
Das páginas de jornal à cena: corpo, imagem e narrativas trans no coletivo artístico *As travestidas*¹

Alexandre Nunes de Sousa²

Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte, CE

RESUMO

Este artigo discorre os modos como o coletivo artístico *As travestidas* utiliza imagens e narrativas jornalísticas, como recurso cênico, para desestabilizar os locais estabelecidos para os corpos trans no discurso midiático. Analisamos tais recursos nos espetáculos teatrais *Engenharia erótica: fábrica de travestis* (2010); *Br trans* (2015) e *Quem tem medo de travesti* (2015). Conclui-se que as/os artistas performatizam em cena formas outras de dizibilidade e visibilidade dos trânsitos de gênero que se configuram como modos subjetivação e resistência contra o apagamento social.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem, discurso jornalístico, narrativas trans, teatro, travestilidades.

1. Introdução:

As travestidas são um coletivo artístico da cidade de Fortaleza, no Ceará, que pretende performatizar, em seus produtos culturais, as precariedades e resistências da vida dos diversos sujeitos em trânsito de gênero, bem como a arte transformista e *drag*, marginalizadas como “arte de boate”. Ao levar tais experiências ao domínio da dizibilidade e visibilidade, o grupo faz emergir um espaço que se expressa na forma do luto e da celebração festiva em cena, por exemplo.

O coletivo é liderado pelo ator e diretor Silvero Pereira e realizou (e continua realizando) diversas intervenções na cidade de Fortaleza, através de, por exemplo, espetáculos teatrais, musicais, performances, fotografias, materiais audiovisuais e mensagens via internet. Atualmente, conta com 08 espetáculos em repertório. Sua criação data de 2008, a partir de uma investigação feita sobre a situação das pessoas trans e travestis no Ceará, no início daquela década. Hoje, conta com atores/atrizes, transformistas, cantores/as, *performers*, *videomakers*, DJs, maquiadores/as,

1 Trabalho apresentado no GP Estéticas, políticas de corpo e gênero, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Professor de Comunicação e cultura da UFCA. Doutor em Cultura e Sociedade pela UFBA, e-mail: alexandre.nunes@ufca.edu.br.

cabeleireiros/as, figurinistas e fotógrafos. Os/as componentes do grupo que atuam em cena se identificam como mulheres trans, travesti, homens gays cisgêneros, pessoa não-binária ou ainda não se identificam com qualquer gênero. Em termos teatrais, produzem sua própria dramaturgia utilizando elementos de teatro documentário, teatro de revista, teatro performativo para entrelaçar relatos empíricos, ficcionais e pessoais que são levados à cena. O grupo tem revelado atores como Jesuíta Barbosa, Denis Lacerda, Silvero Pereira e a atriz/cantora da banda *Verónica decide morrer*. Verónica Vallentino iniciou sua trajetória como uma personagem trans que integrou diversos espetáculos do coletivo e hoje desenvolve um projeto musical paralelo³. *As travestidas* circularam o Brasil com os espetáculos *BR trans* (2013), *Uma flor de dama* (2005), *Quem tem medo de travesti* (2015), assim como têm realizado intervenções com vídeos que “viralizam” na internet, calendários com atrizes/atores transformistas/travestis e performances pelas cidades por onde passam.

Esse coletivo teatral, muito além de visibilizar a inexistência social e discursiva das vivências travestis, transexuais, transgêneras e de artistas do transformismo e drag, produziu um espaço que trouxe à cena as (re)existências criativas desses sujeitos, suas práticas afetivas, artísticas e suas lutas, nos termos de Butler (2015c), por uma vida vivível. O recorte aqui apresentado, gira em torno dos usos de imagens e matérias de jornal em cena como mediação e problematização dos discursos hegemônicos acertas das transgeneridades.

2. A cena de *As travestidas*

A cena do coletivo *As travestidas* já foi enquadrada em diversas escolas e movimentos teatrais pela imprensa, estudos acadêmicos e pela própria classe artística cearense. No seu início, o grupo era denominado como um intruso no teatro profissional, que realizava “arte de boate”, que “usava o teatro para assumir sua sexualidade [sic]”. Como afirma Silvero Pereira:

[...] durante o processo de construção do *Engenharia erótica*, que estreia em 2010, foi um período em que a classe artística [da cidade de Fortaleza] começou a dizer que o Silvero não fazia mais teatro, que o

3 Integram também a equipe que atua em cena: as atrizes Alicia Pietá e Patrícia Dawson; a pessoa profissional da dança e das artes cênicas Yasmin Shihan/Diego Salvador; além dos atores Italo Lopes, George Hudson, dentre outros. A Atriz Isabelly Pfeifer compôs o elenco do grupo até a peça *Engenharia Erótica* (2010).

