



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC
MATHEUZZA DOS SANTOS XAVIER

A TRAVESTILIDADE EM CENA:
O CORPO TRAVESTI NO ESPETÁCULO *PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS*

Salvador
2023

MATHEUZZA DOS SANTOS XAVIER

**A TRAVESTILIDADE EM CENA:
O CORPO TRAVESTI NO ESPETÁCULO *PELE NEGRA, MÁSCARAS BRANCAS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Artes Cênicas.

Orientador: Prof.º Drº Luiz César Alves Marfuz

Coorientador: Prof.º Drº Leonardo José Sebiane Serrano

**Salvador
2023**



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Matheuzza dos Santos Xavier

*A Travestilidade em cena: o corpo travesti no espetáculo Pele Negra, máscaras
brancas*

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 31 de agosto de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz (Orientador)

Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano (Coorientador)



Documento assinado digitalmente
ALEXANDRA GOUVEA DUMAS
Data: 05/10/2023 06:49:53-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a. Dr.^a. Alexandra Gouvêa Dumas (PPGAC/UFBA)

Dr.^a. Fernanda Júlia Barbosa – Onisajé (Pesquisadora Independente)



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Escola de Teatro - UFBA

Xavier, Matheuzza dos Santos.

A travestilidade em cena : o corpo travesti no espetáculo Pele Negra,
Máscaras Brancas / Matheuzza dos Santos Xavier – Salvador, 2023.
152 f.

Orientador: Prof. Dr. Luiz César Alves Marfuz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2023.

1. Travestilidade. 2. Antinegritude. 3. Performatividade. 4. Encenação.
5. Corpos divergentes. I. Leonardo José Sebiane Serrano. II. Universidade
Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD 792

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre uma tarefa difícil, mas aqui quero apenas ser sucinta e honesta.

Trabalhar em um produto intelectual exige muita energia e absurdas doses de controle emocional e psicológico. Dar vida a uma obra reflexiva sobre determinado ponto específico de nossas vidas exige a participação de muita gente.

Aqui agradeço as Travestis, filhas do caos e mães do fim do mundo. As eternas rainhas das ruas de asfalto. Deusas esmeraldas do submundo. Faróis prateados do destino que nunca chegou. Saúdo a irreverência de todas as grandes referências aqui citadas nessa produção. Magníficas em suas trajetórias.

Agradeço ao suporte e condução dessa empreitada acadêmica através de meu orientador Luiz Marfuz e coorientador Leonardo Sebiane.

A Onisajé, Alexandra Dumas e Stênio Soares pelas guianças, trocas e orientações necessárias para a condução desta dissertação.

Faço menção as grandes companheiras de arte, de afeto e da vida que me deram força e energia para continuar existindo, produzindo artística e intelectualmente e sobretudo respirando a espera de novos dias: Alysia Manncarey, Hamilton Borges, Célia Regina, Ivone Xavier, Jeisiekê de Lundu, Anderson Danttas, Vagner Jesus, Ruan Wills, Danilo Cerqueira, Márcia Sento do Vale, Sofia Yannia Garzon, Tu'Mecca.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo apoio financeiro por meio de seu programa de bolsas imprescindível para a escrita desta dissertação.

E por fim a quem sempre abre e conduz os meus caminhos, Esú, senhor das encruzilhadas e de tudo aquilo que será, mas que ainda não foi.

É ele que abre as linhas desse território de reflexão.

E que Ogun, Osun e Oyá sejam as forças necessárias de manutenção de nossa sanidade, luta e respeito à vida e aos nossos princípios.

Dentro do eixo, fora do eixo, além do eixo, Esú!

Hamilton Borges

XAVIER, Matheuzza. **A Travestilidade em cena: o corpo travesti no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas***. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa examina a performatividade de corpos travestis e trans, negros e/ou racializados, marcados pelo fenômeno da antinegitude, que desenvolve uma perspectiva político racial contemporânea para analisar e entender as dinâmicas raciais do mundo atual. A partir da minha experiência como atriz, dramaturga, pesquisadora e leitura artística, política, social e racial dos espaços e produções cênicas, dedico-me a uma investigação etnográfica tendo como base o espetáculo teatral *Pele Negra, máscaras brancas* baseado no livro homônimo de Frantz Fanon, e dirigido por Onisajé, com foco na criação da personagem Fanon, no processo criativo, na performatividade e na disrupção de normas perpetradas pela supremacia da branquitude nos processos de construção artística e social. Desenvolve-se, então, a partir da compreensão de mundo por meio da Travestilidade, novos discursos e práticas que tendem a demolir projetos e modelos (inter)nacionais de arte e humanidade, sob controle de um sistema branco, ocidental e imperialista. Desse modo, conceitos como *existências e corpos divergentes* são propostos para repensar a movimentação de pessoas racializadas no mundo que não se enquadram nas normas binárias de gênero do ocidente, bem como, assimilar a potente associação dos conceitos de antinegitude e Travestilidade como uma cisão aos modelos coloniais de gênero e raça dentro do campo das artes.

Palavras-chave: Travestilidade. Antinegitude. Performatividade. Encenação. Corpos divergentes.

XAVIER, Matheuzza. **Travestility on stage: the Travesti body in the play *Black Skin, white masks***. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This research examines the performativity of Travesti and trans, black and/or racialized bodies, marked by the phenomenon of anti-blackness, which develops a contemporary racial political perspective to analyze and understand the racial dynamics of today's world. From my experience as an actress, playwright and researcher and artistic, political, social and racial reading of spaces and scenic productions, I dedicate myself to an ethnographic investigation based on the theatrical show *Black Skin, white masks* based on the book of the same name by Frantz Fanon, and directed by Onisajé, focusing on the creation of the character Fanon, on the creative process, on performativity and on the disruption of norms perpetrated by the white supremacy in the processes of artistic and social construction. It develops, then, from the understanding of the world through Travestility, new discourses and practices that tend to demolish (inter)national projects and models of art and humanity, under the control of a white, western and imperialist system. In this way, concepts such as *existences* and *divergent bodies* are proposed to rethink the movement of racialized people in the world who do not fit the western binary gender norms, as well as to assimilate the powerful association of the concepts of anti-blackness and Travestility as a split in the models colonial differences of gender and race within the field of the arts.

Key Words: Travestility. Anti-blackness. Performativity. Staging. Divergent bodies.

LISTA DAS IMAGENS

Figura 1 - Integrantes da Organização Dandara Gusmão e artistas de uma das cenas do PRETATO em 2016	32
Figura 2 - Integrantes da Organização Dandara Gusmão e artistas de uma das cenas do PRETATO em dezembro de 2016.	32
Figura 3 - Integrantes da Organização Dandara Gusmão e público presente no Afroclube em dezembro de 2016.	33
Figura 4 - Registro de uma das reuniões com o reitor da UFBA da esquerda para a direita: Matheuzza, Cleiciane Mendes, reitor João Carlos Salles e Dêvid Gonçalves em outubro de 2016.	33
Figura 5 - Registro de uma das manifestações organizadas pela Organização Dandara Gusmão em agosto de 2016.	36
Figura 6 - Cena de abertura do espetáculo <i>Pele Negra, máscaras brancas</i> da esquerda para a direita: Matheuzza, Matheus Cardoso, Igor Nascimento e Ofalowo. Teatro Martim Gonçalves, 2019.	42
Figura 7 - Cena do banho de ancestralidade no espetáculo <i>Pele Negra</i>	45
Figura 8 - Elenco do <i>Pele Negra</i> da esquerda para a direita em cima: Juliete Nascimento, Iago Gonçalves, Matheuzza, Ofalowo, Akueran, Igor Nascimento; da esquerda para a direita em baixo: Thalia Anatólia, Rafaella Tuxá, Manu Moraes e Matheus Cardoso. Teatro Castro Alves (TCA), Salvador - BA, julho de 2019.	109
Figura 9 - Elenco do <i>Pele Negra</i> em cena: Rafaella Tuxá (em destaque) e Iago Gonçalves (atrás). Teatro Castro Alves (TCA), Salvador - BA, julho de 2019.	110
Figura 10 - Um dos processos de construção de personagem com a encenadora Onisajé (ao centro).	115
Figura 11 - Personagens Umoyas, Igor Nascimento e Juliete Nascimento. Teatro Martim Gonçalves, março de 2019.	119
Figura 12 - Personagem Mayotte Capécia, Manu Moraes, em cena. Teatro Martim Gonçalves, março de 2019.	119

Figura 13 - Cena final do espetáculo <i>Pele Negra, máscaras brancas</i> , “O que quer a mulher e o homem pretos?”, à esquerda, Ofalowo, e à direita, Matheuzza. Teatro Castro Alves, julho de 2019.	122
Figura 14 - Personagens do <i>Pele Negra</i> na abertura do espetáculo, vestindo os figurinos em preto e branco na esquerda, Ofalowo, e na direita, Matheuzza. Teatro Castro Alves (TCA), julho de 2019.	128
Figura 15 - Cena do espetáculo <i>Pele Negra</i> , em cena, Matheuzza.	139

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UEFS - Universidade Estadual de Feira de Santana
PSOL - Partido Socialismo e Liberdade
UEBAs - Universidades Estaduais da Bahia
UNEB - Universidade do Estado da Bahia
UESC - Universidade Estadual de Santa Cruz
UESB - Universidade Estadual do Sudoeste Baiano
EFOP - Encontro de Formação e Organização Panafricanista
EECUN - Encontro Nacional de Estudantes e Coletivos Universitários Negros
ETUFBA - Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia
UFBA - Universidade Federal da Bahia
UnB - Universidade de Brasília
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
Cia - Companhia de Teatro da UFBA
FNAC - Fórum Negro de Artes Cênicas e/ou Fórum Negro de Arte e Cultura
PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
TCA - Teatro Castro Alves
TVV - Teatro Vila Velha
ICBA - Instituto Cultural Brasil-Alemanha
FIAC - Festival Internacional de Artes Cênicas
NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas
LGBTQIAPN+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Queer, Intersexos, Assexuais, Pansexuais, não-binários e outros grupos e variações de sexualidade e gênero.
RENTRAL - Rede Nacional de Travestis e Liberados.
ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transexuais
EWM - Escola Winnie Mandela
HUPES - Hospital Universitário Professor Edgard Santos
TMG - Teatro Martim Gonçalves
FSP - Fórum de Segurança Pública
OMS - Organização Mundial da Saúde

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 TERRITÓRIOS E TRANSFORMAÇÕES	17
2.1 Os caminhos vermelhos-sangue de quem vive a travestilidade	46
3 CORPOS DIVERGENTES	56
3.1 Antinegritude e Travestilidade: associações e tensões	67
3.2 A cena criada pelas Travestis	87
4 À FANON E AO <i>PELE NEGRA</i>	105
4.1 Uma personagem, dois atuantes	121
4.2 A Eu, a Transição, o Teatro e o Palco	133
5 ASPECTOS CONCLUSIVOS	141

REFERÊNCIAS

INTRODUÇÃO

*Meu país precisa de mim, e se eu não estivesse aqui, eu teria que ser inventada.*¹

(Hortense J. Spillers, 1987)

A presente dissertação, elaborada a partir de um profundo desejo pessoal de compreender e desvendar a potencialidade do conceito Travestilidade, faz um percurso autoetnográfico e etnográfico em algumas de minhas particulares experiências nas artes cênicas, mais enfaticamente na minha atuação como atriz no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, a fim de levantar discussões sobre a multidiversidade de corpos no universo artístico. A proposta é aprofundar um debate que há muito tem sido feito, convocando problemas e possíveis soluções ao centro do desenvolvimento desses pensamentos, porém é na concretização física da intelectualidade nos territórios acadêmicos que darei vazão aos meus incômodos, reflexões, suposições e escapismos de um mundo destruído pela realidade.

Ao longo dos capítulos, apresento importantes momentos vividos por mim como artista e pesquisadora de minhas próprias elucubrações e devaneios acerca da Travestilidade como ideia aplicada no campo das artes. Relaciono capítulo a capítulo com intimidade, individualidade e encontros coletivos potencializados pelas presenças físicas e/ou intelectuais de artistas, pesquisadores e pensadores que me alimentaram na potente problematização de olhar para o corpo Travesti e enxergar saídas e provocações para as questões levantadas por esta dissertação.

É na divergência das ideias que tento emular minhas reflexões para territórios intelectuais que ainda não expandiram ou transcenderam o suficiente a ponto de mergulharem nas questões gerais que amparam a minha pesquisa: a travestilidade estaria intrinsecamente ligada e associada à negritude? Se sim, por quê? Quais os avanços conceituais e teóricos que podem ser analisados a partir da inserção do conceito de antinegritude - conceito esse que reformula o olhar sobre as questões raciais no mundo contemporâneo e, mais especificamente, no campo das artes cênicas? E, por fim, como a travestilidade mobiliza aspectos da vida artística, social e política?

Para verificar essas questões, tomo como centro da pesquisa as reflexões sobre processo criativo a partir de perguntas que me fiz a respeito da minha trajetória no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*: Em que ponto deixamos de ser a atriz e o ator que somos? Em qual momento

¹ Do original em inglês “My country needs me, and if I were not here, I would have to be invented.”

elaboramos outras perspectivas psicológicas para a personagem que nascerá? Quais diálogos são feitos entre a realidade e a ficção? Quem ou o que determina quando o personagem está pronto? E o quê, quando e quem define os limites entre a atriz/ator e a personagem?

Nesse sentido, dialogo com o passado-futuro com o intuito de garantir que esses dois tempos possam coexistir confiantes na escrita do que considero como presente, no que tange a necessidade genuína, minha e de um outro tanto de indivíduos, na destruição dos sistemas políticos e sociais em que estamos inseridas e inseridos. É através da conversa de pé de ouvido com o caos que pretendo refletir e propor soluções acampadas na realidade de nossas existências, aqui eu consagro os meus desejos e sonhos coletivos frutos de uma trajetória no movimento social e no movimento negro ancorados e materializados no território de Salvador, Bahia. É do caráter transgressor e subversivo das ruas e dos movimentos populares considerados radicais que alimento o meu olhar, pensar e agir a respeito das transformações sólidas que a vida social e artística precisa passar.

De mãos dadas com o fim, sigo traçando conexões necessárias sobre as abusivas e violentas influências da supremacia branca e da branquitude nos nossos modos de viver e ver o mundo, e para além de olhar a colonialidade e o capitalismo como estruturas fundantes das sociedades desiguais e injustas que vivemos, mergulho nas composições físicas e psicológicas de nossos corpos para desbravar e percorrer um caminho destroçado pelas marcas deixadas pela branquitude nos nossos territórios, corpo e arte.

Ao lado do conceito da antinegitude - definição considerada um ajuste teórico aos já difundidos conceitos de racismo e similares - repenso estruturas e caminhos com uma certa dose de “ousadia” que até então os territórios acadêmicos não puderam ou quiseram adentrar. A partir do momento que a antinegitude se instaura como pensamento ativo, concreto e prático de uma sociedade racialmente consciente - sem os fantoches da linha auxiliar² - iremos nos deparar com um futuro bélico, inconstante e sobretudo apocalíptico, um pós-futuro que nem mesmo as melhores percepções sobre ele conseguem prever. É a urgência de um debate atual que me faz associar orgulhosamente a conceitos que proponham o fim do mundo tal qual o conhecemos.

O corpo e as artes cênicas são os dois lugares visitados com constância nesta dissertação, uma espécie de relacionamento abusivo e tóxico com essas duas categorias, pois ao mesmo

² Conceito forjado nos âmbitos intelectuais e práticos da atuação da Organização Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto, como definição de pessoas e/ou grupos que associados aos interesses do Estado tentam desaglutinar lutas e movimentos sociais a fim de trabalhar por seus interesses individuais.

tempo que parecem ser bastante evoluídas intelectualmente carregam em paralelo uma carga autodestrutiva de aniquilação e controle de determinadas existências. Abusivo - o corpo - porque somos enquadradas num modelo de corporeidade que se vale do consumo de nossa saúde mental para existir; e, tóxico - a arte - porque nos faz amar aquilo que nos violenta. Uma relação mutualística da parasitagem de corpos, que insistentemente resistem aos ditames das normas e padrões binários, instaurados pela supremacia branca durante os longos anos de colonização ao redor do mundo. A artista e escritora queer estadunidense Annika Hansteen-Izora traz algumas reflexões importantes em torno de como a supremacia branca opera em nossas práticas culturais e no modo como socializamos extrativamente com o mundo que vivemos, a partir de suas análises sobre os mecanismos de controle da branquitude ela afirma:

A supremacia branca é uma cultura, não apenas um povo. A cultura da supremacia branca aparece em nossos comportamentos, atitudes e práticas diárias que exibimos. Por exemplo, perfeccionismo, senso de urgência e acumulação de poder são todos comportamentos da cultura da supremacia branca. A supremacia branca cria ideias de quem é desejável e quem merece amor, atenção e recompensa. Pessoas negras, pessoas de pele escura, pessoas queer, pessoas trans, pessoas com deficiência, pessoas de baixa renda, pessoas nativas, pessoas imigrantes, pessoas gordas, mulheres, aqueles que vivenciam a misoginia e outros - aqueles que são vistos pela branquitude como indesejáveis - experiência consequências violentas. A cultura da supremacia branca e a desejabilidade trabalham de mãos dadas para categorizar quem merece ou não merece ternura, cuidado ou amor. A cultura da supremacia branca e as políticas de desejabilidade também funcionam para definir quem é categorizado como terno, gentil ou suave, geralmente aqueles que mantêm proximidade com a branquitude. (HANSTEEN-IZORA, 2023, p. 20)³

Ou seja, a branquitude é mais um estado perene de cultura infiltrada nas formas que vivemos e lidamos com a vida do que simplesmente uma atuação opressora individual e/ou coletiva de terceiros. Desse modo, através de um olhar sobre essa questão que associo à Travestilidade a ideia de uma presença atemporal que nasce da concretização social e política da

³ Do original em inglês “White supremacy is a culture, not just a people. White supremacy culture shows up in our behaviors, attitudes, and daily practices we exhibit. For example, perfectionism, senses of urgency, and power hoarding are all behaviors of white supremacist culture. White supremacy creates ideas of who is desirable, and who is deserving of love, attention, and reward. Black folks, dark-skinned folks, queer folks, trans folks, disabled folks, low-income folks, native folks, immigrant folks, fat folks, women, those who experience misogyny and others - those who are seen by whiteness as undesirable - experience violent consequences. White supremacy culture and desirability work hand in hand to categorize who is deserving or undeserving of tenderness, care, or love. White supremacy culture and desirability politics also work to define who is categorized as tender, gentle, or soft, often those who hold proximity to whiteness. (Annika Hansteen-Izora (Tenderness: An Honoring of My Black Queer Joy and Rage), p. 20)”

existência do corpo Travesti nos territórios do Brasil e América Latina, partindo assim da premissa de que a resistência e insistência de um corpo espiritual e visualmente fora do eixo do que se considera normal é a arma possível para desconfigurar as tramas da colonialidade e da supremacia branca - um artefato poderoso inserido no campo das artes cênicas que nos faz pensar sobre os muitos porquês que ainda não foram respondidos.

