunião política na casa de alguém e daí chega uma hora apaga a luz e rolava uma pegação. Para você se desprender, para ver se você era gay mesmo dentro dos grupos gays de esquerda. Mas isso são boatos, não sei se eles estavam exagerando.

9 - Você acha que o teatro produzido por pessoas que possuem uma vivência de gênero marginalizada possui pontos em comum? Essas pesquisas poderiam ser categorizadas como uma linguagem cênica LGBTQIA+? Ou essas práticas se estabelecem mais enquanto temáticas do que linguagens?

Eu acho que qualquer teatro cuja base é a expressividade teatral dramática, ou seja, ocidental, por que que eu falo dramática, porque eu acho que é bobagem as pessoas que contrapõe o épico e o dramático. O épico é um gênero do dramático, quando as pessoas criticam o drama na verdade elas estão criticando o drama burguês, mas o drama como gênero literário, o texto escrito para teatro com personagens, ações, etc, qualquer teatro

que tenha isso, ou seja, que esteja baseado em um pensamento teatral de matriz ocidental, com a concepção de drama ligada ao logos ocidental, a maneira, a razão ocidental, não tem a menor possibilidade de desenvolver linguagem fora do padrão hegemônico dela. Por que teatro, essa forma de teatro, ela é criada, estruturada e aperfeiçoada desde o séc. XVIII, porque o teatro que a gente faz não tem dois mil anos, bobagem dizer isso, não, não é, é outro teatro. O que a gente compreende como teatro é do séc. XVIII. É uma dinâmica, é uma tecnologia para usar o termo do Foucault, é uma tecnologia aperfeiçoada historicamente com um propósito: colonização. Isso acontece de dois jeitos, na colônia e na metrópole. Na colônia se dá através da imitação ou se dá através da exportação do material dramático, performativo, autoral da metrópole. Na metrópole se dá através da apropriação cultural, então eu acho que esse binômio de apropriação cultural e exportação de mercadorias e inundamento e criação de mercado é muito, muito, muito impossível de quebrar. Ele pode ser ressignificado no campo temático, sim. Mas se a gente está falando de uma linguagem própria dos corpos transviados, esses corpos têm uma linguagem própria, qual é essa linguagem própria? Você vai fazer uma peça inteira em pajubá? Mas mesmo se você o fizer, no caso do Brasil, se a peça não está em uma matriz de pensamento ocidente e daí olha, que o pós-dramático ou tudo aquilo que se convencionou como pós-dramático que nem é pós-dramático, está dentro da matriz do logos ocidental também. Quando eu falo, o discurso, o falar, a organização das ideias, etc. Agora eu acho que historicamente povos, populações que não tinham a matriz ou o sistema sexo/gênero ocidental imposto também desenvolveram formas performáticas que nem dá para chamar de teatro, porque né, tem um monte de gente falando em teatro decolonial, teatro indígena, você está colonizando de novo. Se você for tentar falar de teatralidade entre os yanomamis, fudeu. Por que não é! Teatro é ocidental, não dá para tentar pagar de decolonial, entendeu e querer achar o teatro da tribo da África do não sei o que, No fim das contas você está fazendo a mesma coisa que o Peter Brook fez nos anos 1970 que o Eugênio Barba foi fazer nos anos 1970 que foi uma das maiores violências coloniais da história do teatro do séc. XX. Sei que a Lúcia gosta muito do Eugênio Barba, mas ela sabe desse contexto. Então, eu acho que nessas sociedades, nesses lugares como por ex. na Tailândia ou em alguns lugares da Índia, onde você tinha formas de apresentação ou narração performada que em algum lugar podem ser aproximadas a uma teatralidade a um teatro, você tem formas específicas quando o sistema sexo/gênero não é binário ou

ocidental você tem uma linguagem específica dos corpos, desses outros corpos, dos corpos desviados, transviados.

Eu queria te recomendar um filme de uma bicha da indonésia, o “memories of my body” do Garin Nugroho, que é sobre as bixas da Indonésia que tem uma forma performativa própria. Então nesse sentido, por exemplo, todos os procedimentos performativos ligados à travestilidade na América Latina e Brasil podem ser considerados próprios, mas eu não chamaria de teatro.

Jaoa

Só complementando, na verdade é o contato dessas vivências com o teatro Ocidental, no caso do Brasil, quando vemos essas vivências tentando ocupar esse espaço hegemônico.

Diego

Nesse caso sim, mas no caso da Indonésia nem tem a ver com o teatro ocidental, mas como uma arte performática milenar de transformação do corpo para a narração dos mitos clássicos da mitologia Indonésia. Então, nesse sentido acho que há os híbridos também, mas eu acharia difícil, depois dessa longa intrução que eu fiz, eu acho difícil a gente fazer um teatro LGBTQIA+ e F de feminista que tenha uma linguagem própria e pura, entendeu? E que seja diferente do teatro já feito, tematicamente sim, mas em formas de linguagem, que vai se gerar em termos teatrais uma linguagem própria que seja de todos os excluídos, acho que não. Porque o teatro ocidental tem isso, eu acho que teríamos que olhar o que já está subvertido, o que já é dissidente desse teatro. Só que se eu te falo assim, vamos rejeitar o pensamento ocidental. Como que a gente faz isso?

Jaoa

Nem no pensamento decolonial teríamos essa ideia, seria mais uma ideia de diálogo.

Diego

Sim, o diálogo é possível. Mas eu fui formado em uma escola que me ensinou a pensar como ocidental, eu não sou ocidental, nem você, mas pensamos como ocidentais. Como é que a gente vai se dissolver disso? Não dá, por isso que eu acho que o “A Queda do Céu” é tão interessante.