Silvero agora só produzia travestis, que [eu] tinha uma fábrica de travestis [...] Então, como resposta a esse insulto [...], eu peguei a própria definição da classe artística e coloquei como bandeira nossa. E por isso ficou *Engenharia erótica: fábrica de travestis*.⁴

O objetivo de levar a arte transformista e o “show de travestis” para os palcos profissionais, algo que já havia acontecido nos anos 1980 naquela cidade, com o grupo *Metamorphose*, foi visto com preconceito e como equiparação de uma arte dita menor ao fazer teatral *mainstream*. Já no contexto acadêmico, há quem tenha adjetivado a cena de *As travestidas* como uma reinvenção do teatro de revista (FARIAS JÚNIOR, 2015) e dos chamados “shows de travestis”, como eram os casos das chamadas “divinas divas”: Rogéria, Divina Valéria, entre outras. Há também aqueles que viram em sua cena o teatro pobre de Grotowski ou elementos do teatro político (LÍRIO, 2015).

Contudo, mais recorrentemente, a cena de *As travestidas* foi associada ao Biodrama (SIMAS, 2016) e ao Teatro documental (DOURADO, 2016; LEITE, 2017). Segundo Leite, é somente na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento da arte da performance, que “os depoimentos vão ganhar dimensão autônoma [...] vivências únicas dos quais a performance é ao mesmo tempo ato e relato. [...] Processo de desficcionalização da cena e um abandono da personagem em direção ao eu afirmado do artista” (2017, p. 31). Esse elemento autobiográfico aparece na cena de *As travestidas* também em formato de dança, como os movimentos realizados pela pessoa não binária Yasmin Shihan/Diego Salvador em *Quem tem medo de travesti* (2015) durante diversas partes daquele espetáculo. Como afirma Leite (2017, p. 32-33), a expressão autobiográfica vai muito além do logocentrismo ou do que em teatro costuma-se chamar de textocracia:

O autobiográfico pode aparecer na forma de um texto, de algo que se assemelhe a um depoimento ou relato a partir de uma experiência vivida. Mas não só um texto configura um depoimento autobiográfico. No trabalho de Pina Baush, por exemplo, o depoimento aparece na forma de ações, gestos, movimentos.

Neste sentido, Lucas Simas (2015, p. 31) lembra, ao analisar o espetáculo *BR Trans* (2015), que o espetáculo “[...] se vale [...] tanto no recolhimento de depoimentos de transexuais de Porto Alegre (oralidade) e a posterior transcrição à cena, como de vídeos jornalísticos de agressões a transexuais no Brasil.” Além disso, outro espetáculo

4 Depoimento presente no documentário “*E tu, tens medo de mim*” (2015), de Revena Monte.

do grupo que bebe nesta metodologia, mesmo que à época de forma espontânea, foi *Engenharia erótica* (2010), como afirma o site da montagem:

[...] parte de uma pesquisa empírica e científica, para além do estereótipo e dos preconceitos, do modo de vida das travestis [que se prostituem] no nosso estado, na preocupação de quebrar conceitos impostos pela sociedade tentando desmistificar sua relação com a marginalização e prostituição e lançando um olhar sobre a diferença entre história de vida e condição de vida.⁵

Na cena do coletivo *As travestidas*, os recursos jornalísticos são incorporados e, por vezes, questionados, como na exibição de fotografias de pessoas trans e travestis assassinadas em *BR trans* (2015); na simulação de telejornal policial em *Engenharia erótica* (2010); ou na leitura de matérias de jornal em *Quem tem medo de travesti* (2015). O que, por sua vez, nos remete ao chamado Teatro Jornal, de Augusto Boal. Como ainda lembra Soler (2008, p. 52):

[...] em linhas gerais, a prática constitui em traduzir criticamente as notícias sob diversos pontos de vista [...] na proposta de Boal fica claro o interesse pela análise crítica das fontes consideradas não-ficcionais, a partir de notícias de jornais para elaboração de jogos, observando que elas sempre se configuram em pontos de vista específicos sobre a realidade.

Assim, ao trazer para a cena os vestígios de vidas desaparecidas ou em processo constante de desaparecimento, o coletivo *As travestidas* produz aquele frágil espaço denominado por Foucault (2013) de heterotopia, um espaço outro, completamente distinto, mas também evanescente na medida em que os corpos se encontram e se separam. Nesse mesmo sentido, Rodrigo Dourado (2014, p. 69), em uma perspectiva mais contemporânea de teatro documental, acredita que

[...] mais do que fundir simplesmente as categorias do ficcional e do não-ficcional, sem contestá-las, o teatro contemporâneo, em gêneros como o documentário, coloca em crise essas próprias categorias como reflexo da incapacidade de classificar os sujeitos a partir do binômio real x falso; natural x construído, biológico x discurso.