Com isso, joga luz sobre os lugares obscuros que a branquitude e seu controle sobre as artes ainda não foram revelados, um debate transversal a partir da ótica de quem não é legitimada e de quem é desassociada dos aspectos de humanidade definidos pela supremacia branca. Quando nos valem da visão/perspectiva de “quem está por baixo” conseguimos nos infiltrar na lógica do funcionamento das sociedades atuais porque são essas as experiências que deflagram o caráter controverso e hipócrita dos estados, nações e impérios que costuraram suas “democracias” na carnificina e genocídio de populações consideradas inferiores e anormais.

Os escritos de Sobonfu Somé, escritora burquinabese especialista em assuntos sobre espiritualidade ancestral à qual me associo profundamente ao longo desta dissertação nos informa sobre a importância da comunidade e do viver baseado na experiência da coletividade como instrumentos de potencialização da espiritualidade individual, um contraponto de como funciona a supremacia branca, ela afirma em uma de suas passagens por exemplo no seu livro *O Espírito da intimidade* que a comunidade é o centro mobilizador da vida cotidiana.

Quando você não tem comunidade, você não é ouvido; você não tem um lugar para onde possa ir e sentir que realmente pertence. Você não tem pessoas para afirmar quem você é e apoiá-lo na apresentação de seus dons. Isso enfraquece a psique, tornando-o vulnerável ao consumismo e a todas as coisas que o acompanham. Além disso, faz com que muitas pessoas que têm contribuições maravilhosas a fazer retenham suas doações, sem saber onde colocá-las. E sem o descarregamento de nossos dons, experimentamos um bloqueio interno, que nos afeta espiritual, mental e fisicamente de muitas maneiras diferentes. Ficamos sem um lar para onde ir quando precisamos ser atendidos. (SOMÉ, 1997, p. 22 - 23)⁴

⁴ Do original em inglês “When you don’t have community, you are not listened to; you don’t have a place you can go to and feel that you really belong. You don’t have people to affirm who you are and support you in bringing forward your gifts. This disempowers the psyche, making you vulnerable to consumerism and all the things that come along with it. Also, it leaves many people who have wonderful contributions to make holding back their gifts, not knowing where to put them. And without the unloading of our gifts we experience a blockage inside, which affects us spiritually, mentally, and physically in many different ways. We are left without a home to go to when we need to be seen.”

Ao passar pelo capítulo **Territórios e Transformações** abro as discussões apresentando minha pesquisa e interesses, bem como contextualizo o meu território e minhas incursões no teatro, mais especificamente no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, peça fundamental para a ebulição da maioria das questões aqui suscitadas. Em **Os caminhos vermelho-sangue de quem vive a travestilidade** me apego a trajetória histórica das Travestis nas artes cênicas no Brasil colônia para avançar na compreensão da existência transhistórica e transgressora desses corpos na composição da identidade nacional do brasileiro e de suas devassas práticas imorais.

O capítulo **Corpos divergentes**, junto aos outros dois subcapítulos essencialmente importantes **Antinegitude e Travestilidade: associações e tensões** e **A cena criada pelas Travestis**, compõe a seção desta dissertação na qual eu mais me relaciono com os aspectos transversais ao campo das artes a despeito da vida em sociedade, sistemas sociais e políticos e as possíveis consequências da ruptura dos modelos sociais dados. Realizo um mergulho profundo por águas turvas e desconhecidas no intuito de provocar reflexões nem sempre difundidas e afirmadas com o “rigor” exigido pela academia - nesse subcapítulo trago a antinegitude como dinâmica indissociável da travestilidade.

E, por fim, no capítulo **À Fanon e ao *Pele Negra*** junto dos subcapítulos **Um personagem, Dois atuantes** e **A Eu, a Transição, o Teatro e o Palco** descrevo e reflito a partir de minha vivência como atriz no espetáculo teatral como a ousadia da encenação potencializou e ressignificou o discurso do psiquiatra martiniquenho e revolucionário Frantz Omar Fanon acerca da colonialidade e sua influência sobre a psiquê das pessoas negras. Aqui me despeço de forma enérgica e faço afirmações necessárias sobre o porquê da importância desta obra nos palcos, nas ruas, nas pessoas e sobretudo na literatura apocalíptica sobre o fim do mundo.

Desse modo, desejo que ao longo desta leitura sinta desconfortos e incômodos, justos ou injustos, apropriados ao seu modo particular de ver o mundo. E assim convido a se sentir impelida/o/e a incendiar o mundo tal qual o conhecemos e junta/os/es construirmos uma nova proposta de humanidade.

2. TERRITÓRIOS E TRANSFORMAÇÕES

[...] o brasil não é o meu país: é meu abismo. o terreiro de minhas, nossas contradições. é meu câncer coletivo e a força da escuridão. é nosso discurso interrompido sufocado e arrebatador. o brasil não é o meu país: é meu veneno. é a miséria que nenhum milagre ocultou. [...] o brasil não é o meu país: é o meu antidiscurso. são ideias e traumas dentro e fora do lugar. [...] o brasil não é o meu país: é um videotape de horror.

(BRITTO, 1982, p. 107)

O início sempre será o fim.

Falar de si é sempre um momento angustiante e de grandes reflexões. Falar para si é quase sempre como estar num estado de transcendência. E falar por si é uma configuração natural do ser quando alcançamos a compreensão, maturidade e autonomia de quem somos. Por isso, ao iniciar a escrita desta dissertação e deste capítulo, desejo falar por mim mesma para contar ao futuro quais desafios foram necessários para atingir o desejo de falar sobre a travestilidade na cena e como esses corpos são luz para a criação e produção de arte. Debruçar-me sobre as memórias, relatos, escritos e vivências são os meios ideais pelos quais atingirei o fim de uma jornada investigativa sobre o que significa o meu corpo e o das pessoas que se assemelham a mim. Falar de passado no plural - passados - porque um corpo que carrega memória está sempre costurado por informações, emoções, comportamentos, códigos e segredos. A matéria do corpo para além do tempo presente também é capaz de viajar no tempo sem ao menos ir ao passado ou visitar o futuro. Os tempos se conectam e nos tornam memória viva.

O lugar do teatro em meus pensamentos mais íntimos sempre foi de glória, reconhecimento e status social. Contar histórias sempre foi algo muito excitante para mim, mas desenvolver a maneira como essas histórias seriam contadas era a parte mais interessante, o processo. Entender território como um espaço que carrega história, formas, significados, mensagens e outras tantas particularidades é vital para o início desta escrita, porque as trajetórias pessoais são comumente afetadas pelos territórios pelos quais passamos.

Divagar sobre território é interessante também nesse momento pois podemos avançar em alguns debates com a compreensão estabelecida do que significa território que nada mais é do que o espaço onde se estabelece cultura, economia, filosofia e política. Aqui trago o geógrafo Milton Santos para pensarmos essas afirmações sobre espaço e tempo quando ele reforça a ideia de que “o espaço, [...], sintetiza, de um lado, a evolução da sociedade e explica, de outro lado, situações que se apresentam na atualidade. [...] a noção de espaço é assim inseparável da ideia de sistemas de tempo” (SANTOS, 2008, p. 21 - 22). Isso gera algumas reflexões necessárias, pois logo mais falaremos de lugares com marcadores sociais muito específicos. Dessa forma, o território bem como o ser humano são dois agentes que se transformam e são transformados mutuamente, não existe uma relação unilateral. Ela somente se consolida através da relação bilateral, quando dois elementos/agentes agem sobre si para gerar, em determinado espaço e tempo, uma transformação específica.

Seria impossível pensar em evolução do espaço se o tempo não tivesse existência no tempo histórico, [...] a sociedade evolui no tempo e no espaço. O espaço é o resultado dessa associação que se desfaz e se renova continuamente, entre uma sociedade em movimento permanente e uma paisagem em evolução permanente. (SANTOS, 2004, p. 42 - 43)

Transformar é um verbo de ação que nos sinaliza a mudança de um estado para outro, “Fazer tomar ou tomar nova feição ou caráter; fazer passar ou passar de um estado ou condição a outro” (OXFORD LANGUAGES). Isso me faz perceber que o novo sempre terá sido ou passado por um processo de transformação, pois só deixa de ser velho aquilo que se transforma. E onde quer que estejamos, o território sempre será um elemento de nosso estado presente, bem como a transformação contínua que é exercida sobre nós ou como nós exercemos a transformação sobre determinados territórios.

Eu finalmente decidi, depois de ter cursado três semestres no curso de Engenharia Civil na Universidade Estadual de Feira de Santana, UEFS, me entregar aos meus desejos pessoais de ser atriz e estar envolvida no mundo das artes. A minha curta mas intensa passagem pela vida universitária na UEFS permitiu que, naquele território interiorano, sertanejo e urbano da Princesa do Sertão⁵, eu pudesse cultivar a minha relação com o movimento negro, social e universitário. Entre janeiro de 2015 e maio de 2016 eu fiz parte do Coletivo de Juventude Pajeú, uma

⁵ Expressão utilizada pelos feirenses e baianos para se referirem à cidade de Feira de Santana.

organização de movimento estudantil ligado à época ao partido político PSOL - Partido Socialismo e Liberdade, que neste período especificamente estava concentrado nas mobilizações de defesa por uma universidade pública, gratuita e de qualidade encabeçada pelas Universidades Estaduais do Estado da Bahia, as UEBA's.

Por conta desse período intenso de greve e paralisação de professores, mobilização dos estudantes universitários por políticas afirmativas e estudantis na UEFS e eleição de novo reitor na instituição possibilitaram que eu pudesse me conectar com os mais diversos tipos de pessoas - artistas, políticos, figuras públicas etc. Esse foi o período decisivo da minha juventude em que percebi que os meus desejos por mudança poderiam se tornar realidade através da luta coletiva, política e organizada. A minha relação com essas pessoas, espaços e organizações permitiu que eu pudesse me formar politicamente e entender o mundo por outra perspectiva que até aquele momento eu não tinha acessado.

Por conta da minha intensa vida universitária na UEFS, eu pude viajar para todas as regiões do estado da Bahia e participar de assembleias e encontros estudantis na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) e Universidade Estadual do Sudoeste Baiano (UESB); integrei o comitê de mobilização política da greve dos professores universitários estaduais em 2015; fiz parte da invasão⁶ à Assembleia Legislativa da Bahia em 09 de Dezembro de 2015 composta por estudantes e professores das UEBA's que protestavam contra o Projeto de Lei 21.624 que dificultaria o acesso aos benefícios de assistência estudantil pelos estudantes das universidades estaduais da Bahia; participei em Agosto de 2015 da III Marcha Internacional Contra o Genocídio do Povo Negro⁷ e do Encontro de Formação e Organização Panafricanista - EFOP - ambos coordenados pela campanha política Reaja ou Será Morta, Reaja ou Será Morto; viajei ao Rio de Janeiro para participar do primeiro Encontro Nacional de Estudantes e Coletivos Universitários Negros de Estudantes⁸ - EECUN - de 13 a 15 de maio de 2016 no Fundão campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

⁶Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/12/manifestacao-interrompe-sessao-na-assembleia-legislativa-da-bahia.html>
Acesso em: 19/06/2023 às 08:42

⁷ Disponível em: <https://g1.globo.com/bahia/noticia/2015/08/marcha-internacional-contra-o-genocidio-e-realizada-em-salvador.html>
Acesso em: 19/06/2023 às 08:52

⁸ Disponível em: <https://blogueirasnegras.org/por-uma-cultura-academica-da-negrada-o-encontro-nacional-de-estudantes-negros-e-col-etivos-universitarios-na-ufrj/> Acesso em: 19/06/2023 às 08:57

Esses foram alguns dos mais importantes momentos e processos políticos em que estive envolvida durante a minha passagem pela UEFS que fortemente moldaram a maneira como naquele momento eu enxergava o mundo, eu estava tomada pelo desejo de transformação social e ansiava de qualquer maneira colocar isso em prática nos espaços em que eu me fazia presente. Um ciclo divisor de águas na minha trajetória política que garantiu que eu tivesse acesso a pautas e debates potentes sobre raça, genocídio do povo negro, organização comunitária, trabalho autônomo, artes politicamente engajadas, entre outros, uma etapa de ebulição política que considero como o mais relevante de minha vida para a formação de meu caráter e das bases de minha consciência e perspectiva racial.

Nesse parágrafo abro um parêntese para falar particularmente da minha relação com uma figura específica que foi essencial para o meu processo de transição de gênero⁹ anos atrás: Dandara, uma estudante negra do curso de Comunicação Social da UESC. Naquele momento Dandara se identificava como uma pessoa não-binária¹⁰ e o nome social utilizado por ela à época, Iggy, também demarcava um locus não-binário e sua performance de gênero¹¹ estava impregnada por uma feminilidade andrógina¹² que mexeu profundamente comigo no modo como eu percebia a performatividade de gênero¹³. Pela primeira vez em minha vida eu me senti instigada a me mover numa outra direção, me senti provocada a entender minhas questões internas relacionadas ao meu gênero e à minha sexualidade, me senti forçada a não mais esconder a minha própria verdade. Essas interações com Dandara se deram nos espaços de mobilização estudantil durante os protestos coordenados pelos movimentos estudantis universitários e as associações de professores das universidades estaduais ao longo do ano de 2015 e por conta desse contato que estabeleci com ela me percebi em polvorosa com as mudanças que eu queria provocar no meu próprio corpo - ali as fagulhas das chamas da minha travestilidade foram acesas.

Após ter vivenciado a temporada de inquietações advindas da minha breve relação com Dandara em 2015 e 2016, citada anteriormente, eu passei a viver em uma espécie de sinal de

⁹ A transição de gênero é o processo médico, estético e/ou psicológico vivenciado por pessoas trans e travestis que não se reconhecem com o gênero atribuído no nascimento.

¹⁰ Identidade e/ou comportamento que não se enquadra nos espectros binários de gênero, masculino/feminino, homem/mulher e macho/fêmea.

¹¹ Performance de gênero é o modo como os seres humanos expressam sua identidade através da masculinidade, feminilidade, não-binariedade, fluidez de gênero, entre outros.

¹² A feminilidade andrógina é um comportamento que está presente em pessoas que performam o gênero sem a necessidade de serem definidas como homem ou mulher.

¹³ Termo com o mesmo significante de performance de gênero, mas que em obras sobre gênero e sexualidade podem ter um significado diferente por conta de uma abordagem mais acadêmica.

alerta constante com o meu corpo e minha performatividade. Qualquer acontecimento considerado normal na vida de uma pessoa cisgênera passou a ser um grande desafio para mim, meu cérebro e espírito faziam questão de me lembrar a todo momento que talvez eu não estivesse sendo tão verdadeira comigo mesma. Situações simples como vestir uma peça de roupa, me olhar no espelho, falar com as pessoas, caminhar pelas ruas, e outras tantas ações cotidianas que eu até então realizava com normalidade começaram a ativar o meu subconsciente para ficar alerta sobre como os *outros* estavam me enxergando e se relacionando comigo.

Nunca foi novidade nenhuma por exemplo para minha família, colegas de escola e amigos durante minha infância e adolescência que eu era uma criança feminina, sensível e particularmente “viada”. Cresci ouvindo dos *outros* - incluo minha própria família aqui na figura de minha mãe e meu pai também - expressões como “anda direito!”, “para de chorar/engole o choro!”, “você só brinca com menina!”, “menino não pode ter bunda grande!”, “menino não pode assistir novela!”, “vai brincar de bola com os meninos na rua”, todas elas expressavam de alguma maneira uma repreensão coletiva, familiar e social sobre o que a feminilidade de minha performance de gênero e partes físicas do meu corpo ditas “femininas e/ou de mulher” significava para aquelas pessoas enquanto eu apenas estava tentando ser uma criança.

A possibilidade de refletir hoje sobre essas situações de violência e repreensão me faz perceber que vivemos num constante estado de vigilância como, diria Foucault (2008) a partir do conceito de biopolítica, quando ele sugere que a sociedade está mobilizada a partir do controle de nossas vidas - deixar viver ou deixar morrer - e experiências sexuais, uma forma institucional de moldar corpos e comportamentos. Esses relatos acerca da maneira como a cisheteronormatividade vigiava o meu corpo e de outras crianças, que na fase adulta de suas vidas hoje se identificam como Travestis, pessoas trans, bixas, sapatonas, não-binárias e outras expressões identitárias não cisgêneras, demonstra como a sociedade, o Estado e suas instituições estão muito bem-organizados e preparados para combater qualquer forma de expressão que contrarie as normas binárias de sociabilidade do ocidente. O chá revelação, por exemplo, é mais uma das invenções e primeiras atividades cênicas organizadas pela cisgeneridade para controlar e definir antes do nascimento de qualquer criança o seu gênero, performance e sexualidade - um verdadeiro circo do horrores disfarçado de azul e rosa.

Ou seja, a feminilidade que sempre circulou pelo meu corpo sempre foi autêntica, espontânea e genuína, ninguém pegou em minhas mãos e me ensinou a ser diferente dos outros

meninos, muito pelo contrário, seguraram minhas mãos para que eu pudesse aprender a como ser “um homem de verdade”. O exercício de olhar criticamente para a presença do meu corpo em espaços de socialização me fez perceber o quanto a travestilidade é performática e antibinária. Os nossos corpos antes mesmo de nos definir já produz inúmeras informações performáticas e teatrais que desembocam numa espécie de personagem que precisamos interpretar para entreter a cisgenderidade tendo em vista que a travestilidade é lida e tida como anormal.