Por exemplo, a própria Renata Carvalho, ela entra em espaços, ela bota as questões, ela trabalha as formas, ela dialoga com as formas, ela traz as vivências do corpo dela, etc, e o resultado disso é que o teatro enquanto instrumento de colonização passa a se reproduzir em cima da figura dela.

Jaoa

Como se o que ela faz é um instrumento desse plano de colonização ou como ela se coloca nesse plano de colonização? Como uma crítica à luta LGBT como um todo, estamos lutando pelos nossos direitos ou pelo direito de consumir em nossa sociedade?

Diego

Acho que dentro dessa sociedade com essa matriz de produção teatral que a gente tem não há escapatória. E é importante que a Renata faça o que ela faz, mas que não podemos perder de vista que chega uma hora que você consegue subverter as estruturas um pouco, você vai subverter, com “Jesus Maria Rainha do céu” por exemplo, sofre censura, várias ações e você vai subvertendo até que a própria estrutura dá conta de virar ela mesma e de colocar toda essa subversão dentro de uma mercadoria, transformar aquilo em um produto, transformar aquilo na forma de reprodução do teatro colonial da nossa sociedade. Então essa questão de lutar pelos direitos ou para poder consumir, na sociedade atual lutar pelos nossos direitos, é lutar pelo direito de consumir. Eu acho que a pergunta é: nós lutamos pelos nossos direitos enquanto cidadãos consumidores ou nós lutamos pela destruição desse tipo de sociedade para que nós possamos ser cidadãos, cidadãs e cidadanes com outros direitos que não o de consumir, com direito a saúde, com direito a educação, porque esses direitos que a gente tem nominalmente eles não existem na realidade. Pode parecer um pouco apocalíptico, desesperançoso o que eu estou falando, mas eu realmente acho que o teatro é essa

máquina de colonização. A gente o subverte, a gente faz, a gente vira até certo ponto, mas no âmago do negócio eu acho que não dá não, teríamos que criar um outro teatro, baseado em outro modo de produção da vida social humana para poder falar em um teatro dos nossos corpos, dos corpos LGBTQIA+.

Eu acho que esse momento da Uiaras é um dos momentos possíveis de produzir quebras na linguagem teatral, porque a hora que a Danna entra em cena e você vê aquela mulher linda vindo na sua frente você não está esperando que a gente vai acender a luz da plateia e ela vai falar “ah, que bonito vocês aqui hoje, mas eu não quero”. Então é uma tijolada que acontece no começo da peça que é exatamente a ideia dela é essa, é produzir essa quebra, porque eu acho que tem quebras na linguagem teatral, onde você pode, onde há uma emergência de algo que talvez não seja 100% apreendível pela linguagem que é essa co-alteridade. De repente você está vendo uma peça de teatro, o público de teatro conhece os procedimentos de uma peça de teatro, sabe que é ficção, que é mentira e aí a ofensa ela serve como esse gancho de dizer “olha, aqui a gente gostaria de dizer outra coisa, mas não dá”.

APÊNDICE C - FRAGMENTO DO PROJETO DA PEÇA “E LÁ FORA O SILÊNCIO”

Material gentilmente cedido por Diego Moschkovich, contendo a sinopse da peça “E Lá Fora o Silêncio” no projeto enviado pelo grupo LABTD ao Edital Zé Renato em 2021.

XV - ARGUMENTO, ROTEIRO, TEXTO e PROPOSTA DE ENCENAÇÃO

a) Argumento, roteiro e texto²

Sinopse:

Uma mulher velha precisa se mudar de casa e encontra cartas enviadas pelo seu irmão, Crístoper, de dentro da prisão. Cartas antigas, do tempo do chumbo, que ela lê uma a uma, e que vão ganhando vida em cena. Nelas, o irmão narra acontecimentos da vida de presas políticas com quem convivia no presídio, que o impressionavam como histórias fantásticas. Em cada carta, uma parte da história de alguém, até o ponto em que os fragmentos começam a se embaralhar e criam uma sensação de multiplicidade: um eu-multidão que evoca a forma narrativa das “Mil e Uma Noites” e dos romances muralistas de Patrícia Galvão e Oswald de Andrade. A atividade política de cada uma das mulheres é variável: luta armada na cidade, retaguarda, movimento de massas, e até guerrilha rural. No meio das cartas, a mulher velha encontra alguns poemas escritos por seu irmão, e decide publicar tudo para tentar ganhar algum dinheiro, já que não recebe aposentadoria e não tem renda nenhuma. A peça “E lá fora o silêncio” parte da situação de pitching que a Mulher Velha cria num mundo ultraliberal, com a ajuda de seu filho, para tentar vender o material literário a potenciais financiadores do projeto.

ESTRUTURA DA DRAMATURGIA

Tempo e espaço da ação cênica:

O texto se organiza em três planos sobrepostos:

Plano do presente

- O espaço-moldura é um auditório, onde a Mulher Velha e o Assistente fazem um pitching tentando vender as cartas de seu irmão

Plano das cartas

- O espaço-tempo da enunciação de Crístoper é a década de 70, dentro de um presídio feminino onde ficavam presas políticas da ditadura militar - mesmo sendo um preso comum, ele conseguia criar redes de comunicação com as presas de outros setores do presídio.

Plano das narrativas

- O espaço-tempo das histórias que Crístoper narra é variável, dependendo de cada uma das quatro personagens, sendo que todas tiveram seus anos de militância entre as décadas de 60 e 70, a maioria no Estado de São Paulo, tanto na Capital quanto no ABC, mas algumas passando por outras regiões,

² O texto completo escrito por Ave Terrena encontra-se nos anexos a este projeto, neste mesmo documento.