As travestidas borram estas fronteiras. A intertextualidade com a experiência de diversas populações vulneráveis (migrantes nordestinas, pessoas vivendo com HIV, pessoas com deficiência, infância pobre) propõe aquela aliança a partir da precariedade

5 Texto disponível em <fabricadetravestis.blogspot.com/>. Acessado em 14 jan. 2019.

(BUTLER, 2015c). Assim, a cena de *As travestidas*, mais do que representação, mais do que falar sobre a “realidade” das pessoas trans, se propõe ser uma intervenção na “realidade”. Sua intervenção pretende modificar micropoliticamente os afetos acerca das vivências trans e práticas de transformismo/“travestilidade” cênica, como veremos a seguir.

3. Diante de *As travestidas*

Uma flor de dama (2005), o primeiro experimento do grupo, foi um monólogo cujo enredo era situado na vida de uma travesti trabalhadora do sexo e performer em boate. A cena que cobre a maior parte do espetáculo se dá em um diálogo da personagem Gisele Almodóvar/Silvero Pereira com um possível rapaz jovem em uma mesa de bar. Na verdade, a personagem fala à plateia. Ali, o coletivo teatral utiliza como base de dramaturgia o texto *Dama da noite*, de Caio Fernando Abreu, bem como relatos de vivências de pessoas travestis e mulheres trans com as quais o ator Silvero Pereira conviveu durante o início da década de 2000.

Nesse primeiro espetáculo, *As travestidas* já trazem um tópico fundamental que é a relação entre estética e a memória. Em seu embrião, era possível perceber que não se tratava de uma exposição resignada daquelas histórias, mas de uma intervenção efetiva no presente, uma interpelação ao público. Como propõe Gagnebin (2006, p. 59), ao relembrar as memórias no contexto do holocausto: “Não se trata de uma celebração piedosa das vítimas do holocausto, mas sim de sua rememoração, no sentido benjaminiano da palavra, isto é, de uma memória ativa que transforme o presente.” Assim, diante das histórias de vida ouvidas, vividas e pesquisadas, o coletivo atua produzindo narrativas e imagens outras como uma resposta ao horror que caracteriza o genocídio de pessoas trans e travestis no Brasil. Ainda nesse sentido, afirma Gagnebin (2006, p. 75): “A instância ética que nasce da indignação diante do horror, comanda, pois, sua elaboração estética.” Essa instância não se dá sem conflitos.

As travestidas usam as imagens e textos provenientes da atividade jornalística, o que demonstra um explícito elo com o teatro documentário, mesmo antes de elas assim pensarem sua estética. O discurso jornalístico, composto por textos e fotografias, tem uma grande relevância nesta cena teatral. A primeira dessas investidas se deu em

Engenharia erótica (2010), espetáculo que intercala cenas de depoimento pessoal sobre as vivências trans com números musicais. Nele, a personagem Gisele Almodóvar/Silvero Pereira e a atriz Verónica Valentino simulam a apresentação de um telejornal com a manchete “Travesti morre carbonizado [sic] nesta quinta-feira no bairro José Walter”. Assim noticiam:

[Nome de registro da vítima], 22 anos, foi encontrado [sic] na manhã de ontem pegando fogo nas margens de uma estrada carroçável, no Bairro Conjunto José Walter. Ao chegar ao local, os policiais encontraram a vítima, um homem [sic] com cabelos longos e vestido de mulher [sic], com queimadura em várias partes do corpo, além de estar amordaçado e amarrado. A polícia acredita que os acusados mataram o [sic] travesti e atearam fogo no corpo. O delegado do 8º DP, Valdir Passos, afirma que os depoimentos são unânimes em afirmar que [nome de registro da vítima] vinha recebendo ameaças, contudo, as pessoas não souberam informar quem estaria por trás das intimidações contra a travesti. “Ele [sic], inclusive, dois dias antes de aparecer morto, foi ao encontro de uma irmã e se despediu, afirmando a ela, que aquela seria a última vez que ela o [sic] via”, destacou Valdir Passos. Os diretores da ONG que atua no combate à homofobia, transfobia e lesbofobia, entregaram ofício ao delegado, solicitando maiores informações sobre o andamento das investigações, assim como pediram maior empenho da polícia, na elucidação do caso. Diligências serão retomadas na próxima semana, conforme o delegado. De acordo com levantamentos feitos pelos integrantes do GRAB [Grupo de Resistência Asa Branca], entre os anos de 1996 e 2008, 57 travestis, gays e lésbicas foram assassinadas no Estado em decorrência de preconceito. As principais causas das mortes são ferimentos por faca, punhal, além de espancamento e estrangulamento (PEREIRA, 2010, p. 12)