Assistir o olhar dos *outros* me perseguindo enquanto caminhava pelas ruas de Salvador, quando retornei de Feira de Santana para viver em Salvador, me fez começar a compreender o que outros queriam de mim, pois já que a maneira como eu me comportava não condizia com a masculinidade que eu estava tentando performar então a melhor saída era iniciar um processo de investigação psicológica para encontrar a minha verdadeira personagem, o meu verdadeiro *Eu*. Ainda no primeiro semestre do curso de Interpretação Teatral antes de iniciar minha *Transição* de gênero¹⁴ eu já começava a circular pelos espaços da Escola de Teatro com roupas demarcadas como femininas, maquiagem e acessórios. Eu estava em constante processo criativo, experimentando elementos que pudessem me fazer localizar a personagem mais adequada para a vida que eu queria viver. As salas de ensaio e os corredores da ETUFBA com as pessoas as quais me afetei eram sempre territórios de fruição e liberdade, espaços de cuidado e exercício da busca pela minha identidade, eu via no teatro a possibilidade de viver a minha própria narrativa.

Após ter morado com meus pais numa situação impraticável de convivência, por apenas 4 meses depois que retornei para Salvador, fui acolhida afetivamente pelos militantes da Organização Reaja ou Será Morta/o!, dr^a Andreia Beatriz e Hamilton Borges, que me cederam abrigo quando decidi em dezembro de 2016 iniciar minha *Transição*. Naquele momento eu reconheci como o mundo me lia e eu entendi como eu queria me comportar, renasci Travesti e passei a exercer a afirmação de minha identidade com autonomia e autodeterminação. Fui abraçada por um território de afeto e estava protegida por pessoas que compreendiam a expressão de meu ser, durante quase quatro anos fiz parte da Organização Reaja como militante e coordenadora da Escola Nacional de Formação e Ação Comunitária Panafricanista Winnie Mandela, localizada na Ladeira de Nanã nº 07, no bairro do Engenho Velho de Brotas, entre meados de 2016 e janeiro de 2020, um espaço de cura e liberdade.

¹⁴ Transição de gênero é o nome dado ao processo terapêutico hormonal no qual pessoas trans acompanhadas de profissionais especializados ou não passam por uma adaptação de suas características físicas por meio de medicamentos hormonais e/ou cirurgias plásticas e procedimentos estéticos.

Entre a Escola de Teatro e a militância no movimento negro estava eu tentando entender qual a artista que eu deveria ser, em quais espetáculos eu queria atuar, com quais diretores eu queria trabalhar e qual o significado que eu queria dar a minha carreira. Essas reflexões internas balizaram a maneira como eu caminhei pelo mundo e pela Escola de Teatro durante a fase propedêutica (os primeiros três semestres das três habilitações oferecidas pela ETUFBA), enquanto eu ainda estava matriculada no curso de Interpretação Teatral, e depois quando fiz a prova de transferência interna e iniciei o curso de Licenciatura em Teatro bastante influenciada pela prática docente que eu estava desempenhando na Escola Winnie Mandela (EWM). Essas vivências e mudanças, todas quase ao mesmo tempo, durante a minha *Transição* me tornaram crítica de mim mesma e isso influenciou o modo como comecei a ler o mundo e os *outros*.

Ativei naquele instante a minha percepção crítica baseada em quem eu estava me tornando, nos territórios que eu circulava, nas pessoas com as quais eu me relacionava, nos debates que eu estava inserida, nos trabalhos que eu estava desenvolvendo, cada uma dessas instâncias da minha vida pessoal produziu o jeito como me movo pelo mundo atualmente. Nesses quatro anos eu fui uma Travesti educando crianças numa Escola Comunitária Panafricanista num dos bairros mais negros de Salvador; eu fui uma Travesti interrompendo espetáculos, realizando protestos, demandando da UFBA e Escola de Teatro ações contra o racismo junto à Organização Dandara Gusmão que ajudei a fundar; eu fui uma estudante e atriz Travesti questionando os professores da Escola de Teatro sobre seus métodos binários de trabalho de corpo e voz; eu fui uma Travesti militante de uma das organizações negras radicais mais importantes da cidade de Salvador e do Brasil encabeçando campanhas e uma luta política de quase 15 anos de história contra o genocídio do povo negro no Brasil; eu definitivamente fui uma Travesti - anticolonial e antinormal.

Durante todo esse processo eu ainda tive que lidar com as transformações que meu corpo físico e minha mente estavam passando por conta da terapia hormonal que eu estava realizando junto ao primeiro Ambulatório Transexualizador da Bahia, coordenado pela professora doutora e médica endocrinologista da Faculdade de Medicina da UFBA Luciana Souza, localizado no Ambulatório Prof. Francisco Magalhães Neto - unidade de saúde do complexo HUPES (Hospital Universitário Professor Edgard Santos). A terapia composta quimicamente pelo hormônio sexual estrogênio e o bloqueador de testosterona atrelado ao acompanhamento mensal com equipe multidisciplinar nas áreas de enfermagem, psicologia, endocrinologia e clínica geral me

auxiliaram nessa longa jornada de mutações da minha personalidade a também esculpir um corpo que eu enxergasse como sendo efetivamente meu. Minhas curvas se acentuaram, minha pele ficou mais fina e sedosa, meus pelos corporais diminuíram, minha libido diminuiu e a minha psicologia conseqüentemente foi afetada.

Todas essas transformações físicas e psicológicas me fizeram passar por exemplo por situações constrangedoras envolvendo professores na Escola de Teatro. Em uma das aulas da disciplina optativa de Técnica Vocal I a então professora conduziu alguns jogos de vocalização e em determinado momento solicitou que a turma fosse separada em homens e mulheres para realizar outros exercícios. Nesse momento me senti extremamente atacada tendo em vista que a professora já havia sido informada de minha identidade e mesmo assim tentou aplicar uma metodologia de trabalho vocal no qual os marcadores biológicos eram mais essenciais do que garantir a condução de uma aula respeitando a individualidade dos discentes presentes. Além disso, nas disciplinas de prática cênica como Jogos e Improvisação Teatral (TEAA15), Formas de Atuação Cênica (TEAA20) e Processos de Encenação (TEAA18) por diversas vezes tive que confrontar, educar e sensibilizar os docentes para entenderem que as categorias homem e mulher não eram definitivas e imutáveis e portanto não poderiam ser definidoras de como poderíamos construir e/ou interpretar determinados personagens. Uma Escola de Teatro do ensino superior possuía até aquele momento profissionais incapazes de olhar para além dos sistemas binários ocidentais no momento de formulação de seus planos de aulas, um exemplo particular de como a arte e/ou o teatro não são sinônimos de ações e pensamentos progressistas.

Você pode estar se perguntando nesse momento por que começar a partir desse momento específico? O ingresso à universidade não é comum a todos que vivenciam o ensino superior? Sim, mas com muitas complexidades e particularidades envolvidas. Falar sobre minha vivência universitária e formação política no movimento estudantil tornam possível uma reflexão mais detalhada sobre a minha trajetória artística e política na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, ETUFBA, no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, na cena cultural de Salvador e nas discussões que eu tratarei nesta dissertação. Falar sobre teatro, artes cênicas, é afirmar que a política não se desassocia. E por mais que o momento seja comum a muitas pessoas, ainda assim, particularidades são inevitáveis para outras. E essas outras pessoas, instáveis, desordeiras, incomodadas, reflexivas, instigantes, angustiadas e transformadoras são as

pessoas ideais para gerarem o novo através do caos. A calmaria depois da tempestade. A terra molhada depois da chuva. Os raios de sol depois de uma noite escura.

Nascida em Irará, interior da Bahia, mas residente em Salvador desde a infância me localizaram culturalmente como soteropolitana. Infelizmente, Salvador, como centenas de outras cidades no Brasil, não é a melhor das cidades para acessar equipamentos culturais. Durante toda minha infância e adolescência vivi em comunidades afastadas do centro cultural e econômico de Salvador, mais especificamente os bairros de Jardim Nova Esperança e São Cristóvão, dois bairros localizados na Estrada Velha do Aeroporto. Estar localizada num território apartado racial e socialmente me privou de muitas informações e códigos sociais que só tive acesso na fase adulta de minha vida. Essa privação, por exemplo, me deixou distante da informação de que Salvador possui cursos de formação em artes cênicas para artistas e arte-educadores.

Por conta dessa dinâmica social só tive a possibilidade de conhecer a ETUFBA anos depois de já não viver mais em Salvador. Assim, após ter vivenciado muitos momentos importantes e ter me formado politicamente dentro do movimento negro e do movimento estudantil tive a oportunidade de ser aprovada na Escola de Teatro com as maiores expectativas possíveis, pois era ali que eu daria início a concretização de meu sonho de ser artista como a maioria dos estudantes que ingressam em alguns dos cursos na instituição. Foi ali que por alguns instantes coloquei todas as minhas fichas e depus toda minha disposição e criatividade. Alegria essa que sem grandes esforços seria soterrada pela própria instituição.

Politicamente transformada, racialmente consciente e sexualmente liberta era o meu estado de espírito em julho de 2016, em Salvador, Bahia, quando eu dava partida em mais um processo e projeto de transformação pessoal e coletiva com o meu ingresso no curso de Interpretação Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, ETUFBA. Saliento ainda que quando eu ingressei como caloura no curso de Interpretação eu ainda utilizava socialmente o meu gênero morto - expressão coloquial utilizada por pessoas trans e Travestis¹⁵ para reforçar e designar a falência e o fim do gênero ao qual fomos designadas ao nascermos. Ressalto que mesmo tendo uma vivência identitária não condizente com a minha atual, ainda assim farei referência a mim no passado também no feminino, porém situo aqui o leitor sobre minha condição de gênero à época. Dito isso, sinalizo que naquele momento ainda não havia me

¹⁵ Na escrita de minha dissertação me permitirei escrever a palavra Travesti sempre iniciada por letra maiúscula como uma tentativa estética de reforçar a força e importância política e social dessa identidade de gênero.

transformado para ser o que me tornaria somente alguns meses depois ao meu ingresso na ETUFBA.

Tendo em vista essa contextualização podemos avançar e entender outras questões importantes que moldaram o meu olhar como artista hoje. A Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) possui três habilitações¹⁶ distintas, todas com entradas anuais e duração mínima de 8 semestres: Bacharelado em Artes Cênicas com Habilitação em Interpretação e Direção Teatral e Licenciatura em Teatro. Em minha percepção pessoal essas modalidades possuem características bem singulares, por exemplo, nas habilitações para atores e diretores é comum que fossem ocupadas por pessoas não-negras/não-indígenas e com um poder aquisitivo considerável. Nas minhas observações e vivências particulares geralmente os estudantes negros dessas duas habilitações abandonavam ou migravam de curso para a licenciatura com mais frequência, por entenderem que não teriam expressivas oportunidades de trabalho com um diploma de bacharel em Interpretação ou Direção Teatral. Em meu processo de formação tive a oportunidade de adentrar ao curso de Interpretação e compreender suas algumas dinâmicas específicas que me fizeram questionar a instituição em alguns momentos futuros. A estrutura curricular dos três cursos é dividida em etapa propedêutica, etapa de consolidação e etapa profissionalizante. De acordo com o novo Projeto Pedagógico¹⁷ da Escola de Teatro implementado no semestre 2015.1 a etapa propedêutica por exemplo

Compreende os três primeiros semestres do curso e reúne disciplinas indispensáveis para a introdução ao estudo sistematizado do teatro, no que diz respeito a seus principais aspectos práticos e teóricos. Trata-se de um itinerário formativo comum aos alunos do Bacharelado em Artes Cênicas, aos alunos da Licenciatura em Teatro e afim aos alunos dos Bacharelados Interdisciplinares integrados à área de Concentração em Teatro, reunindo nove disciplinas obrigatórias (816 horas), duas disciplinas optativas (136 horas) e componente curricular de natureza livre (68 horas), em um total de 1020 horas. (Projeto Pedagógico ETUFBA, 2015, p. 17)

Essa estrutura garante por exemplo que na fase propedêutica estudantes dos três cursos da ETUFBA e dos estudantes dos Bacharelados Interdisciplinares integrados à área de Concentração em Teatro possam estudar as mesmas disciplinas e conseqüentemente conviver nos

¹⁶ Disponível em: <https://teatro.ufba.br/publicacoes/ppp-licenciatura-em-teatro/> Acesso em: 19/06/2023 às 09:49

¹⁷ Documento disponível em: <https://teatro.ufba.br/publicacoes/bacharelado-em-artes-cenicas/> Acesso em: 19/06/2023 às 09:49

mesmos espaços de aulas e ensaios - aspecto esse que considero extremamente positivo pois permite conexões, diálogos e trocas com artistas-estudantes das mais variadas origens e aptidões.

Em 2016, a Escola de Teatro só contava com apenas um professor autodeclarado negro na instituição num universo de quarenta e oito docentes, à época o professor doutor Érico José Souza de Oliveira¹⁸ que lecionou na instituição entre 2002 e 2020, mas que atualmente se encontra locado como Professor Titular da Universidade de Brasília (UnB). Todos os docentes exceto o professor Érico José à época eram brancos. Essa dinâmica racial provocada por um corpo docente majoritariamente branco impôs ao longo das décadas de existência da Escola a consolidação e desenvolvimento de um currículo e metodologias com referenciais brancos-ocidentais. As metodologias e currículos de cada disciplina, entre teóricas e práticas, naquele momento ainda não davam margem para abertura de outras bibliografias, muito menos de outras práticas cênicas; exceto pelo Teatro do Oprimido que já era desenvolvido, mas que ainda era referenciado por bases epistemológicas branco-ocidentais. As disciplinas teóricas sobre história do teatro, infelizmente, se debruçaram apenas por momentos específicos da história marcados pela presença de pessoas brancas, majoritariamente representadas por homens. A professora doutora Alexandra Gouvêa Dumas¹⁹, especialista em teatro e culturas populares, manifestações cênicas afro-brasileiras e estudos do teatro negro, parte do atual corpo docente da ETUFBA diz:

Tendo em vista o Projeto Pedagógico, o referencial epistemológico operante na Escola de Teatro da UFBA está localizado num conjunto de saberes relacionados prioritariamente a culturas europeias. Essa configuração fica exposta no seu principal documento orientador, o currículo, que elege, majoritariamente, referenciais bibliográficos de autores branco-europeus com conteúdos e metodologias que evidenciam um saber cênico assentado na cultura teatral dominante. Como consequência, na construção curricular nota-se uma ausência de um constructo poético-pedagógico pautado em epistemologias de caráter popular, negras e indígenas. (DUMAS, 2022, p. 14)

A história teatral por mais que tenha suas bases e fundamentos na Grécia Antiga não poderia ser apenas o único percurso contado e explorado pela maioria dos docentes, a notável obra de Margot Berthold *História Mundial do Teatro*²⁰ publicada originalmente em 1968 por

¹⁸ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/3116783239543777> Acesso em: 19/06/2023 às 10:21

¹⁹ Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/5041254022481817> Acesso em: 19/06/2023 às 10:38

²⁰ Título do original em alemão *Weltgeschichte des Theaters*.

exemplo traz uma vasta pesquisa histórica sobre a dramaturgia e o teatro, análise estética e crítica de tendências e correntes artísticas vigentes dentro e fora do palco desde o que se considera como teatro primitivo passando pelo Egito e Antigo Oriente, pelas Civilizações Islâmicas e Civilizações Indo-Pacíficas, China, Japão, Grécia, Roma até o Barroco, Naturalismo e o presente. Um livro rico em informações históricas que passeiam pelos mais distintos tipos de fazer teatral que evidentemente confirma a existência de produções teóricas fora do eixo Europa-Estados Unidos e no qual Berthold sucintamente diz nas linhas iniciais do primeiro capítulo que:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2001, p. 01)

Ou seja, não havia outros caminhos, outros trajetos? Outras saídas que possibilitasse a inclusão de olhares raciais, sociais e de gênero sobre o teatro? Nem mesmo contextualizações críticas acerca da presença de mulheres e pessoas negras e/ou indígenas eram propostas em sala de aula pelos professores. Era e ainda é visível perceber práticas antinegras e coloniais muito presentes e arraigadas na instituição instrumentalizadas pela docência de professores que não aplicam outras experiências cênicas ao processo de condução de suas aulas. Ainda sobre isso Dumas aponta:

Percebem-se dois pontos de tensão que se localizam também no seio do teatro institucionalizado pela academia: primeiro, é a negação da existência de formas diversas de expressões *artísticas*, que não são legitimadas pelo crivo branco-ocidental e que se operam em outras cosmopercepções (sistemas organizacionais próprios e diversos que envolvem movimentos, cânticos, danças, encenações etc.). Ou seja, o racismo epistêmico que se expressa na ausência – nos currículos, nas metodologias, no descarte de mestres das brincadeiras como docentes. O segundo ponto diz respeito à subjugação: o teatro assume sim a existência desses *outros* desde quando estejam subjugados ao constructo canônico do teatro, o ocidentalizado. Ao projetar uma mirada nos currículos de graduação dos cursos de Teatro de universidades brasileiras, essa constatação fica bastante evidente. O escopo cênico advindo das culturas africanas e afro-brasileiras é ínfimo – quando não ausente. (DUMAS, 2022, p. 13)

Não se enxergar em sala de aula, nos textos acadêmicos e nas produções teatrais produzidas pela escola foi o grande estopim! Era bastante doloroso e vergonhoso para nós estudantes negras e negros naquele momento estar imersos num universo epistemológico de referenciais brancos-ocidentais. Uma instituição protegida pelos muros físicos da Escola de Teatro que expurgou por muito tempo qualquer contribuição artística e cênica de pessoas negras/índigenas de seu currículo e metodologias cênicas. E nós como estudantes negros, pretos e pardos, fazíamos parte estatisticamente da maioria da população da cidade de Salvador e do estado da Bahia - 79,5%²¹ da população considerada negra de Salvador (27,8% de pretos e 51,7% de pardos) e 81,1%²² da população negra do estado da Bahia - que de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE²³, constituem a população negra no Brasil.