O texto cênico é uma compilação de diversas reportagens⁶, as quais seguem uma espécie de padrão do jornalismo policial brasileiro. Um jornalismo declaratório e pouco investigativo. Além disso, apesar de já ter quase dez anos, a cena retratava a questão do desrespeito ao nome social de forma bastante atual. Ato transfóbico tão comum naquela época, contra o qual se mobiliza o movimento trans ainda hoje⁷.

6 “*Morte de travesti ainda é mistério*”. Notícia publicada no dia 14 de novembro de 2009 no jornal Diário do Nordeste. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/policia/morte-de-travesti-ainda-e-misterio-1.570904>>. Acesso em: 12 abr. 2018. “*Corpo de travesti é identificado*”. Notícia veiculada no dia 14 de novembro de 2009 no jornal Tribuna do Ceará. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/policia/morte-de-travesti-ainda-e-misterio-1.570904>> Acesso em: 12 abr. 2018. Passados quase 10 anos desde o corrido, essas são as únicas informações disponíveis sobre o caso no site de buscas google.

7 A influência do coletivo *As travestidas* acerca do respeito ao nome social, bem como na diversificação de pautas sobre a temática trans no jornalismo impresso cearense é um trabalho que ainda está por ser feito.

Outro caso retratado a partir de texto jornalístico aparece em *Quem tem medo de travesti*. O espetáculo, de 2015, não é dividido em blocos estanques, como *Engenharia erótica*, mas mistura as cenas de depoimento pessoal com os musicais, de forma que as canções não apenas ilustram, mas fazem parte da própria dramaturgia. Nessa peça, é abordado o suicídio de uma professora trans, na cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte. Ela dá fim à própria vida após anunciar que o realizaria via rede social. No prólogo do espetáculo, ouve-se o áudio do vídeo divulgado pela mesma nas redes sociais antes de cometer suicídio. Nele, há o desabafo acerca dos sofrimentos causados pela transfobia, a angústia de ter que enterrar as amigas vítimas do mesmo crime, entre outros motivos. Já próximo à cena final, os atores e as atrizes começam a misturar diversos casos de suicídio decorrentes da transfobia num tom de disse-me-disse próprio das redes sociais. Como é possível ver no diálogo a seguir:

Patrícia Dawson: Gente, mas vocês não sabiam da carta?

Deydiane Piaf: Eu lembro dessa postagem no Facebook. Estava escrito lá: Ele [sic] falava sobre amor, ódio, desespero.

Alicia Pietá: Eu vi um vídeo no qual ela falava que não aguentava mais, que ia se matar.⁸

Após esse momento, a artista Yasmin Shihan entra em cena e realiza movimentos espasmódicos que fazem referências às técnicas de dança *Butoh*, enquanto a personagem Mulher Barbada canta a música *I fell in love with a dead boy*, da banda Anthony and the Johnsons. A dançarina se vale dos elementos da dança japonesa para comunicar, através do corpo, o indizível da dor gerada pela transfobia. Sobre o processo criativo do espetáculo, ela pontua: “Nesse trabalho [...] eu levo a desconstrução, mas a desconstrução mais limpa do movimento. [...] Eu levo essa imagem bonitinha. Eu desconstruo essa imagem e coloco essa imagem torta, feia e transformo ela em bela. Esse feio-belo.”⁹

Para Judith Butler, relendo Lévinas, esse movimento do corpo é o rosto de uma vida precária que nos olha e pede para não morrer. O rosto, aqui, não diria respeito restritamente à face, mas ao próprio corpo espasmódico. Nos termos da autora:

8 Transcrição feita a partir do registro do espetáculo disponível no site youtube.com. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KnxoiZq-S_s&t=741s>. Acesso em: 25 jan. 2019.

9 Transcrição realizada a partir do documentário *E tu, tens medo de mim?* (2015), de Ravena Monte.

O rosto, estritamente falando, não fala, mas o que o rosto significa é, no entanto, expresso pelo mandamento 'não matarás'. O rosto exprime esse mandamento sem, precisamente, falá-lo. [...] Aqui o termo rosto opera como uma catacrese: “rosto” descreve as costas humanas, o movimento do pescoço, a tensão das omoplatas. [...] No final desta descrição, Lévinas acrescenta as seguintes linhas as quais não alcançam inteiramente a forma de sentença: “o rosto como a extrema precariedade do outro.” (BUTLER, 2011, p. 17-18)

A cena de *As travestidas* parece atuar na tentativa de reconstituição desse rosto, retirando-o do fundo de um discurso jornalístico e levando-o ao patamar ético-estético que interpela a audiência do espetáculo. Após a cena de dança, as luzes se apagam e ouve-se em *off* um texto jornalístico que diz respeito ao suicídio da professora potiguar. O caso foi retratado apenas por veículos de comunicação locais, como sites e blogs, uma vez que a grande mídia tende a não pautar atos de suicídio. Já caminhando para o desenlace do espetáculo, são noticiadas as seguintes informações:

Em uma postagem do facebook, um professor [sic] de inglês que era transexual anunciou que iria pôr fim a sua própria vida. 'decidi partir hoje. “Não pedi para nascer, nem muito menos ser considerado um monstro. Como se eu tivesse algo contagioso. Alguns conseguem continuar e outros não. Hoje eu desisti de mim.” De acordo com a polícia militar, poucos minutos depois, o professor [sic] concretizou o anúncio. Cometendo suicídio com um tiro no ouvido dentro de um quarto de motel às margens da Br, no conjunto Abolição III, em Mossoró, no Rio Grande do Norte'.¹⁰

O discurso jornalístico é também mimetizado e subvertido em *BR trans* (2013), espetáculo que, assim como *Quem tem medo de travesti* (2015), mescla a contação de histórias de vidas trans com musicais incorporados à dramaturgia. Na cena intitulada “Assassinadas! Assassinadas!”, o ator Silvero Pereira relata as mortes das travestis Gabriela e Milena, de 22 e 17 anos, respectivamente, assassinadas na região de motéis da cidade de Goiânia e cujos corpos foram encontrados de mãos dadas. Enquanto apresenta a história, os espectadores visualizam, na parede, a projeção de dezenas de fotos de jornal retratando pessoas travestis e mulheres trans assassinadas. São anexadas, às fotografias, os nomes, idades, cidades e causas das mortes. O ator está diante de um

10 Transcrição a partir de vídeo disponível no youtube. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=KnxoiZq-S_s&t=741s>. Acesso em: 25 jan. 2019. É possível perceber que *As travestidas*, por diversas vezes, não intervêm nos pronomes de tratamento referidos nas matérias jornalísticas, embora a questão do nome social seja um tema recorrente nos espetáculos. Isso revela que impactos da norma de gênero não necessariamente estão resolvidos junto aos/às integrantes do grupo.

microfone e é na tentativa, desde seu início fracassada, de reconstruir esses rostos, que Pereira enuncia o acontecimento, ficcionalizando-o:

[...] uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm. É noite e talvez por isto elas costumam acontecer, pois no escuro será mais fácil esquecer. Mataram elas, um tiro na cabeça de cada uma. [...] Lá elas caíram. Seus vestidos agora perdiam as cores e as flores em contato com o chão; asfalto, terra. Então elas começaram a cantar, cantar uma para a outra [...] Mas não demorou até que ouvissem o primeiro barulho e um líquido salgado escorresse por suas bochechas [...] Antes, o tempo apenas de olhar uma à outra e darem as mãos. O que passou por suas cabeças para darem as mãos naquela hora? Isso nós nunca vamos saber. Assassinadas! Assassinadas! (PEREIRA, 2016, p. 25)

O grupo teatral produz narrativas nos contextos traumáticos daquelas vidas interrompidas, para além das exposições em fotografias de jornais. Desenha-se a proposta de acolhida daquelas existências na dizibilidade do presente. O deslocamento das imagens dos jornais para os palcos parece gerar diversos efeitos. A distribuição pública do luto, a exposição das vidas interrompidas pelo transfeminicídio ou pelo suicídio em decorrência da transfobia fazem, em diversos momentos, a cena de *As travestidas* se transformar nesta espécie de transobituário.

Na cena acima, o ator também recita trechos de *Hamlet machina*, de Heiner Muller, nos quais substitui os termos “afogada! afogada!”, aludindo ao suicídio da personagem Ofélia, por “assassinadas! assassinadas!”. A diretora Jezebel de Carli comenta esse banimento dos corpos trans e gênero-diversos tematizados na dramaturgia de *Br trans* a partir da transubstanciação do texto shakespeariano:

Ofélia joga-se no rio. Banimento. [...] meninas [travestis] mortas por tiros incógnitos. Meninas mortas, abraçadas em rios de concreto e asfalto. Mortas por tiros, por vários tiros, por pauladas, jogadas em covas, calçadas, matos e sarjetas. Banimento. (PEREIRA, 2015, p. 62).