Logo por mais que a Escola esteja localizada em Salvador, suas práticas em palco e sala de aula bem como em sua estrutura curricular continuavam a reforçar o caráter eurocêntrico de suas referências epistemológicas. Dessa forma, a instituição consolidou um modelo excludente, racialmente branco, violento, antinegro e anti-índigena a partir do momento que se baseou unicamente numa perspectiva europeu-branco-ocidental de “referencial universalizado” como salienta Alexandra Dumas em seu artigo *Nomear é Dominar? Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras* (2022) no qual ela produz uma densa análise, amparada teoricamente nos estudos da decolonialidade, sobre os mecanismos de perpetuação de uma hegemonia teatral universalizada no contexto brasileiro.

O percurso de formação profissional na arte teatral tem um tronco comum que geralmente aborda conteúdos como a história do teatro a partir de marcos temporais europeus, dramaturgia relacionada a gêneros literários e autores em grande parte europeus, técnicas vocais e corporais sistematizadas por relevantes artistas ocidentais e, praticamente, a ausência de referencial brasileiro, sobretudo das práticas e poéticas afrodiáspóricas. Podemos inferir que o percurso ideológico da formação artística e pedagógica nas universidades brasileiras é pelo teatro ocidental, de base europeia ou estadunidense, mesmo que essa designação cultural seja abstraída e sugestionada como um todo universal. (DUMAS, 2022, p. 14)

²¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Salvador#cite_note-114 Acesso em: 19/06/2023 às 11:04

²² Disponível em: https://sei.ba.gov.br/images/publicacoes/download/textos_discussao/texto_discussao_17.pdf Acesso em: 19/06/2023 às 11:06

²³ De acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) a população negra foi definida como sendo composta por pretos e pardos a partir da luta do Movimento Negro Unificado nas décadas de setenta e oitenta a fim de garantir o desenvolvimento de políticas públicas mais abrangentes e eficientes para essa parcela da população brasileira. (IBGE, 2006, p. 18-19)

Dada a compreensão dessa questão por alguns pouquíssimos estudantes negros da Escola de Teatro, especificamente, a partir de julho de 2016 - semestre de meu ingresso na instituição - foi possível, depois de alguns encontros e articulações entender quais mudanças precisavam ser exigidas de forma imediata dentro da Escola. Estruturar e conduzir pautas para questionar e propor mudanças no currículo e nas produções artísticas da ETUFBA. A partir daquele momento conformismo e inércia não seriam mais as palavras de ordem daquele espaço.

Ainda em meados do segundo semestre de 2016 foi fundada a organização e movimento estudantil Organização Dandara Gusmão²⁴ por Dêvid Gonçalves, Liliane Santana, Cleiciane Mendes (estudante da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em mobilidade estudantil) e por mim, Matheuzza, que viria a ter grande influência e participação nas futuras mudanças políticas dentro da dinâmica racial da ETUFBA. Ressalto que eu integrei a organização entre agosto de 2016 e junho 2017 quando por motivos pessoais, após as oitivas de um Processo Administrativo Disciplinar (PAD) movido em âmbito jurídico dentro das instâncias responsáveis da UFBA pela professora da Escola de Teatro Iami Rebouças contra mim e Dêvid, não pude mais compor as atividades coordenadas pelo movimento.

Nossos encontros para fomentar um movimento estudantil negro na Escola aconteciam sempre no antigo pavilhão de aulas anexo ao histórico casarão branco no bairro do Canela e por conta de nossos incômodos com os três cursos da Escola, o currículo, metodologias cênicas, peças teatrais produzidas pela Cia de Teatro da UFBA, entre outros, nos esforçamos em criar um processo mobilizador que fosse acessível, popular e potente. Os objetivos principais eram o de questionar a base curricular da instituição; repensar os processos de montagem das peças teatrais produzidas pela Cia de Teatro da UFBA²⁵ que até então produzia dois espetáculos anualmente com verbas públicas direcionadas exclusivamente para as montagens; e propor outras maneiras de tornar aquele espaço mais diverso e plural, respeitando os aspectos sócio-territoriais do povo preto da cidade de Salvador. Para nós fazer teatro deveria ser uma tarefa política e sociorracialmente consciente por essência - produzir arte para quem precisa de arte.

Ao longo do semestre 2016.1 e 2016.2 - que aconteceu em 2017 em virtude da greve dos professores das universidades federais um ano antes - desenvolvemos uma série de ações na

²⁴ O nome da organização surge pela junção de duas referências negras importantes para nós naquele momento, Dandara dos Palmares, guerreira e esposa de Zumbi dos Palmares, e Mário Gusmão, ator cachoeirano formado pela ETUFBA.

²⁵ A Cia de Teatro da UFBA, fundada em 1981, é formada por professores, técnicos, estudantes e artistas convidados.

Escola para chamar atenção aos fatos que estavam sendo colocados por nós. De forma ampla e resumida movimentamos coletivamente aquele espaço das seguintes maneiras: questionamos as temáticas, poéticas e elencos dos espetáculos produzidos pela Cia de Teatro da UFBA; produzimos cartazes com afirmações a respeito das práticas racistas que ocorriam na Escola; produzimos conteúdo audiovisual para as redes sociais, à época somente o facebook, com o intuito de publicizar as práticas racistas que ocorriam na ETUFBA; criamos o PRETATO, espaço de apresentação exclusivo para cenas curtas e dinâmicas baseadas em poéticas negras e produzidas por artistas negros, nos mesmos moldes do Ato de 4²⁶, mas como protesto ao núcleo por não terem permitido que realizássemos o novembro negro em 2016 na antiga Sala 101²⁷; interpelamos os docentes, Meran Vargens e Cláudio Cajaíba, candidatos à direção da Escola em 2016 durante os debates pré-consulta à comunidade acadêmica exigindo que garantissem a continuidade das discussões a respeito dos temas levantados por nós em plenária no Teatro Martim Gonçalves; fizemos parte da coordenação do 1º Fórum Negro de Artes Cênicas realizado em 2017 fruto das discussões e tensionamentos iniciados por nós meses antes na ETUFBA; nos reunimos em diversos momentos com o então Excelentíssimo Senhor Reitor João Carlos Salles para debater e apresentar nossas demandas a respeito do combate às práticas racistas na Escola de Teatro; criamos e realizamos o AFROCLUBE como um espaço aberto à comunidade externa de exibição audiovisual no qual projetávamos em frente ao casarão branco da ETUFBA no Canela vídeos curtos com temáticas negras, abordando temas como consciência e luta racial.

²⁶ O Ato de Quatro, núcleo criado por estudantes de graduação, em 1996, constitui-se em montagens dinâmicas de peças e cenas de curta duração apresentadas em conjunto de quatro, semanalmente. Todas as obras apresentadas são dirigidas e interpretadas por estudantes da UFBA, que inscrevem as suas propostas de cenas e peças. Disponível em: <https://teatro.ufba.br/extensao/#ato-de-4> Acesso em: 19/06/2023 às 11:51

²⁷ Antiga sala de experimentações cênicas do pavilhão de aulas da Escola de Teatro da UFBA, que atualmente encontra-se em reforma e ampliação, equipada com praticáveis, refletores, mesa de luz, piso de madeira etc.



Figura 1 - Integrantes da Organização Dandara Gusmão e artistas de uma das cenas do PRETATO em 2016. Fonte: Diney Araújo.



Figura 2 - Integrantes da Organização Dandara Gusmão e artistas de uma das cenas do PRETATO em dezembro de 2016. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 3 - Integrantes da Organização Dandara Gusmão e público presente no Afroclube em dezembro de 2016. Fonte: Dêvid Gonçalves.



Figura 4 - Registro de uma das reuniões com o reitor da UFBA da esquerda para a direita: Matheuzza, Cleiciane Mendes, reitor João Carlos Salles e Dêvid Gonçalves em outubro de 2016. Fonte: Acervo pessoal.

Dessa forma novos ares foram possíveis, por mais que o caos tenha sido a chave necessária para conduzir os processos de transformação, sendo *mudança* a palavra que sintetiza toda a ebulição que a Escola de Teatro viria a sofrer para garantir que novos olhares e perspectivas fossem possíveis: que os cânones clássicos do teatro fossem só mais um dos referenciais; que outras poéticas e práticas cênicas fossem tão respeitadas e agregadas quanto; que os estudantes pudessem produzir com liberdade e leveza; que a comunidade pudesse desfrutar e gozar de um espaço de entretenimento e reflexão; que a universidade pudesse cumprir com seu dever de produzir conhecimento e distribuí-lo com competência e sobriedade para as pessoas que ansiavam tê-lo; que a arte não fosse mais o reduto de uma parcela ínfima e dominante da sociedade brasileira; que a diferença e a pluralidade fossem respeitadas; e que sobretudo os nossos horizontes fossem ampliados.

Tendo em vista as questões levantadas pelo movimento Dandara Gusmão, começaram então as atividades que se tornariam uma “pedra no sapato da direção e dos professores da Escola”. Inicialmente, os docentes passaram a ser questionados em sala de aula com mais ênfase e de forma coletiva pelos estudantes a respeito da ausência de referenciais teóricos negro/indígenas. Entender o porquê de não haver outras perspectivas artísticas, históricas e metodológicas foi outra questão apontada por nós e que naquele momento eu percebi que os professores se limitavam apenas a nos responder de maneira dúbia, frágil e embaçada.

Para além da sala de aula, as ações de luta organizada foram direcionadas para a Cia de Teatro da UFBA²⁸, espaço mantido há quarenta anos por estudantes e professores da instituição. Desde sua estreia em 1978 até 2017, nunca houve na história da Companhia um espetáculo de autor/a ou temática baseada em quaisquer outras expressões artísticas e populares que não fossem brancas, ocidentais (europeias e/ou estadunidenses) e cisheteronormativas. Essas afirmações e informações podem ser encontradas numa rápida análise por exemplo no catálogo *Companhia de Teatro da UFBA: 40 anos de 2022* no qual o documento traz o registro de todos os espetáculos produzidos pela Cia desde a primeira montagem *Seis personagens à procura de um ator* em julho de 1981 até *Um remoto crepúsculo no futuro ou Miçangas Cênicas de HD - H(arildo) D(éda)* em dezembro de 2020. Isto é, um padrão narrativo e estético foi reforçado e reproduzido durante quase quatro décadas sem que existissem diálogos com artistas da cena local ou até mesmo reflexões sobre o que estava sendo colocado no palco do Teatro Martim Gonçalves

²⁸ Disponível em: <https://teatro.ufba.br/publicacoes/cia-de-teatro-da-ufba/> Acesso em: 19/06/2023 às 12:39

(antigo Teatro Santo Antônio). Um mecanismo institucional comandado em sua maioria por homens e mulheres brancos. Um recado explícito para as populações negras e indígenas da Bahia e do Brasil. Aquele não era um local bem-vindo para pessoas que não se enquadrassem naqueles aspectos civilizatórios.

É importante salientar que muitas pessoas não-brancas, da instituição ou não, teciam discursos aliados à visão artística predominante da Companhia. E penso que essas pessoas existiam para reafirmar a postura dominante e colonial das pessoas brancas, bem como o de desvalidar as críticas coesas e pertinentes direcionadas à Companhia e aos seus artistas brancos que passaram por lá - um terreno fértil para as forçosas elucubrações estéticas de gente branca classista, elitista e racista.

Por conta desse uso indiscriminado da Cia de Teatro da UFBA por pessoas brancas, envidamos esforços para expor de forma objetiva as práticas coloniais e antinegras reforçadas pela Companhia. Naquele segundo semestre de 2016, o espetáculo *Dark Times* foi mais uma produção realizada pela Cia de Teatro, dirigida pelo professor Paulo Cunha, que recriava o universo brechtiano, a partir de peças como *Santa Joana dos Matadouros*, *Ópera dos três vinténs* e poemas de Bertolt Brecht. A peça contava com cerca de quarenta atores e atrizes no elenco e desse total apenas sete eram pessoas racialmente autodeclaradas como negras. Para além disso, o espetáculo tinha quase quatro horas de duração - iniciando às 19hs e sendo encerrado próximo das 23h - o que em minha análise visivelmente impedia e gerava condições desfavoráveis de mobilidade para espectadores de bairros distantes do centro da cidade bem como o de pessoas que dependiam de transporte público: estudantes, trabalhadores, moradores de comunidades periféricas e até para o elenco. Visto que os bairros mais populares de Salvador se concentram distante do centro da cidade, além de haver após às 20h uma redução drástica da oferta de ônibus do transporte público. Com esses elementos postos então para quem servia esse espetáculo?



Figura 5 - Registro de uma das manifestações organizadas pela Organização Dandara Gusmão em agosto de 2016. Fonte: Dêvid Gonçalves.

Todas essas características da peça estavam explicitamente direcionadas a um único perfil de público: pessoas de classe alta, moradoras do centro da cidade e com acesso a transporte privado. Se um diretor de teatro e uma instituição de educação superior no Brasil não eram capazes de enxergar a desigualdade social nesse país, logo sem muitos esforços podemos afirmar uma posição política alheia às questões sociais necessárias ao nosso tempo.

Em toda sua trajetória a Escola formou e/ou foi lugar de passagem de grandes artistas negros como Mário Gusmão - o primeiro estudante negro da Escola de Teatro - Ângelo Flávio, Onisajé, Luiz Antônio Sena Jr, Thiago Romero, Nando Zâmbia, Fabíola Nansurê, Sulivã Bispo entre outros; artistas que colaboraram exaustivamente na defesa de um olhar civilizatório que não estivesse refém às práticas coloniais no ensino formal e profissional do teatro. Ações contra a estrutura antinegra da Escola foram desenvolvidas por esses artistas em anos anteriores ao nosso, porém tais ações não foram capazes de garantir mobilizações coletivas em torno do

debate, por conta da engessada estrutura da unidade, gerando silêncios fúnebres em torno das proposições anticoloniais e além do tempo de tais artistas.

Após uma série de mobilizações encabeçadas pelo movimento em meados de 2016 e início de 2017 como citado anteriormente, se iniciou a colheita dos frutos desse processo intenso, adoeedor e sobretudo violento, que deram advento ao 1º Fórum Negro de Artes Cênicas - intitulado posteriormente de Fórum Negro de Arte e Cultura (FNAC) - importante espaço de discussão intelectual sobre as produções negras no campo das artes. A encenadora Onisajé destaca as ações e resultados do Fórum:

No encerramento de cada uma das três edições [FNAC] foram redigidas cartas direcionadas à reitoria, ao conselho universitário, aos diretores das unidades de artes, aos departamentos e colegiados de graduação e pós-graduação. Dentre as diversas reivindicações estava a necessidade urgente de empretecimento do repertório da Cia de Teatro da UFBA que em quase quarenta anos de existência havia montado apenas um espetáculo cujo o tema, a equipe e a abordagem cênica bebiam na poética do Teatro Negro. Trata-se do espetáculo *Mário Gusmão - O anjo negro e sua legião*. (ONISAJÉ, 2020, p. 83)

Uma série de ações portanto aconteceram devido ao desencadeamento das mobilizações estudantis por parte das/dos estudantes, professores e artistas negros envolvidos na Escola.

O espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* surge nesse processo logo após a realização da disciplina Teatro de Diáspora Afrodescendente, no semestre 2018.1, conduzida pelo professor visitante Licko Turlle e pela então doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC - Onisajé (hoje doutora), que propuseram e refletiram sobre a montagem de um espetáculo baseado na obra do célebre intelectual e revolucionário Frantz Fanon:

[...] percebemos a necessidade de colocarmos em prática os conteúdos apresentados na disciplina, frutos das entrevistas públicas que realizamos com artistas do Teatro Negro baiano. Não bastava ver a experiência e os princípios abordados pelos nossos entrevistados, era preciso experienciar na prática. De modo que motivada por Turlle e podendo contar com a professora doutora Alexandra Dumas como proponente, apresentamos ao Departamento de Fundamentos do Teatro da Escola de Teatro da UFBA o projeto de montagem *Pele Negra, máscaras brancas*. (ONISAJÉ, 2020, p. 83)

Com esse acontecimento, Onisajé se tornou a primeira encenadora negra a dirigir um espetáculo da Cia de Teatro da UFBA com dramaturgia de Aldri Anunciação, sendo tal

espetáculo o segundo em toda a trajetória da Cia de Teatro da UFBA que se baseia nas poéticas do Teatro Negro. A respeito da sinopse da peça Onisajé afirma que:

A montagem apresenta uma família negra a mil anos da abolição da escravidão no Brasil. Devido a não superação do racismo, esta família já não se reconhece negra, como não reconhece o racismo e a prisão branca a qual está submetida. Elas são as personagens-tese que Fanon utiliza para demonstrar sua pesquisa perante a banca julgadora, o que na ficção construída por Anúnciação ocorre em 2019 quando o autor martinicano defende novamente sua tese recusada por esta mesma banca em 1950. (ONISAJÉ, 2021, p. 169)

Considerando os relevantes estudos étnico-raciais, de gênero e sexualidade associados às mudanças sociais significativas do último século chegamos a um patamar de discussão teórica que nos possibilita a crítica do mundo contemporâneo através da ótica de corpos dissidentes²⁹, que passeiam pela complexidade existencial humana, e que a partir de suas subjetividades contribuem para o aprofundamento de debates em diversos campos das ciências sociais.

Com as discussões do feminismo moderno encabeçadas por pensadoras como Simone de Beauvoir, Bell Hooks, Angela Davis, Patricia Hill Collins, Judith Butler, iniciadas na década de 60, as abordagens teóricas possuíam em comum a diferenciação entre os conceitos de sexo e gênero, pois se o sexo da fêmea e do macho são marcadores biológicos na natureza, o mesmo não acontece nas relações humanas já que o “feminino” e o “masculino” são construções culturais e percepções sociais que se exercem de acordo com narrativas históricas totalmente mutantes influenciadas pela época e espaço geográfico (TREVISAN, 2018). Observa-se então que essas representações sociais de gênero constituem importante papel também na formação identitária dos sujeitos marcados por gênero e raça visto que tais marcadores desempenham socialmente as condições de opressão e violência que serão vividas por esses indivíduos. Frantz Fanon nos seus estudos anticoloniais sobre as marcas da violência colonial na psique de homens e mulheres negros afirmou que as condições da desvalorização da humanidade negra passavam sempre pelo crivo do humano em oposição a pessoa negra que era vista como coisa, o outro.