Assim, os espetáculos questionam o não-local estabelecido para esses corpos. Relegados às páginas policiais, aqueles corpos apagados passam a interpelar a audiência sobre a necessidade de aprender, pronunciar e recordar os nomes daquelas vidas precárias (BUTLER, 2009b).

3.1 Imagens e memórias das transgeridades em *As travestidas*

As fotografias não estão nos espetáculos apenas como um recurso para ilustrar uma cena, mas para a concretização do gesto que aponta a necessidade de se evitar uma segunda morte daquelas pessoas retratadas, a saber, a morte simbólica. É sabido que, desde a sua invenção, a fotografia é responsável por comunicar acontecimentos, em especial aqueles que informam o horror, como é o caso da guerra. O registro imagético é fundamental para atestar um sofrimento, mas, para diversas autoras (WOOLF, 1978; SONTAG, 2003), não é o suficiente para mobilizar uma ação. Já em 1937, a escritora inglesa Virginia Woolf ponderava diante das fotos referentes à guerra civil espanhola:

Temos algumas fotografias na mesa à nossa frente. O governo espanhol envia-as com paciência insistente cerca de duas vezes por semana. Não são fotografias agradáveis à vista. Mostram, na sua maioria, cadáveres. A coleção desta manhã inclui a fotografia do que poderia ser o corpo de um homem ou de uma mulher: está tão mutilado que até poderia ser o corpo de um porco. (WOOLF, 1978, p. 16-17)

Susan Sontag (2003) lembra que quando Woolf se refere à indiferenciação entre o corpo de um homem, de uma mulher ou de um porco, a autora está aludindo à indiferenciação e despersonalização que o horror do genocídio promove. Ora, não é preciso ir longe para nos recordarmos do caráter deformador como os crimes de transfeminicídio são geralmente praticados e registrados pelas lentes dos repórteres-fotográficos. Como afirma Beatriz Adura Martins (2015, p. 48-51) em sua pesquisa de doutorado sobre notícias policiais de assassinatos de pessoas trans e travestis:

Lembro-me de uma tarde de janeiro de 2014 que me atormentou. Do jornal chegava a informação do aumento do número de assassinatos motivados pela sexualidade e gênero, provavelmente Virgínia estava naqueles números que me eram trazidos. [...] A pesquisadora treme, o olhar treme, a imagem treme, trazendo outros arranjos para os corpos. Podem as imagens do jornal matinal interferir nas informações sobre elas? É possível que o sangue não se coagule, impelindo novas tramas para o assassinato? Que narrativas se apresentam de corpos que tensionam o arranjo unitário e totalizante dos membros humanos? Há cartilagens nas imagens? Não esqueçam Virgínia.

Trata-se de uma forma de genocídio trans, nos termos de Jaqueline de Jesus (2013), que em geral promove um outro modo de extermínio quando as páginas

policiais não respeitam a identidade de gênero das vítimas. São as múltiplas violências que se sobrepõem, mesmo após a morte. Como argumenta Violeta¹¹, no relatório final do *Mapa de assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2017*:

Nenhuma quer ser enterrada como homem. Tenho uma amiga que deixou até a roupa dela preparada para quando morresse, coitada. Parecia que sabia o que ia acontecer com ela, foi morta. Isso é o cúmulo, você ter medo até depois que a gente está morta, nem assim temos paz. [...] quando é a família, eles acabam fazendo com o nome de homem e se você pegar o registro de óbito, vai estar lá, homem. Então nossa existência se apaga. (ANTRA, 2018, p. 56-57)

Essas formas de apagamento, tão comuns no discurso jornalístico brasileiro, parecem demandar a construção de narrativas outras uma vez que a simples exposição de imagens de pessoas trans e travestis mortas tendem a ter um efeito desumanizador sobre tais corpos. Assim é que, ainda em 1937, Woolf argumentava sobre a importância da imagem de horror, mas que essa exposição sem o acompanhamento de uma narrativa não produziria uma interpretação satisfatória dos fatos:

Estas fotografias não constituem um argumento; são simplesmente uma cruel declaração factual dirigida ao olhar [...] [porém] essa emoção [gerada a partir da visualidade do horror] exerce algo mais positivo do que um nome escrito numa folha de papel; uma hora gasta a escutar discursos (WOOLF, 1978, p. 16-17).

Parece residir aqui o passo além dado pelo coletivo *As travestidas*: ao mesmo tempo em que mobilizam emoções a partir da retomada de imagens jornalísticas, fornecem narrativas de vida (argumentos, nos termos de Woolf) de individualização, personificação e, portanto, de tratamento daquelas vidas como válidas (BUTLER, 2015a) ou, como afirma Arendt, reafirmam a singularidade (*uniqueness*) do ser humano.

Assim também aponta Vladimir Safatle (2015) quando argumenta que essa mobilização da emoção efetua uma desobstrução do circuito dos afetos. Uma fotografia, como a do menino sírio afogado no Mar Mediterrâneo, o vídeo do linchamento da travesti Dandara dos Santos, na cidade de Fortaleza, teriam o poder de afecção política para além do enquadramento racional do melhor argumento, característica das chamadas democracias liberais. Residiriam aí processos de atravessamento ou, nos

11 O texto não dispõe de informações mais detalhadas sobre a interlocutora e compõe uma sessão na qual “são evidenciadas as formas de compreensão instituídas por travestis e transexuais sobre sua condição de precarização e exposição à morte.” (ANTRA, 2018, p. 47)

termos de Butler, de despossessão nos quais o corpo é afetado/despossuído pela imagem de outro corpo desaparecido. Algo que perpassa o ato do reconhecimento e do luto.

Contudo, em Sontag, essa afetação não seria o suficiente para gerar uma ação “diante da dor dos outros”. Como afirmou a ensaísta americana: “Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem.” (2003, p. 76).

Aqui, a escritora reviu o seu argumento formulado em *Sobre a fotografia*, no qual afirmava que a banalização da circulação de imagens de horror anestesiaría necessariamente as reações indignadas. Em sua nova percepção, as fotografias não chegam a ser um argumento, uma interpretação, mas também não deixam de cumprir seu papel, a saber, as imagens de horror dizem: “é isto o que os seres humanos são capazes de fazer” (SONTAG, 2003, p. 96). A produção de uma narrativa é um passo diferente que articula duração (BERGSON, 2006) e experiência (BENJAMIN, 1987).

Sontag (2003, p. 85) afirma, ainda, que as imagens podem gerar compaixão, mas ressalta que “[...] a compaixão é uma emoção instável. Ela precisa se traduzir em ação, do contrário, define-se. A questão é o que fazer com esses sentimentos que vieram à tona, com o conhecimento que foi transmitido.” Quando faz circular ou produz imagens, ao mesmo tempo em que empreende a (re)existência discursiva de diversas vidas apartadas do direito à memória, o coletivo *As travestidas* parece caminhar nessa dupla direção, tanto de permitir que as imagens “atormentem” seu público, como também viabilizar a fabricação de narrativas, ainda que precária e traumática. Pode-se dizer, ainda, que a circulação dos diversos registros em vídeos dos espetáculos de *As travestidas*, via sites como youtube, são formas de empreender a duração/multiplicação de tais sensações e argumentos, pois, como afirma Judith Butler (2015a, p. 127), em diálogo com Sontag, a imagem “é uma espécie de promessa de que o acontecimento vai continuar; na verdade, ela é exatamente essa continuação.”

No entanto, é Jean-Marie Gagnebin quem recorda que Adorno destitui da compaixão qualquer dimensão de condescendência ou resignação diante do dado, pois antes de tudo configura-se como uma questão ética. Algo bastante próximo da ética da precariedade butler/lévinasiana. Uma compaixão ancorada na vulnerabilidade comum a todos e todas. Ainda nesse sentido, a filósofa francesa afirma que

Adorno retorna a vários elementos da 'ética da compaixão' (*Mitleidsethik*), de Schopenhauer, isto é, de uma ética cujo fundamento não se encontra em uma norma racional abstrata, mesmo que consensual, mas sim em um impulso pré-racional em direção ao outro sofredor (GAGNEBIN, 2006, p. 76 - grifos da autora)

Ora, esse impulso “pré-racional” se refere à dimensão da afecção ou, se desejarmos, da vibratibilidade do corpo, nos termos de Suely Rolnik (2006). Contudo, quando se reporta às interlocuções entre estética e narrativas de sofrimento, Adorno adverte dos perigos de integrar os acontecimentos traumáticos a uma simples ordem alinhada ao consumo de produtos culturais que tematizam tais acontecimentos. Gagnebin (2006, p. 79-80) recorda esse impasse quando cita o exemplo dos campos de concentração nazistas:

[...] lutar igualmente contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido: evitar, portanto, que 'o princípio de estilização artístico' torne Auschwitz representável, isto é, como sentido, assimilável, digerível, enfim, transformar Auschwitz em mercadoria que faz sucesso [...] A transformação de Auschwitz em 'bem cultural' torna mais leve e mais fácil sua integração na cultura que o gerou. Desenha-se assim uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido [...] a necessidade absoluta de testemunho e, simultaneamente [...], sua impossibilidade linguística e narrativa.