No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno

²⁹ Termo utilizado atualmente para designar os indivíduos que divergem das normas sociais de gênero, sexualidade e performatividade.

do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. (FANON, 2008, p. 104).

Observa-se uma resistente estrutura social de negação do que é ser negro, pois, como o próprio Fanon (2008) afirma, a pessoa branca “cria” a pessoa negra quando não reconhece sua humanidade, e a pessoa negra é quem cria e define sua negritude dentro dos territórios colonizados e arquiteta sua existência para deixar de ser objeto e tornar-se sujeito dentro das relações sociais, quando através do movimento de negritude buscou-se positivizar essa ideia. O movimento de negritude foi uma corrente literária de autores negros de países colonizados pela França, o termo foi cunhado por Aimé Césaire³⁰ e amplamente defendido por Léopold Sédar Senghor³¹ como sendo um movimento de exaltação dos valores culturais dos povos negros.

Logo, reconhecer os desafios de corpos pautados por uma existência corriqueira, baseada em negação e violência, nos faz refletir como essas marcas físico-psicológicas podem influenciar substancialmente o processo artístico expressivo - corporal, vocal e discursivo - de atores e atrizes negras. Sobre esta importante análise o fundador e militante da Organização Reaja ou Será Morta/o!³², decano do movimento negro, escritor polímata Hamilton Borges Santos reflete sobre a condição da pessoa negra marcada por sequelas imensuráveis da sobrevivência nesse território genocida chamado de Brasil:

O colonialismo interno e a escravidão continuada utilizaram uma série de instrumentos de controle sobre nossos corpos, incluindo aí a educação, a propaganda, o jornalismo, a literatura. Todos esses bens culturais historicamente nos apresentaram, de um lado, como monstruosos, degenerados, propícios ao mal, ao crime, a devassidão e, por outro lado, como corpos dispostos ao prazer do outro, esse outro tratado como humano, como modelo para o qual devíamos buscar desesperadamente ser iguais. (SANTOS, 2020, p. 33)

Acrescento, à afirmação do autor, a respeito dos bens culturais, o teatro e o entretenimento cênico como instrumentos que também elaboraram e difundiram as perversas e

³⁰ Aimé Césaire foi um autor, poeta e político martiniquenho e um dos fundadores do movimento de Negritude (négritude, em francês) que mais tarde também viria a ser professor de Frantz Fanon na Lyceé Schoelcher em Fort-de-France.

³¹ Léopold Sédar Senghor foi um poeta e político senegalês, sendo o primeiro presidente do Senegal (1960 - 1981), tendo fundado e teorizado sobre o movimento de Negritude ao lado de Aimé Césaire e Léon Damas.

³² Organização negra radical, fundada em 2005, em Salvador, com atuações nas comunidades negras de Salvador e no sistema prisional, que instaurou, conduziu e fortaleceu a luta contra o genocídio do povo negro no Brasil. A organização também coordena as ações através da Escola Nacional Quilombista Pan-africanista de Formação e Ação Comunitária Winnie Mandela, Reaja editora, Livraria Eleye, Associação de Amigos e Familiares de Presos do Estado da Bahia e o Núcleo de Mães e Vítimas do Estado Racista Brasileiro.

violentas táticas de desfiguração da humanidade da pessoa negra. Ao que o autor criticamente explana “o portador do padrão de bom e belo podia nos ‘usar’ sexualmente, quando juridicamente não tínhamos o status de pessoa, pois não era crime o estupro e a hipersexualização que nos colocava no lugar de objeto, sem necessidade de afeto [...] um depósito do gozo alheio” (SANTOS, 2020, p. 33). A colônia e o Estado assumiram e assumem a função de descaracterizar qualquer tipo de condição subversiva dos corpos negros; assim sendo, a sexualidade, a performatividade e sobretudo a identidade de gênero são considerados fatores reprimíveis e controláveis pelo “portador do padrão”.

Portanto, conhecer os contextos de épocas distintas através de uma análise crítica da história nos permite também associar essas presenças com a inexistência do protagonismo mais que secular de atores e atrizes negras no teatro e nos meios de comunicação no Brasil, uma vez que os processos de repressão racistas foram fundantes nas instituições brasileiras, públicas ou não. Atrela-se a isso a construção de estereótipos inferiorizantes e negativos no imaginário social sobre a humanidade da pessoa negra que, a depender dos marcadores sociais presentes em seu corpo, teriam e têm os níveis de brutalidade racial fortemente direcionados a determinados grupos distintos da comunidade negra.

Portanto, a concretização do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* se confunde inevitavelmente com a mobilização de estudantes negros da Escola de Teatro da UFBA, que se dá de forma ativa e tempestiva, desde a criação do movimento Organização Dandara Gusmão. Ou seja, a minha participação enquanto atriz e estudante também se confundem com o importante processo de mobilização racial na Escola a fim de garantir novas discussões e metodologias nas quais o tema racial seria a mola propulsora para a reestruturação acadêmica, artística e curricular da ETUFBA.

Dessa forma, não é possível escrever este capítulo sem que um histórico seja apresentado sobre essas ações desenvolvidas desde 2016. Voltemos, então, décadas antes, à Escola de Teatro que foi uma das unidades/faculdades de artes da UFBA criadas na gestão do reitor Edgar Santos na década de 50, como o pesquisador Raimundo Matos de Leão³³ afirma sobre:

³³ Raimundo Matos de Leão é professor doutor e mestre em Artes Cênicas pela UFBA e autor dos livros *Abertura para outra cena: o moderno teatro na Bahia* (2006) e *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia* (2009).

Nesse invento Ocidental que é a modernidade [...] desenrolam-se os acontecimentos que possibilitam o desenvolvimento [...] de um programa educativo moderno que tem seu foco a Universidade da Bahia. Esse programa pensado e posto em movimento por Edgar Santos, traz para o ambiente soteropolitano as inquietações que palpitam no mundo do Pós-Guerra. De 1946, data de criação da Universidade da Bahia, até 1961, período em que ocupa o cargo de reitor, esse empreendedor baiano, faz palpitar a cultura e as artes em locus impregnado de provincianismo beletrista. (LEÃO, 2009, p. 44)

Importante refletir que esse processo de modernização e implementação de faculdades de artes na Bahia em nada levava em consideração as contribuições populares e/ou negras/índigenas de Salvador, da Bahia e do Brasil. Sendo assim, o ator Eros Martim Gonçalves foi o responsável pela idealização artística e acadêmica da unidade - o artista não poupou esforços em construir um espaço onde as suas aspirações intelectuais e artísticas estivessem presentes. Isto é, um artista não-negro, numa cidade altamente racializada como Salvador, desenvolveu uma estrutura pública para o ensino do teatro baseado nas próprias experiências artísticas - embasadas nos grandes cânones brancos-ocidentais do pensamento teatral - o que conseqüentemente inviabilizou outras epistemologias cênicas como as negras, populares e não-brancas de Salvador e também do Nordeste. Logo, se consolidou, em Salvador, a Roma Negra, um oásis narcísico das experiências teatrais advindas da Grécia antiga. Para entendermos o parágrafo anterior, vale ler o que Leão diz sobre Eros e seu “projeto martiniano”:

Em 1956, a imprensa soteropolitana anuncia a criação da Escola de Teatro sob a direção do médico psiquiatra, pintor, cenógrafo e diretor teatral Eros Martins Gonçalves [...]. Com experiência teatral desenvolvida no Rio de Janeiro, onde foi um dos fundadores de O Tablado, Gonçalves passara por uma vivência europeia e norte-americana frequentando cursos de teatro e universidades [...]. (LEÃO, 2009, p. 46)

Logo, é possível deduzir que a vida cultural estabelecida em torno das ações de Martins Gonçalves na Escola de Teatro formou artistas e plateias sob outra perspectiva, que, conseqüentemente, atraiu um público seletivo e fechado da burguesia baiana, residente no centro comercial da cidade soteropolitana (LEÃO, p. 49). Com isso, temos uma escola de teatro apartada da realidade artística, cultural e social da cidade em que está inserida, garantindo a manutenção de um olhar artístico-acadêmico, baseado nas experiências ocidentais, como paradigma do teatro clássico e universal. Dessa maneira, após décadas de insensibilidade com a

ebulição artística soteropolitana e baiana, temos nos tempos atuais uma unidade acadêmica que não dialoga com a contemporaneidade e tampouco com a população soteropolitana.



Figura 6 - Cena de abertura do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* da esquerda para a direita: Matheuzza, Matheus Cardoso, Igor Nascimento e Ofalowo. Teatro Martim Gonçalves, 2019. Fonte: Adeloyá Ojú Bará.

Olhemos também para a reverberação durante as apresentações da primeira temporada de estreia de *Pele Negra, máscaras brancas* que ocorreu no Teatro Martim Gonçalves, em março de 2019, integrando a programação do III FNAC de 18 de março até 14 de abril. Inicialmente é importante destacar o caráter extensionista³⁴ dos espetáculos desenvolvidos pela Cia de Teatro da UFBA, pois possibilita o acesso ao teatro de maneira gratuita com isso temos um equipamento cultural essencial no centro comercial e financeiro da cidade que se relaciona fortemente com as instituições de educação de ensino médio, técnico e superior das proximidades e com outros equipamentos culturais a exemplos do Teatro Castro Alves (TCA), Teatro Vila Velha (TVV) e Teatro do Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), todos próximos um do outro criando um importante circuito cultural das atividades teatrais em Salvador. Ou seja, o Teatro Martim

³⁴ A extensão universitária é um dos pilares do ensino superior junto ao ensino e pesquisa na qual a universidade atua diretamente com a comunidade externa.

Gonçalves por conta de sua localização, inserido num ambiente universitário, serve em especial à comunidade externa soteropolitana.

Dessa forma, entendo que os espetáculos precisam se aproximar e ser consumidos pela população que acessa esses equipamentos culturais. E aqui vale a crítica à maioria dos espetáculos produzidos pela Cia que por muito tempo foram representações cênicas deslocadas da realidade sociorracial de Salvador, limitando conseqüentemente o acesso a tais peças teatrais às classes média e alta do centro da cidade. Nesse cenário exposto é compreensível que a maioria da população não conheça este espaço e tampouco usufrua de suas instalações.

Por isso, os espetáculos *Mário Gusmão - O anjo negro e sua legião* de julho de 2017 e *Pele Negra, máscaras brancas*, ambos dirigidos por encenadores negros, Tom Conceição e Onisajé, respectivamente, e compostos por equipes criativas e técnicas majoritariamente negras foram sucesso de crítica e público pois as duas dramaturgias encenadas abusaram da criatividade e do talento de seus artistas, pesquisadores e técnicos envolvidos para oferecer espetáculos de extrema competência dramática, qualidade estética e técnica, e artisticamente memoráveis; além de terem abordado substancialmente a temática racial e contextualizaram suas personagens em realidades afrodiaspóricas. Duas obras que surpreenderam as suas respectivas produções executivas pois em todas as exibições realizadas no Teatro Martim Gonçalves foram registrados uma parcela do público que não conseguia adquirir os ingressos que se esgotavam rapidamente. Sobre isso Onisajé relata:

Ficamos em cartaz [...] e nas dez apresentações que se seguiram, um montante de duas mil pessoas assistiram ao espetáculo e um montante de três mil voltaram por não conseguir ingressos. A periferia negra da cidade veio em massa se ver e ser vista no Teatro Martim Gonçalves no bairro nobre do Canela. A reverberação foi tamanha que a montagem foi convidada a realizar uma apresentação no projeto Domingo no TCA, maior palco da cidade, onde por apenas um real a população assiste a espetáculos que se destacaram na cidade. (ONISAJÉ, 2020, p. 91)

Logo, o sucesso de público e a temática abordada pela dramaturgia produziram a necessidade de manter o espetáculo em cartaz. Depois da temporada de estreia, o espetáculo realizou outras temporadas como no Espaço Cultural da Barroquinha e no Teatro do ICBA (no Goethe-Institut); apresentações inseridas em grandes eventos como no Festival Virada Sustentável, no Festival Internacional de Artes Cênicas (FIAC) e na VIII Semana de Arte e

Cultura do Litoral Norte e Agreste Baiano, sediado no Centro de Cultura de Alagoinhas; além da ocupação com espetáculo e bate-papo nos espaços Boca de Brasa do subúrbio de Salvador.

Todas essas apresentações foram realizadas em 2019, mas permitiu que o espetáculo ainda tivesse fôlego para enfrentar mais uma temporada de sucesso com todos os ingressos esgotados em fevereiro de 2020, no Sesc Belenzinho, em São Paulo. Trata-se de uma montagem teatral atual e pertinente que lotou todas as sessões em que foi apresentado, o que confirmou também a sobrevivência da obra durante a pandemia do coronavírus, mantendo-se presente nos festivais de arte e teatro online, fazendo com que ele fosse assistido por uma audiência (entre público presencial e virtual) de mais de 25.000 pessoas desde sua estreia em março de 2019.

Tendo em vista que o espetáculo trouxe para o palco a adaptação de uma tese, um texto acadêmico denso, se faz necessário mencionar o tipo de público que se apresentou nas diversas plateias dos vários teatros em que a peça foi encenada. Sem produzir uma análise profunda da questão cito, três perfis visivelmente evidentes entre os que assistiram ao espetáculo, sendo o primeiro uma audiência negra familiarizada com o espaço acadêmico e possivelmente com os textos do psiquiatra Frantz Fanon; o segundo, uma plateia também negra, mas sem familiaridade com o espaço acadêmico e provavelmente sem relação com os textos de Fanon; e, o terceiro, então, um público não-negro com e sem familiaridade com o espaço acadêmico e os textos de Fanon.

Mas por que pensar no público do espetáculo nesses três perfis? A dramaturgia, unida à encenação desde os momentos iniciais de proposição para a construção da peça, foi categórica em pensar um produto teatral que dialogasse diretamente com a comunidade negra, mas sem deixar de lado a importância de ser uma obra universal que conversasse com todos os perfis raciais. Em diversos momentos das discussões coletivas pré-montagem surgiram questões a respeito da maneira como a dramaturgia seria transposta e se essa encenação seria acessível ao grande público. Com isso, pensar em cima desses dois desafios trouxeram diversos dilemas para a equipe que girava em torno dos medos de ser um espetáculo cansativo, denso e apático demais. Para superar esses medos a encenação alimentou e entrecortou o denso texto com números musicais e de dança além de incorporar elementos vibrantes e marcantes nas áreas técnicas de direção de arte e iluminação.

O dilema estava exposto, como falar para a maioria negra da população de Salvador sem subestimá-la e sem colocá-la diante de um ritual acadêmico duro e

frio? A saída que a encenação encontrou foi “esquentar” o espetáculo por meio de imagens, musicalidade, corporeidade e deixar os encontros de Fanon com a banca, livres para serem grandes explorações filosóficas e teóricas. (ONISAJÉ, 2020, p. 90)

Dessa maneira foi edificado um espetáculo que conversa com qualquer plateia, mas principalmente com o público que não conhecia a obra de Fanon. Tivemos então reflexões densas acessíveis ao grande público. Sobre essa tal acessibilidade do discurso fanoniano ao público em geral vale ressaltar as reflexões positivas instaladas na plateia não-negra que era forçada a repensar os seus status sociais e suas relações com as pessoas negras enquanto digerida as problematizações apontadas pelos personagens a todo momento. Exemplos dessas reflexões são as cenas de Tayo e Kuti que ganhavam em cena um banho de ancestralidade (ou passavam por um *ebó* como diz Onisajé) e se reconectavam com suas raízes negras através dos Umoyas - personagens alegóricos que representavam a ancestralidade negra. Isso criou de certo modo um ambiente propício ao debate pós-espetáculo capaz de promover a forte e conhecida divulgação “boca a boca”, pois os questionamentos acerca da obra forçaram reflexões individuais e coletivas de cada espectador sobre a realidade racial em que estavam inseridos.



Figura 7 - Cena do banho de ancestralidade no espetáculo *Pele Negra*. Teatro Martim Gonçalves, 2019. Fonte: Adelayá Ojú Bará.

Um ganho positivo dessa repercussão foi a aproximação de espectadores que geralmente não frequentam teatros ou que nunca acessaram esse tipo de arte. Olhando as características econômicas e sociais da população negra soteropolitana é possível fornecer suposições sobre a ausência desse público dialogando com a ausência de políticas culturais. Bem como a inexistência de equipamentos culturais dentro ou próximo das comunidades mais afastadas do centro comercial - o qual condensa a grande maioria desses equipamentos - e também pela ineficaz cultura de formação de plateia que deveria operar com intensa regularidade entre os estabelecimentos públicos de educação. No entanto, o que realmente não falta nesta cidade é gente querendo assistir a um espetáculo *massa*³⁵!

2.1 Os caminhos vermelhos-sangue de quem vive a travestilidade

A história do teatro é tão antiga quanta as alcunhas modernas que determinam o que é teatro, de bases gregas, e o próprio termo contemporâneo de afirmação teatro negro/preto, consolidado em período pós-colonial. Para confirmar isso Abdias do Nascimento (1961) nos agracia com sua pesquisa a respeito das raízes da dramaticidade, que evocam um passado de antes do grego Ésquilo, cerca de mil anos, registradas nas terras férteis do Nilo, atual Egito, um livreto sobre a morte de Hórus visivelmente tão trágico quanto a obra esquiliana.

Essa descoberta alimenta o desejo de apresentar a origem das bases do que se convencionou como o teatro clássico, predominantemente branco e das culturas ocidentais, tão difundido e transformado ao longo dos séculos pelas diversas experiências culturais e sociais da humanidade. Em se tratando da necessidade de não compactuar com a ideia de considerar o teatro ocidental como universal, já que diversos povos construíram experiências teatrais a exemplo do oriente, Abdias nos diz:

Ocorre, portanto, que as raízes do teatro negro-brasileiro atravessam o Atlântico e mergulham nas profundidades da cultura africana. Desde suas primeiras manifestações artísticas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto dos Deuses e aos Antepassados, passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial. [...] A própria beleza tem outro significado

³⁵ Gíria popular utilizada pelos baianos para designar que algo ou alguém é bom, legal.

muito diverso do ocidental, possuindo um valor próprio, decorrente do serviço que pode prestar à vida. (NASCIMENTO, 1961, p. 10)

Nesse intenso processo de reconhecimento da presença de pessoas negras e pessoas trans na cena teatral brasileira, assim como indígenas mas que não convém aos propósitos desta monografia, caminhamos pela necessidade vital de discutir as relações coloniais de dominação por parte dos portugueses e de seus mecanismos de controle social que datam das realizações do teatro de referências católicas, jesuítico e catequizador no início da invasão das terras dos povos indígenas pré-coloniais, como Décio de Almeida Prado (1999, p. 20) nos lembra, “sob os auspícios de José de Anchieta com seu teatro de inspiração medieval, heteróclito, itinerante”.

Ou seja, a constituição do teatro em “terras brasileiras” se deu pela necessidade colonial de catequizar os povos indígenas que aqui viviam e, conseqüentemente, em decorrência dos avanços do processo colonial, os povos africanos sequestrados logo foram sendo introduzidos aos processos desumanos da escravidão. Importante salientar que muitas das representações teatrais aconteciam em lugares públicos, abertos e de fácil aglomeração do público, representando pantomimas e danças carnais, nas quais a população geralmente se envolvia perdendo as estribeiras como nos fala Trevisan (2018, p. 224). E dessa forma, os jesuítas tratavam de escrever peças sacras, em muitas delas nas línguas latina, portuguesa e tupi, encenando-as nas igrejas, aldeias, áreas públicas com o intuito da catequização. Sobre essas informações Dumas reflete criticamente sobre o passado do teatro na colônia:

[...] apontadas por Sodré, o teatro se constituiu também como um aparato destinado a afirmações colonizadoras. A começar pelo marco histórico fundador apresentado nas literaturas do gênero que trazem como ponto de origem das artes cênicas em território brasileiro, as ações catequéticas promovidas pelos jesuítas, iniciadas no século XVI, percebe-se uma total desconsideração das danças, cânticos, representações e expressões dos povos originários da terra num tempo muito anterior à chegada dos colonizadores. (DUMAS, 2020, p. 97)

Partindo desse olhar crítico sobre o início da história do teatro no Brasil nós podemos constatar através de diversos elementos e informações acerca do período colonial que as representações cênicas foram essenciais para o processo de dominação dos povos originários. Porém, erigia-se naquele momento os mecanismos de controle social através da escrita dramatúrgica e da encenação como meios de manutenção dos poderes coloniais - apatia, colonização, servidão e apagamento das histórias dos povos colonizados.

Figuras do escalão religioso da igreja católica também se envolviam nas peças sacras, como as freiras reclusas do Convento do Desterro (BA), por volta de 1716, de acordo com o viajante francês La Barbinais. Para além disso os esforços da Coroa portuguesa foram visíveis para tentar imprimir de certo modo um caráter educativo ao teatro, quando em 1771, o Marquês de Pombal indicava a criação nos territórios brasileiros de teatros públicos “bem regulados, visto serem escolas onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor, da pátria e da fidelidade com que devem servir aos soberanos” (TREVISAN, 2018, p. 225).

A partir de tais estratégias coloniais que se foram acumulando no entendimento artístico e social do que era e como deveria ser o teatro, começamos a compreender quais elementos deram vazão ao surgimento de representações femininas realizadas por homens e pessoas de identidades masculinas e, futuramente, na consolidação e percepção de novas e outras identidades de gênero. Sabe-se do *Ratio Studiorum*, livro de regras promulgado pela Companhia de Jesus, em 1599, que proibia papéis femininos nos teatros dos seus colégios, com exceção dos personagens da Santa Virgem, a justificativa era evitar que a mocidade de então se distraísse ou mergulhasse nas paixões (TREVISAN, 2018).

Quase duzentos anos depois, durante o reinado de Dona Maria I, o intendente de polícia Pina Manique apresentou à rainha um relatório comunicando que os cômicos e os empresários eram gente “de ordinário à infâmia”. Por essa razão promulga-se em 1780 o decreto proibindo a presença de mulheres no palco para evitar abusos de tal gente com elas (TREVISAN, 2018). Porém, mesmo com a existência do decreto, revogado anos mais tarde em 1800, ainda existiam em período anterior elencos que incluíam mulheres em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre:

A eficácia do decreto é comprovada pela ausência de atrizes no grupo teatral português de Antônio José de Paula, que visitou o Brasil no fim do século XVIII. No entanto, é bem provável que essa proibição seguisse uma tradição específica, já desde os autos catequéticos dos jesuítas no Brasil, os raros papéis femininos eram interpretados por homens, como a personagem de uma velha em ‘Na festa de São Lourenço’, do padre José de Anchieta, representado pelos índios ainda no século XVI. (TREVISAN, 2018, p. 221)

Ou seja, as mulheres não possuíam o direito de estar nos palcos pois a compreensão do fazer teatral não estava de acordo com os deveres femininos da época, além da justificativa de

cuidado e proteção às mulheres que não podiam frequentar e tampouco representar nos “teatros brasileiros”.

Para a análise que se sucederá sobre o processo formativo no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, é importante frisar, segundo o olhar histórico de Trevisan (2018), autor que referencio de forma substanciada nesta dissertação por tratar de modo amplo as questões acerca da sexualidade no Brasil, que diferente do atual prestígio que atrizes e atores chegam a gozar, no século XVIII o teatro “arrastava-se sob o signo da infâmia”; determinados decretos coloniais proibiam a presença de mulheres no palco, nos bastidores, nos camarins e até nas salas de espetáculos eram proibidas veementemente.

Ainda de acordo com Trevisan, como os brancos das classes dominantes menosprezavam o teatro e os atores, notoriamente, composto por elencos teatrais constituídos por negros e mulatos³⁶ - entre eles escravizados e libertos, nada mais perceptível que essas ocupações fossem preenchidas por homens negros cuja condição social se casava com perfeição com a já desclassificada arte cênica. Olhando para essa presença conseguimos identificar momentos importantes em que a presença de artistas negros foi constante nos teatros e espaços teatrais do Brasil colônia.

De acordo com relatos e pesquisas densamente levantados por Trevisan em sua obra *Devassos no Paraíso* - considerada a bíblia *gay* do Brasil - tem-se notícia, por exemplo, que o conjunto teatral mais antigo no Brasil era composto de homens negros liderados pelo padre Ventura, junto à Casa de Ópera³⁷ do Rio de Janeiro, em 1748. A partir de relatos de viagens de estrangeiros sabemos que: em 1767, o navegador francês, Bougainville, informou ter assistido na Casa de Ópera do Rio de Janeiro, a representações de obras do então famoso dramaturgo italiano Pietro Metastasio por um elenco de homens negros; em 1780, ainda no Rio de Janeiro, há notícias de outras companhias permanentes cujos integrantes eram provavelmente todos negros, que atuavam como cantores, dançarinos e cômicos; em 1790, em Cuiabá, sabe-se da encenação cômica *Tamerlão da Pérsia*, com elenco composto exclusivamente de homens negros, que “apresentaram-se bem asseados e as damas [travestis] de roupas inteiras”, de acordo com cronista da época (MOURA, 1976).

³⁶ O termo mulato é utilizado por Trevisan em sua pesquisa para designar a maneira como pessoas negras mestiças eram designadas à época do período colonial. Porém, o termo encontra-se em desuso por conta de sua carga histórica estar baseada em alusões animais, inferiorizantes e destituída de pertencimento racial.

³⁷ Termo pelo qual eram conhecidos os teatros no período colonial.

Além disso, em 1818, na Bahia, o naturalista alemão Carl Friederich Philipp von Martius informava a presença quase exclusiva de atores negros no elenco do Teatro São João, no qual os brancos trabalhavam “raramente, em papéis de personagens estrangeiras”; e sob visitas na conhecida Vila Rica, em Minas Gerais, o francês Auguste de Saint-Hillare comentou uma situação curiosa na qual a maioria dos atores em função eram mulatos, que tomavam o cuidado de cobrir os rostos e braços com uma camada de tinta branca e vermelha (SOUZA, 1960).

Importante salientar que a presença desses homens negros nas produções teatrais à época não indicava que eles estavam interpretando personagens em dramaturgias notadamente negras, mas sim interpretavam como se este fosse mais um serviço renegado a esses homens. Trevisan (2018) também acrescenta que os teatros no Brasil colonial eram ambientes masculinos no qual a presença do travestismo³⁸ era tão natural quanto a prática da homossexualidade entre artistas e espectadores quando diz que:

Em antigas crônicas sobre a temporada teatral ocorrida no ano de 1790, em Cuiabá, era absoluta a ausência de atrizes. As personagens femininas das várias obras apresentadas durante um mês de festividade foram interpretadas por homens que, considerando a estabilidade dos elencos mesmo em se tratando de amadores, pareciam ter se especializado em papéis de mulher. (TREVISAN, 2018, p. 227)

Seguindo essa compreensão linear sobre a representação de papéis femininos por homens e a ausência de mulheres no teatro percebe-se a inquietante influência da coroa portuguesa e da igreja católica na construção do imaginário social acerca do termo Travesti, além da desvalorização cultural e social desses artistas negros que mesmo não sendo relatados como exímios atores (ou atrizes) eram rechaçados copiosamente pelo ofício que exerciam. Ainda assim, a prática do travestismo teatral não era exclusividade de atores negros nos grandes centros urbanos. Sabe-se também que em Porto Alegre, por volta de 1830, havia uma Sociedade de Teatrinho que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos. Ainda na mesma cidade, em 1858, o médico alemão Robert Avé-Lallement contou ter assistido uma apresentação teatral, por um grupo germânico local, em que “as heroínas principais eram homens em trajes femininos, que aliás desempenharam bem os papéis de moça” (TREVISAN, 2018, p. 228).

³⁸ O conceito de travestismo aqui utilizado por Trevisan refere-se à prática de atores “homens” que interpretavam papéis femininos no período colonial.

Outros registros também são relatados no Maranhão e no interior de São Paulo sobre representações teatrais com papéis femininos que eram inteiramente representados por homens e que inclusive atraía grande público para assistir histórias em que o travestismo teatral era extremamente presente. De tal modo, ainda bebendo dos escritos de Trevisan (2018, p. 224), a relevância cênica começa a acontecer após a chegada da família real na qual brancos e mulheres ocupam os teatros nas fileiras das plateias e sob a ribalta dos palcos, distanciando assim a presença de atores negros nesse setor artístico. Ou seja, com a chegada ao Brasil de D. João VI, vindo de Lisboa, no início do século XIX, os atores negros que exerciam função de protagonistas e monopolizavam a cena teatral começaram a interpretar papéis secundários e sem grande relevância, já que as personagens principais estavam sendo representadas pelos membros das companhias estrangeiras de canto e dança trazidas da Europa com bastante frequência pela corte portuguesa.

Anos depois, graças ao movimento nacionalista-xenofóbico que se seguiu à renúncia de D. Pedro I, em 1831, os atores estrangeiros foram afastados dos palcos, dando lugar novamente a atores negros brasileiros. Ou seja, um reflexo da eliminação da presença negra nos palcos dos teatros brasileiros quando conviesse à branquitude ter espetáculos teatrais representando seus ambientes europeus. Elimina-se quando os brancos estão, adiciona-se quando os brancos saem. Branco sai, preto fica³⁹ - Preto fica, branco sai.

Mas, seguindo com as transformações no teatro sendo implementadas anos antes por D. Pedro I, e com as importações de companhias teatrais e pessoas estrangeiras do ofício, deu-se no século XIX o início da consolidação de um típico teatro nacional. Surgiram, então, os primeiros dramaturgos da cena teatral brasileira como Martins Pena e Artur de Azevedo, a inserção de atrizes e mulheres no palco, a exemplo da portuguesa Ludovina Soares da Costa, além da construção dos teatros em substituição às casas de óperas (PRADO, 2018).

Com essas transformações, a inserção da personagem negra propriamente dita reduziu-se à condição social de escravizado e à reprodução de estereótipos baseados nas teorias do determinismo biológico e naturalismo⁴⁰ na qual os estigmas de inferioridade, virilidade,

³⁹ *Branco sai, Preto fica* é o título do filme nacional de 2014, escrito e dirigido por Adirley Queirós.

⁴⁰ Sobre as características do Naturalismo Berthold diz que: O segundo componente do naturalismo cênico de Antoine era o jogo com a "quarta parede"; ou seja, a que mandava ignorar o público. Quando a cena requeria, o ator voltava as costas para a plateia. A primeira lei da direção cênica era não mais o efeito pictórico frontal, voltado para o espectador - mas a posição relativa dos atores, exigida pelo curso da ação e pelo diálogo. (BERTHOLD, 2001, p. 454)

fetichização, hipersexualização e servidão eram atrelados às pessoas negras. Assim, a personagem negra só existiu na relação abusiva e direta com os brancos colonizadores que exerciam dominação sobre esses corpos. E é sobre essa relação que a pesquisadora Leda Maria Martins nos fala:

[...] a presença da personagem negra define uma situação limite, a da *invisibilidade*. Esta traduz-se não apenas pela ausência cênica da personagem, mas também pela construção dramática e fixação de um retrato deformado do negro. Os moldes de representação cênica que criam e veiculam essa imagem, apoiam-se numa visão de mundo eurocêntrica, em que o outro - no caso o negro - só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com *o branco*, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. (MARTINS, 1995, p. 40)

Portanto, a personagem negra só poderia existir dramaturgicamente como sendo um elemento ligado às necessidades das personagens e do indivíduo branco.

Como reflexo desse comportamento e mudanças no teatro, a presença de tais personagens negras em finais do século XIX se dão também pelo advento do movimento abolicionista em diversas partes do Império, que até aquele momento julgava pertinente publicizar as pautas do movimento através do teatro; o que, conseqüentemente, nas dramaturgias só davam lugar à passividade e submissão das personagens negras retratadas na sua maior parte como escravas e/ou parte do cotidiano como nos explica Ricardo Tadeu Caires Silva (2013).

A partir da análise do livro *A personagem negra no teatro brasileiro*, de Miriam Garcia Mendes, a pesquisadora Julianna Souza em seu artigo *Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramatúrgica brasileira*, reflete sobre as personagens negras que mesmo quando aparecem com enredos um pouco mais estruturados e com um nível de drama acima da média, a condição social é justificada por meio da ação dramática.

Como, no exemplo, *Mãe* (1859), de José de Alencar. Joana, a personagem negra em questão, é vista ao longo da peça como ‘[...] bondosa, serviçal, cumpridora de suas obrigações, devota ao amo a ponto de sacrificar-se por ele, não só porque era sua mãe, mas também porque era essa a sua natureza’. (SOUZA, 2017, p. 285)

Com isso, olhamos para um modelo teatral, enraizado no imaginário artístico e social brasileiro, que se baseia no uso constante da submissão da pessoa negra perpassando pelos

elementos de gênero, raça e sexualidade que se tornam presentes tanto na ficção quanto na realidade daqueles tempos. Enxergar a história do teatro pelo viés desses três mecanismos nos permitem aprofundar nas discussões raciais da sociedade brasileira que mantiveram e mantêm vivas na atualidade práticas coloniais - antinegras, machistas e transfóbicas.

Para ultrapassar esse momento histórico, retornamos a Trevisan (2018) que identifica décadas mais tarde, entre meados do fim do século XIX e início do século XX, a aparição e retorno de atores transformistas e Travestis aos palcos nas revistas musicais; e, tardiamente, com a “queda da qualidade” e o “apelo da obscenidade” o teatro de rebolado absorve tais artistas - destaca-se aqui que tais termos são utilizados pelo pesquisador Trevisan, porém uma leitura crítica contextualizada se faz necessária para não entendermos tais expressões como sendo a regra da prática das artistas Travestis.

Dessa maneira, a visibilidade de tais corpos passa a ser evidente em algumas produções artísticas nacionais, que compactuam socialmente com o aparecimento de figuras públicas Travestis e transgêneras que passam a lutar por suas existências em qualquer espaço e horário. Trevisan acrescenta:

[...] Nas primeiras décadas do século XX, o teatro de revista carioca gozava de enorme popularidade ao mostrar suas coristas de pernas de fora, mas também girls travestidas de sevilhanos e piratas, formando pares com outras mulheres - como nos espetáculos *Secos & Molhados* e *Comidas, meu santo!*. Por outro lado, o travestismo cênico dos homens continuou. [...] Aliás, o famoso folclorista Luís da Câmara Cascudo apontava o travestismo masculino até na tradicional dança popular nordestina do bumba meu boi, considerada “o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica”, de poderosa penetração entre os índios aculturados mas também entre os mestiços, crioulos e mamelucos. Apesar de incluir uma mulher cantadeira, o bumba meu boi originário costumava ser dançado apenas por homens, que se fantasiavam para interpretar as figuras das damas presentes. (TREVISAN, 2018, p. 231)

Ou seja, o Brasil colonial inferiu as condições para que a prática do travestismo teatral acontecesse e que gerasse as construções sociais do imaginário popular a respeito da travestilidade na contemporaneidade. No entanto, é essencial perceber que os documentos históricos não relatam a figura da Travesti presente no palco, mas sim homens travestidos de mulher, o que inclusive influencia e justifica os inúmeros estereótipos e violências dirigidas às pessoas trans na atualidade como a ideia de que Travestis e mulheres trans são “homens vestidos

de mulheres” e/ou “não são mulheres de verdade”. Significa dizer que a arte possivelmente ultrapassou os limites físicos do teatro e através de seu público e sua percepção provinciana constituíram uma das bases para o olhar e as ações transfóbicas da população brasileira.

Contudo, compreendendo que no período colonial e ainda assim no século XX era proibido e escassa a possibilidade de se apresentar como uma pessoa trans, muito provavelmente a maioria dos artistas de teatro que se travestiam nos palcos usavam essas expressões como meios de garantir o exercício de suas identidades, contrapondo-se à ideia básica e nominal dos documentos históricos de que apenas os homens praticavam o “travestismo teatral”. Confirmando essa afirmação Trevisan (2018, p. 232-233) demonstra através de seu olhar crítico sobre a sexualidade que no cotidiano brasileiro o travestismo teatral desembocou em duas questões distintas. A primeira acontece de maneira lúdica e jocosa durante os festejos carnavalescos na qual os homens se travestiam de mulheres para gozar e brincar com o feminino (questão ainda atual e bastante difundida no imaginário social dos homens brasileiros), e a segunda aterrissou na profissionalização com o surgimento dos atores-transformistas ou apenas transformistas que, invariavelmente, se tornavam Travestis fora dos palcos e das funções noturnas.