Se Sontag afirma a necessidade da circulação das imagens de sofrimentos para que as mesmas nos atormentem, Beatriz Martins afirma a necessidade da (re)construção de narrativas, mesmo que precárias. Seria o que a pesquisadora chama de “restos” encontrados em páginas policiais para a produção de um outro espaço público, uma rasura distinta no aparecimento que supere a mera exposição e aponte para o compartilhamento de experiência. Assim, a pesquisadora prossegue:

Tirar a morte da notícia e jogá-la em praça pública é a aposta que poderemos apanhar narrativas a partir daquilo que se afirma como óbvio, como dado, como fim. A morte da travesti será nossa morte a partir da hora que faremos a história com ela, fazendo desta, uma história por vir. [...] Reafirma-se que a narrativa não será somente um modo de escrita, mas sobretudo uma aposta que com ela pode-se interpelar histórias de vida e morte na busca não de explicações para assassinatos, mas para possibilidade de produzir um acontecimento.

Falar e escrever sobre esses assassinatos é uma aposta de que eles nunca nos deixem de suscitar espanto. (MARTINS, 2015, p. 94-95)

Que as diversas formas de sofrimento nunca deixem de causar espanto ou atormentar, essa parece ser a conclusão dos autores que trabalham com questões da memória traumática. Essa é uma das principais sustentações da cena de *As travestidas*: utilizar da fricção entre arte e ativismo para promover a dizibilidade pública daquelas vidas precárias. Ao promover um espaço de aparecimento daquelas narrativas e corpos dissidentes, desmelancolizam a política e tecem um local que acolhe aquelas memórias. Esse tensionamento parece se fazer exatamente nos termos da questão paradoxal enunciada por Gagnebin: como transmitir uma experiência que não pode ser representada, uma vez que se configura como traumática? A precariedade da cena, mais que uma paralisia da ação, apresenta-se como modos possíveis de resistência contra o apagamento.

4. Referências:

ABREU, C. **Os dragões não conhecem o paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ANTRA. **Mapa de assassinato de travestis e transexuais no Brasil em 2017**. [s.l.]: ANTRA, 2018.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política** Vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, H. **Matéria e memória**. São Paulo: Martin Fontes, 2006

BUTLER, J. **Quadros de guerra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. **Relatar a si mesmo**. São Paulo: Autêntica, 2015b.

_____. **Notes toward a performative theory of assembly**. London: Harvard University Press, 2015c.

_____. Vida precária. **Contemporânea**, São Carlos, v. 1, n 1. p 13 – 33, 2011.

DOURADO, R. Quem tem medo de travesti? *Crítica*. **4ª parede**, 10 mai. 2016. Seção “Crítica”. Disponível em <<http://4parede.com/critica-quem-tem-medo-de-travesti/>> acessado em 14 de jan. de 2019.

_____. **Bonecas falantes para o mundo: identidades sexuais desviantes e teatro contemporâneo.** 2014. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

E TU, tens medo de mim? Direção: Renata Monte. 40 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i4FA4lOBZ54>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

FARIAS JÚNIOR, O. Arquitetura de um corpo utópico no coletivo As Travestidas. **Revista aSPa**, São Paulo, v. 5, n. 2, 2015.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: N-1 edições, 2013.

GAGNEBIN, J. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

JESUS, J. Transfobia e crime de ódio. **História agora: A revista de história do tempo presente**, v. 16, n. 2, p. 101-123, 2013.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

LÍRIO, G. Br trans e a potência do corpo performativo: conversa com Silvero Pereira. **Questão de crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, p. 263-272, 2015.

MARTINS, B. **Por uma escrita dos restos [sobre assassinatos de travestis?].** 2015. 156f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Niterói, 2015.

PEREIRA, S. **BR Trans.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

_____. **Quem tem medo de travesti.** Fortaleza: s/e, 2015.

_____. **Engenharia erótica: fábrica de travestis.** Fortaleza: s/e, 2010.

ROLNIK, S. **Geopolítica da cafetinagem.** 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2016.

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SIMAS, L. **Biopoéticas teatrais: estudo da irrupção da memória do real em cena.** 2015. 102 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SOLER, M. **Teatro documentário: a pedagogia da não-ficção.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). 2008. 155 f. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das letras, 2003.

WOOLF, W. **Os três guinéus.** Lisboa: Vega, 1978.