Trevisan ressalta que a presença de Travestis nos palcos brasileiros se deu de forma natural a partir da transição dos estilos teatrais que mais garantiam sucesso e conseqüentemente absorviam essas artistas ao cenário:

No decorrer dos anos [...] o travestismo masculino prolifera tanto no século XX que passou do palco para as ruas e, num movimento inverso, procurou se legitimar, de volta aos palcos, buscando função nos espetáculos transformistas. [...] Por ora, basta dizer que travestis-atores puderam encontrar espaço profissional mais amplo nas revistas musicais que, a partir de meados do século XIX, invadiram os palcos brasileiros e aí proliferaram. [...] Com o tempo, porém, o seu luxo e qualidade caíram muito, e o que era cômico tornou-se simplesmente obscuro, indo evoluir, já em meados do século XX, para o chamado teatro de rebolado, no qual piadas pornográficas se misturavam com virulentas críticas políticas. Assim, o teatro de rebolado tinha tudo para absorver o⁴¹ travesti - como fez. Depois, já em absoluta decadência graças à concorrência da televisão e dos filmes pornôis, o teatro de rebolado teve seu sucedâneo natural no show de

⁴¹ Nessa nota, dentro do texto de Trevisan, evidencio por afirmação própria do autor que a designação “o travesti”, no masculino, é mantida na edição de 2018, do livro *Devassos no Paraíso*, pelo exposto em ‘Notas à 4ª edição’: “[...] Prefiro manter o gênero masculino, das edições anteriores, para me referir às travestis, que passaram a exigir o uso do feminino. Fazer essa mudança descaracterizaria o período em que o livro foi originalmente escrito, e distorceria não só um enfoque histórico importante para perceber as evoluções da questão da transgeneridade, mas também a ambigüidade de gênero característica da travestilidade.” (TREVISAN, 2018, p. 14)

travestis que veio se impondo na cena teatral brasileira. (TREVISAN, 2018, p. 234)

E por fim, Trevisan (2018) nos apresenta que no decorrer do último século, a partir da década de 60 em especial o retorno das Travestis e mulheres transexuais se deram timidamente aos palcos de pequenos teatros, bares e boates nos principais centros urbanos do Brasil, e que, com o avançar dos anos e o surgimento das pautas de liberação sexual, espetáculos como *A ópera do malandro*, musical bem-sucedido de Chico Buarque, baseado em *A ópera dos três vinténs* de Bertolt Brecht, apresentou a personagem Geni, interpretada pela Travesti Andréa de Mayo que manifestava criticamente à época: “A sociedade que me aponta na rua de dia deita-se na cama comigo à noite”.

3. CORPOS DIVERGENTES

Ser mulher não significa que você não tenha nada a ver com a energia masculina.

Da mesma forma, ser homem não significa que você não tenha nada a ver com o feminino.

Vaginas e pênis não são as únicas coisas que definem nossa natureza sexual.

Nossas vidas são influenciadas pela presença dentro de nós das energias feminina e masculina.

É importante que essas energias mantenham a harmonia dentro de nós.

(SOMÉ, 1997, p. 35)⁴²

Desafios existem para não serem cumpridos, promessas para serem quebradas e os *corpos divergentes*⁴³ para convergirem. É através do exercício do contrapoder que estabeleço as primeiras palavras sobre o conceito, *corpos divergentes*, associado por conseguinte ao conceito, *existências divergentes*, uma ideia poeticamente particular sobre como nomear e repensar o olhar contemporâneo sobre a diversidade identitária e sexual dos seres humanos.

Ao iniciarmos o capítulo somos abraçadas e abraçados pelas palavras da escritora Sobonfu Somé, autora do livro *O espírito da intimidade*, escrita que considero além de seu tempo, sobre as relações de intimidade estabelecidas por sua comunidade ancestral e natal no continente africano. Um recanto sagrado composto por gente em comunidade e natureza, a associação natural e primitiva - no sentido literal da palavra: primeira - na elaboração das complexas experiências civilizatórias e culturais dos seres humanos. Com ela e alguns outros importantes autores vou viajar na busca ou não de respostas que supram as necessidades do conceito abordado. Se a dúvida surgir e/ou persistir, que ela nos apodere e nos faça ansiar novos e longínquos horizontes, pois é para isso que o questionamento serve: avançar. Em frente ou em recuo, porém avançando não importa qual seja a direção.

Durante a escrita de meu trabalho de conclusão de curso, há cerca de dois anos atrás, na Escola de Teatro, sobre a presença da transgeneridade em espetáculos teatrais, já havia iniciado uma breve discussão sobre o conceito a partir da minha observação pessoal em retorno das

⁴² Do original em inglês “Being a woman does not mean you have nothing to do with masculine energy. Similarly, being a man does not mean you have nothing to do with the feminine. Vaginas and penises are not the only things that define our sexual nature. Our lives are influenced by the presence within us of both feminine and masculine energies. It is important that these energies maintain harmony within us.”

⁴³ Neste capítulo e nossos próximos marcarei os conceitos corpo divergente e existência divergente em itálico para garantir melhor compreensão e visualização das nomenclaturas no debate.

pessoas que integraram o processo criativo do espetáculo *Pele Negra*. Por conta do feedback recebido da minha banca em 2021, composta por Alexandra Dumas, Stênio Soares e Onisajé, a respeito da necessidade de mergulhar com mais intensidade no conceito em pesquisas futuras, optei por nesta dissertação desenvolver essa discussão iniciada sutilmente na graduação. Eu havia apontado naquele momento que a minha experiência como atriz do espetáculo me fez perceber procedimentos e metodologias cênicas que até então eu não tinha tido contato e que imediatamente me fez olhar com outros olhos o modo como os nossos corpos, do elenco, estava interagindo entre si e propondo possibilidades anticoloniais de convivência em grupo.

Antes que eu discorra sobre os dois termos apontados por mim como uma reconfiguração conceitual, poética e política da maneira como são nomeadas determinadas experiências sexuais e de gênero quero abrir uma via importante de debate sobre os conceitos/termos *dissidências sexuais* e *desobediências de gênero* surgidos a partir da influência da teoria contrassexual do autor Paul B. Preciado em seu livro intitulado *Manifesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual* (2000). Aqui eu tenho feito o esforço analítico de associar e realizar um diálogo da travestilidade com a antinegitude no intuito de inferir reflexões sobre esses corpos e experiências que partam de uma perspectiva negra - racializada - e não branco ocidental. Esse exercício, no entanto, me coloca num território de disputa intelectual com nomes que hoje são tidos como grandes referências nos estudos de gênero e sexualidade, a exemplo do próprio Paul B. Preciado, Judith Butler, Joan Scott, Guacira Lopes Louro, bem como, pensadores clássicos que influenciaram os debates modernos sobre gênero e sexualidade no campo dos estudos feministas, Sigmund Freud, Simone de Beauvoir, Michel Foucault, entre outros.

São esses alguns poucos exemplos que possuem carreiras ou parte delas dedicadas aos estudos da sexualidade humana que definiram e moldaram particularmente a maneira como enxergamos e entendemos diversos aspectos do gênero e sexo na atualidade. Autores responsáveis por influenciar gerações de pesquisadores e pensadores sobre os estudos sexuais. Neste capítulo não quero me ater ao debate de referenciar ou não esses autores, nem mesmo o de questionar a competência, o teor e a qualidade de seus estudos, contudo quero apontar como há muito tempo tem sido feito por pesquisadoras/es negras/os de que o olhar para o problema de gênero na academia e fora dela é analisado, conduzido, escrito e influenciado pela perspectiva racial de pensadores brancos, europeus-estadunidenses e ocidentais - assim como de certa maneira o meu próprio discurso nesta dissertação. Um aspecto colonial que mais uma vez

designa o papel da produção de conhecimento e discursos contra-hegemônicos às pessoas brancas.

Obras como *História da Sexualidade I: a vontade de saber* (1976) de Foucault, *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *Problema de Gênero - Feminismo e Subversão da Identidade* (1990), *Desfazendo Gênero* (2004), *Vida Precária* (2007) de Butler, entre outros muitos exemplos que eu poderia citar são tidos como cânones e indispensáveis na literatura filosófica sobre gênero e sexualidade na contemporaneidade. Trago aqui uma pergunta necessária para o meu processo de escrita deste capítulo: como olhar e traduzir o mundo através das minhas lentes Travesti sem que as minhas bases epistemológicas estejam ancoradas majoritariamente em autores brancos?

Acredito que muitos acadêmicos poderiam tentar responder essa pergunta sugerindo que o aspecto racial não gera fricções ao processo de análise das obras dos autores citados, pois esses autores foram os responsáveis por fundarem pensamentos e teorias essenciais para os dias atuais. Porém, à medida que tentamos abrir janelas mais profundas nesses debates, alinhados a provocações étnico-raciais, não é possível deixar de pensar nas fricções provocadas pelo marcador racial. Esses apontamentos apresentados por mim, por exemplo, são bastante discutidos pela Travesti prof^a. dr^a Megg Rayara Gomes de Oliveira⁴⁴ quando ela faz confrontos, por exemplo, sobre o que se pensa a respeito de gênero e sexualidade entre a arte compreendida como tradicional e universal e a arte africana.

O conceito de gênero, quando identificado, emerge da cultura ocidental do século XX, fortemente ligado ao modelo de família nuclear observado na Europa e nos Estados Unidos da América e opera para naturalizar os binarismos homem/mulher, macho/fêmea, marido/esposa, rei/rainha, reforçando não apenas a ideia de gênero associado à anatomia biológica, como também aos papéis sociais que cada pessoa desempenha a partir dessa visão binária de sociedade. (OLIVEIRA, 2021, p. 59)

Nesse diálogo desafiador sobre como pensar os estudos sobre gênero e sexualidade na contemporaneidade através de uma perspectiva racializada me faz pensar como os corpos e experiências sociais, psicológicas, performáticas, sexuais não-brancos foram utilizados - ou silenciados - como mola propulsora para produção de teorias nesse campo por alguns dos autores

⁴⁴ A prof^a dr^a Megg Rayara leciona na Universidade Federal do Paraná (UFPR) e pontua em suas produções que no caso de mulheres negras, cis e/ou trans, o último sobrenome tem alguma herança com figuras masculinas e escravizadas e portanto ao citar autoras sugere a escrita dos nomes por extenso - o que faço aqui com seu nome.

citados anteriormente. Ao compreender esse cenário faço um esforço para adotar uma escrita que dialoga com autoras/es muito mais alinhados aos perfis identitários/raciais que tenho abordado nesta dissertação do que apenas vomitar pensadores brancos que influenciaram e moldaram o modo como se produz conhecimento quando tratamos de aspectos institucionais, sexuais, mentais, políticos, entre outros que entram no grande guarda-chuva do debate sobre sexualidade.

Dessa maneira, me abraço a autoras/es negras/os e/ou racializadas/os que mergulham nesse universo sem desconsiderar a relevância histórica e humana dos marcadores raciais, por isso ao longo das minhas análises convoco pessoas negras e Travestis para me auxiliarem nesse desafio de pensar a arte e o mundo agregando de modo indispensável os aspectos raciais. Imersa nesse exercício, trago como exemplo o título das obras e o nome das/os autoras/es aos quais me associo para demonstrar como hoje é possível consolidar pensamentos e teorias a partir da perspectiva de pessoas negras: *Não vão nos matar agora* (2021) de Jota Mombaça, *Misogynoir Transformed* (2021) de Moya Bailey, *O problema do negro como um problema de gênero*⁴⁵ (2020) de Marquis Bey, *A invenção das mulheres*⁴⁶ (1997) de Oyèrónké Oyewùmí, *Tornar-se Imensurável: o mito Negro Brasileiro e as estéticas macumbeiras na Clínica da Efemeridade* (2021) de Castiel Vitorino, *A negação da antinegitude: redenção multirracial e sofrimento negro*⁴⁷ (2018) de João H. Costa Vargas, *Bebê da Mamãe, talvez do Papai*⁴⁸ (1987) de Hortense J. Spillers, *Nem ao centro, nem à margem: corpos que escapam às normas de raça e de gênero* (2020) de Megg Rayara, *O Espírito da Intimidade*⁴⁹ (1997) de Sobonfu Somé, *Tudo Sobre o Amor*⁵⁰ (1999) de Bell Hooks, entre muitos outros, que vastamente produziram pensamentos associados aos seus lugares particulares de *ser* no mundo.

Portanto, me associar a autoras e autores com trajetórias raciais iguais e/ou semelhantes me faz ter cautela para tratar de assuntos que são tão caros às nossas existências tais quais os conceitos modernos ocidentais de gênero, sexualidade e raça. Megg Rayara ao analisar os estudos da pensadora Oyèrónké Oyewùmí, por exemplo, reflete sobre aspectos importantes no modo como a categoria raça influencia em processos analíticos sobre gênero.

⁴⁵ Do original em inglês “*The Problem of the Negro as Problem for Gender*”.

⁴⁶ Do original em inglês “*The Invention of Women*”.

⁴⁷ Do original em inglês “*The Denial of Antiblackness: Multiracial Redemption and Black Suffering*”.

⁴⁸ Do original em inglês “*Mama’s baby, Papa’s maybe*”.

⁴⁹ Do original em inglês “*The Spirit of Intimacy*”.

⁵⁰ Do original em inglês “*all about love*”.

Oyèrónké Oyěwùmí (2004) explica que uma família nuclear é também generificada, encabeçada pelo macho e com dois genitores. O homem chefe é concebido como ganhador do pão e o feminino está associado ao doméstico e ao cuidado (OYEWUMÍ, 2004). A pesquisadora chama atenção para a existência de outros modelos de família e para outras maneiras de se relacionar com o gênero. Para Oyěwùmí (2004), nem sempre as categorias mulher e homem, feminino e masculino estão atreladas ao sexo biológico, assim como os papéis sociais. [...] Oyěwùmí (2004) denuncia o fato de que as feministas brancas dos Estados Unidos da América e da Europa usam o gênero como modelo explicativo para compreender a subordinação e opressão das mulheres em todo o mundo. De uma só vez, elas assumem tanto a categoria "mulher" e sua subordinação como universais. Mas o gênero é, antes de tudo, uma construção sociocultural. (OLIVEIRA, 2021, p. 159)

Fica evidente portanto que formular outras estratégias de pensamento fora dos cânones hegemônicos é possível, mas infelizmente sem deixar de usar os códigos linguísticos coloniais operados pelo ocidente através dos idiomas inglês, espanhol, francês, português e alemão, nos limitamos em alguns aspectos, porém avançamos em outros. Tendo como exemplo minha intensa tentativa de encontrar autoras/es que elaborem especificamente discussões em torno dos temas Travesti/travestilidade e teatro/performance/artes cênicas, afirmo que a escassez desses estudos fala mais sobre um projeto de hegemonia científico-cultural do que sobre o desinteresse nesses temas. Aqui de certo modo falo com engasgos na garganta mas com certo alívio e sentimento de gratidão por encontrar informações e textos do interesse de minha pesquisa nas produções *Performatividade Transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral* (2018) de Dodi Leal e *Devassos no Paraíso* (2018) de João Silvério Trevisan, de forma que essas ausências também explicam o uso a exaustão da citação de ambos nesta dissertação quando falo sobre Travestis e Cena/Teatro.

Portanto, o que quero pensar neste capítulo e nos próximos é muito mais sobre olhar o(s) corpo(s) e as artes cênicas a partir da égide da travestilidade e da antinegitude como bases epistêmicas essenciais a minha pesquisa do que apenas me debruçar sobre produções teóricas que analisam o mundo numa perspectiva branca europeu-estadunidense hegemônica e ocidental. Como seria se eu o fizesse a partir de lugares como “a teoria *queer*” e/ou “contrassexualidade” que teorizam sobre sexo/sexualidade, performatividade de gênero, práticas sexuais e outros tantos conceitos partindo de uma elaboração de pensamento na qual se olha a branquitude e suas instituições como sendo “universais” e “totalizantes”. Escritas teóricas influenciadas por outros conhecidos pensadores brancos como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Michel Foucault

retroalimentam a máquina da escrita científica e filosófica do espaço acadêmico na qual indivíduos racialmente brancos definem seus conceitos como universais, teorias produzidas sem considerar o estado de seus pertencimentos raciais imersos em práticas coloniais e supremacistas da branquitude.

O que determina por exemplo que eu como pesquisadora - somado aos pesquisadores/pensadores que vieram antes de mim - que tenho o interesse em falar a partir de uma outra perspectiva étnico-racial tenha a obrigação de demarcar racialmente a minha pesquisa com conceitos/termos como negro, preto, raça, racialização, racialidade, etnia, étnico-racial, afro, afro-brasileiro, entre tantas outras que eu poderia citar neste parágrafo. Nesse cenário a ideia da antinegitude como defendida por um de seus pensadores, Vargas (2018), afirma que a lógica do pensamento supremacista branco é um exercício de dominação constante que passa pela afirmação da não humanidade das pessoas racializadas como negras, no entanto para Vargas o ajuste teórico da antinegitude diz que:

A díade negro/não-negro condensa os princípios da antinegitude, uma lógica relacionada mas distinta da supremacia branca. Relacionada porque à antinegitude, como a supremacia branca, de fato mantém pessoas negras e brancas em polos opostos de valor humano; mas distinta porque, de acordo com a antinegitude, a referência fundamental é a não pessoa negra - uma referência ausente, uma não-referência. Uma não-referência eficaz, poderosa e transhistórica. Essa não-referência à não pessoa negra faz com que, não somente brancos, mas todas as pessoas não-negras, derivem sua subjetividade e seus privilégios sociais relativos do fato de não serem negras. A pessoa negra, assim não faz parte da Humanidade; essa pessoa torna possível mas não é parte da hierarquia humana. (VARGAS, 2020, p. 4)

Desse modo os termos dissidências sexuais, corpos dissidentes, desobediências de gênero e outras nomeações influenciadas e/ou oriundas das teorias citadas aqui não serão utilizadas em virtude do desenvolvimento e uso de conceito próprio por mim elaborado ao qual tenho chamado de *corpos e existências divergentes*. Uma definição particularmente contra-hegemônica, negra-indígena e não-branca de nomear experiências *outras* de gênero e sexualidade(s) que não sejam branco-ocidentais. Uma *outra possível* proposição racialmente justa e negro referenciada.

A partir deste ponto me esforçarei a responder o *porquê* de ter aventado esta proposição conceitual. Sempre me vi envolvida em discussões a respeito das identidades de gênero e sexuais, no entanto sempre busquei e me questioneei a respeito das existências dessas pessoas durante os períodos em que esses debates ainda não existiam da maneira como conhecemos hoje.

Especificamente, quis entender como essas identidades eram vistas durante o período da colônia e império no Brasil, processo parte da minha pesquisa para um dos capítulos do meu TCC iniciada ainda de forma muito incipiente sobre a transgeneridade na história do teatro brasileiro, ao perceber que as nomenclaturas utilizadas para nomear essas identidades eram feitas em sua maioria por padres e jesuítas, colonizadores europeus e por fim estrangeiros estudiosos que por aqui passavam e/ou fixavam residência.

Ou seja, basicamente, os termos direcionados aos povos nativos da América e africanos vinham de uma cultura branco-europeia-cristã marcada por um modelo específico de sociedade e na tentativa de dar nome a essas identidades que nada se assemelhavam com as encontradas no continente europeu, esses indivíduos tinham por praxe categorizar e alinhar as suas visões de mundo aos corpos dos quais eles não possuíam nenhum pertencimento cultural. Esse problema, de forma evidente, nada mais é do que a prática colonial de subjugar e inferiorizar essas existências e remodelar as percepções de outros povos com base na dos colonizadores.

Ao compreender esse processo analisando documentos e registros sobre a sexualidade nesse período, senti falta de uma nomenclatura que pudesse ser usada hoje sobre essas experiências no passado, mas sem anular e desrespeitar a trajetória e o caráter plural dessas identidades, ao mesmo tempo que marca um locus necessário na afirmação de identidades múltiplas que não estão ancoradas na nossa compreensão moderna sobre gênero e sexualidade. Desse modo o termo *existências divergentes* honra e garante a sustentabilidade de uma locução histórica com as identidades não enquadradas no espectro binário ocidental dos povos nativos africanos e indígenas, da África e América, respectivamente, no período pré-colonial e também durante o período de controle das colônias.

A palavra “divergente” traz uma afirmação e um certo peso para o exercício anticolonial, antibinário e antissupremacista das pessoas que precisaram e precisam lidar com a negação da performatividade de seus corpos. Um adjetivo derivado do verbo intransitivo *divergir* que possui os seguintes significados, “1. Que diverge; 2. Que parte do mesmo ponto e se afasta cada vez mais; 3. Ser de opinião diferente; não concordar” (PRIBERAM). É a fissão que politicamente esses corpos provocam na sociedade; é a disputa e o não querer; é a demolição das normas; é a ambivalência do ser; o que diverge do que está apontado como bom, certo e normal. A divergência nessa encruzilhada é o meio distante do oposto, pois também não é nem bom nem mau, nem errado nem anormal; tudo aquilo que diverge e se enquadra nas divisas do mundo

binário. Já, *corpos e existências* são as marcas materializadas e existenciais da passagem de determinados indivíduos aptos a transmutar as relações existentes, dispostos a usar como ferramenta sua própria matéria para carnificar as expressões de sua criatividade psicológica - o desbunde em matéria, a transcendência em pessoa, a instituição máxima de nossas próprias liberdades.

No caso do termo chave, *corpos divergentes*, diz respeito na mesma lógica do termo anterior, porém com uma necessidade genuína de abarcar as inúmeras identidades de gênero bem como suas nomenclaturas utilizadas atualmente. Uma maneira objetiva e abrangente de informar sobre a diversidade das populações que não são cisheteronormativas, uma disrupção da infame tentativa de tentar abarcar uma multiplicidade de gêneros e identidades sexuais numa sigla superlativa como tem sido a LGBTQIAPN+, além de nos permitir olhar para a sigla de maneira crítica a fim de valorizar enfaticamente as identidades de gênero e não as sexuais, tendo em vista que as identidades sexuais estão inseridas no espectro da sexualidade e abrangem também pessoas cisgêneras como sinaliza Dodi Leal.

[...] a luta por reconhecimento de práticas sexuais não normativas foi um traço extremamente significativo da revolta de Stonewall, em Nova York, em 1969. Como legado, muitos direitos sociais passaram a ser auferidos e reclamados desde então (apesar de sua falibilidade devido ao recorrente conservadorismo). Ora, o uso de siglas para remeter a grupos de resistência sexual passou a se justapor, na legenda de letreiros, a formas performativas de gênero contestatórias da cisonormatividade. Gerou-se aí um quiproquó que ainda hoje é de difícil desembaraçamento, ou seja, a noção de que o sujeito ou contesta a normatividade sexual ou contesta a normatividade de gênero; e mais: de que se fazendo uma contestação, não se faz a outra, como se fossem excludentes. As siglas, artefatos de resistência, passaram assim a ter uma naturalização em seu uso comum, uma vez que qualificam a diversidade não apenas como uma opção entre várias [...] mas, sobretudo, por fundamentarem-na em sua sexonormatividade, ou seja, em função de sua funcionalidade sexual. Uma consequência que indica a falência desse modo de operar é o negligenciamento das performances de gênero (cis e trans) subjacente a quaisquer formas de sexualidade, tanto hegemônicas quanto de resistência. (LEAL, 2018, p. 29)

O debate portanto aqui é sobre a promoção igualitária do debate sobre diversidade de gênero com o intuito de enfatizar as identidades no espectro da transgeneridade e do não-binarismo, porque mesmo que as identidades sexuais tenham o seu papel histórico e político reconhecidos amplamente ao longo das últimas décadas, isso não acontece com as identidades

transgêneras, pois, infelizmente, não podem colher os mesmos frutos da sociabilidade cisgênera que de certo modo garante um estado de conforto e proteção contra ataques transfóbicos.

Dessa forma, o que estou apontando e trazendo como reflexão é que as identidades sexuais ou orientação sexual como conhecemos hoje são um traço importante da nossa afetividade, humanidade, performatividade e psicologia, contudo, elas não possuem as mesmas características marcadoras do que identificamos como identidade de gênero. Significa também dizer que por conta do sistema binário ocidental as identidades sexuais - gays, lésbicas, bissexuais, pansexuais, assexuais, etc - gozam de um elemento ausente no espectro transgênero e da travestilidade que é o do “privilégio” de performar em alguns casos a cisheteronormatividade, isto é, se sua performance de gênero se assemelha a de uma pessoa cis heterossexual muito provavelmente as chances de você sofrer algum tipo de ataque e/ou violação da sua humanidade são mínimas. Pois, se, corpo, comportamento/performance e identidade não são um problema para determinados indivíduos nos permite afirmar, portanto, que a sexualidade só se torna um problema devido às imposições sociais, políticas e religiosas ao longo de séculos referente às relações homoeróticas, proibindo dessa forma que outras expressões afetivas pudessem existir para além das relações biológico-heterossexuais entre “homem” e “mulher” cisgêneros. Fato esse que a Travesti Claudia Wonder⁵¹ explica tacitamente dizendo:

A travesti que está na rua não é respeitada por ninguém. Eu escrevia pra *G Magazine*, fazendo trabalho de conscientização, falando que é possível ter uma outra forma de vida, mas pra chegar nelas não é através da revista porque nem todas compram. E tem travesti nova que aparece toda semana, porque tem vida curta, elas morrem cedo, morrem assassinadas, ninguém fala muito. Que nem escreveram: “travesti é vítima dele mesmo”, e é verdade. No Fantástico apareceu a travesti que fez doutorado, pensei: “Ah, legal, as coisas tão mudando.” [...] Travesti que tá na rua é vítima de transfobia, porque é como se fosse um escudo - de toda essa coisa gay, de diversidade sexual, é ela que tá ali, à mostra. (CLÁUDIA WONDER, 2010, em entrevista à revista Trip)

Quando Cláudia Wonder diz “Travesti que tá na rua é vítima de transfobia, porque é como se fosse um escudo de toda essa coisa gay, de diversidade sexual” ela afirma baseada na sua longa experiência de vida de que o corpo da Travesti é uma experiência anárquica de performatividade e expressão, um muro sólido de proteção que fornece amparo e segurança para outros corpos que performam “divergências” das normas binárias e ocidentais de gênero. Uma

⁵¹ Cláudia Wonder (1954 - 2010) foi uma atriz e compositora Travesti.

maneira particular de enxergar essa função quase obrigatória cumprida pelas Travestis é quando analisamos experiências transnacionais comunitárias de cuidado e proteção garantida por nós Travestis em décadas passadas.

A exemplo disso temos o Palácio das Princesas fundado em 1988 pela Travesti Brenda Lee⁵² no bairro do Bixiga em São Paulo/SP para acolher inicialmente portadores do vírus HIV, bem como as *houses* do cenário da cultura *ballroom*⁵³ da Nova York, mais fortemente, das décadas de 1970 e 1980 que eram geridas e lideradas por Travestis e/ou bichas afeminadas chamadas de *mothers* e/ou *fathers* como Pepper LaBeija, Angie Extravaganza, Octavia St. Laurent, entre outras, no intuito de garantir o básico que a comunidade, composta majoritariamente por jovens - negras/os e latinas/os⁵⁴ - expulsos de casa, necessitava. Essas casas se tornaram de forma corriqueira territórios de afeto, cuidado, proteção, alimentação, acesso à saúde pública, dormitórios e entre muitas outras finalidades que vieram a beneficiar as suas integrantes, moradoras, frequentadoras e/ou visitantes.

Portanto, os *corpos e existências divergentes* que estão inseridos no espectro de gênero da transgeneridade são abraçados pelo não-binarismo e pela travestilidade - a expressão humana do terceiro gênero. Um lugar particularmente cultural, singular e político na rotina das civilizações pré-coloniais, porque as relações das *existências divergentes* com essas sociedades diziam respeito mais ao como se relacionar com o coletivo e com essas corporeidades “mágicas” do que simplesmente ser uma maneira de se expressar afetiva e performaticamente com outras pessoas. Castiel Vitorino relata muito bem essa percepção comunitária sobre o que eu penso acerca das *existências divergentes* num trecho reflexivo a partir dos estudos do pesquisador Luiz Mott que aqui faço questão de transpô-lo diretamente de sua pesquisa.

[...] no reino de Ndongo (atualmente composto por Angola), em 1582, o Padre Baltasar Barreiro, da Companhia de Jesus, encontra com uma pessoa daquele território, e muito se assusta e demoniza sua existência. Este relato torna-se importante não apenas pela sua “antiguidade”, mas justamente por demonstrar o quão perversa, demorada e persistente tem sido a colonização em seus atos de

⁵²Brenda Lee comunica sobre a criação do Palácio das Princesas em um dos trechos do documentário suíço-brasileiro *Dores de Amor (Douleur D'amour)* de 1988 dirigido por Pierre-Alain Meier e Matthias Kälin. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Brenda_Lee>

⁵³A cultura ballroom representada no documentário *Paris is Burning* de 1990 dirigido por Jennie Livingston apresenta figuras e nomes importantes que eram consideradas as *mothers* e *fathers* das *houses* - famílias que disputavam entre si nas *balls* em diversas categorias de dança e performance *queer*.

⁵⁴ Categoria racial utilizada pelos Estados Unidos da América.

traduzir metamorfoses e transmutações de nossa espécie. O Padre Baltasar utiliza das mitologias cristãs para, ainda naquele momento, corroborar para o que na contemporaneidade temos chamado de cisgeneridade. Logo, ainda que o relato demonstre vestígios de que a sociedade Ndongo acolhia integrantes dali que transmutavam seus corpos, tais vestígios estão impregnados de ódio, medo e repulsa colonial daquele que o escreve. Nos é preciso questionar todas essas interpretações, porque elas foram atreladas à uma emocionalidade e cognição designadas e constituídas pelo desejo de evangelizar, ou seja, tornar errado o que se é e apresentar a salvação. Mas todas as comunidades do reino Ndongo tinham realmente medo dessa pessoa metamorfoseada? Meu questionamento não tenta eliminar os conflitos éticos e morais que aconteciam nas sociedades africanas a respeito das pessoas transfiguradas, até porque é inconcebível uma imagem de África como um território límpido de conflitos entre si e me refiro, aqui, explicitamente às histórias que antecedem à colonização moderna. (BRASILEIRO, 2021, p. 102 - 103)

Ao mesmo passo que nas pesquisas de Trevisan também conseguimos reconhecer padrões semelhantes aos citados por Castiel no campo da relação comunitária com as *existências divergentes*, porque de acordo com a maioria dos registros sobre civilizações pré-coloniais as relações sexuais são parte do processo natural de expressão afetiva entre os seres humanos, ao passo que as *existências divergentes* - identidades - possuíam posições sociais, culturais, políticas e religiosas importantes dentro de determinadas culturas. Relações e existências com propósito comunitário, sem meramente ser uma ação sexual efetiva entre duas pessoas ou mais, mas sim um diálogo efetivo entre indivíduo e comunidade como afirma a pensadora Bell Hooks “Todos nós nascemos no mundo da comunidade” (HOOKS, 2001, p. 129)⁵⁵, sendo assim, relações muito mais profundas e costuradas com os elementos sócio-políticos dessas sociedades pré-coloniais. A respeito desse propósito existencial comunitário citado no parágrafo anterior em que estavam inseridas as *existências divergentes*, Sobonfu Somé costura sua percepção sobre comunidade pautada no que é necessário para fortalecer a energia vital de um povo.

A comunidade é o espírito, a luz orientadora da tribo, por meio da qual as pessoas se reúnem para cumprir um propósito específico, ajudar os outros a cumprir seu propósito e cuidar uns dos outros. O objetivo da comunidade é garantir que cada membro da comunidade seja ouvido e esteja dando adequadamente os dons que trouxe ao seu mundo. Sem essa doação, a comunidade morre. E sem a comunidade, o indivíduo fica sem um lugar onde possa contribuir. A comunidade é aquele lugar de aterramento onde as pessoas vêm e compartilham seus dons e recebem dos outros. (SOMÉ, 1997, p. 22)⁵⁶

⁵⁵ Do original em inglês “We are all born into the world of community”.

⁵⁶ Do original em inglês “Community is the spirit, the guiding light of the tribe, whereby people come together in order to fulfill a specific purpose, to help others fulfill their purpose, and to take care of one another. The goal of the

É na convivência sólida entre os indivíduos e suas razões de existir que o ser se torna parte fundante da cultura de um lugar, a mesma elaboração filosófica do famoso provérbio adinkra, ubuntu, “só sou porque nós somos”. Não existem individualismos, nem particularidades, que sejam tão singulares que não possam ser gestadas no coletivo, o crescimento pessoal e identitário de alguém só se dá por conta da interlocução com a multiplicidade do que são e do que significa cada participante imerso na intensa jornada de viver e existir em comunidade. Sobonfu Somé (1997, p. 22) resume estas provocações iniciadas neste capítulo quando ela diz, “a comunidade é o lugar de aterramento onde as pessoas vêm e compartilham os seus dons e recebem dos outros”, ou seja, as nossas verdades e particularidades são os aspectos vitais para o fortalecimento de qualquer comunidade.

3.1 Antinegitude e Travestilidade: associações e tensões

*Perdi o fôlego, e quando olhei para o lado consegui ver, através da cortina de poeira e fumaça,
que muitas de nós começávamos a tombar.
Tive medo de ficar sozinha, mas alguém segurou minha mão.*
(MOMBAÇA, 2021, p. 92)

A Travesti só existe pois a sua afirmação política se dá através da insistência em sobreviver. Na introdução deste capítulo trago mais uma vez Jota Mombaça como um farol que me possibilita enxergar e refletir o mundo por um viés crítico e pautado na experiência dos corpos que habitam os centros e as margens do problema. Perdemos o fôlego com muita frequência ao tentar insistir em viver em territórios abandonados e belicosos, porém é justamente na reverberação do afeto e nas construções de muros de segurança entre as nossas que conseguimos transcender aos dias que se apresentam.

O caos tem sido uma constante tão permanente no cotidiano da sociedade brasileira que ironicamente é quase impossível viver sem ele, é como se fosse parte da digital de um país

community is to make sure that each member of the community is heard and is properly giving the gifts he has brought to his world. Without this giving, the community dies. And without the community, the individual is left without a place where he can contribute. The community is that grounding place where people come and share their gifts and receive from others.”

fracassado que não consegue lidar com os seus mais severos problemas. As pessoas que circulam nesse território lutam diariamente para superarem um devaneio coletivo de abjeção, inércia e gozo social, o país do carnaval que insiste na sua própria autodestruição, uma terra de gente imoral e indecente, o covil dos espécimes corruptos e o lar de *gentes* que ainda não pensaram em desistir.

O Brasil é uma espécie de fabulação incoerente dos contos de fadas, contos que parecem invenções, aproximados pelo grau de surrealismo que contém nas histórias de vida dos nascidos em Pindorama. São nessas terras tropicais que se produz uma das commodities mais desejadas e disputadas no mundo, as Travestis, um excelente produto nacional conhecido pela sua qualidade e atemporalidade, um material exótico, inestimável e limitado, um raro elemento da natureza que só se produz em terras férteis e abundantes - um recurso natural, amado e odiado, mas que nenhuma nação abdica de tê-lo.

São elas, as garotas da noite.

A travestilidade no Brasil possui um lugar muito peculiar na constituição da identidade brasileira, uma existência com as três qualidades divinas do deus cristão: onipotência, onisciência e onipresença. Um patrimônio nacional que como quase tudo no Brasil não é valorizado, existe uma particularidade nessa identidade que só a faz ser uma importante sujeita de estudos etnográficos, pois a sua formação somente se encontra em países com um processo civilizatório semelhante ao nosso. Uma terra de povos originários multiculturais, colonizada por europeus expansionistas e regada de mão de obra escrava multicultulturalmente africana - uma bomba relógio que ainda não explodiu.

Nesse cenário tropical e estranhamente perverso que uma convergência transcultural aconteceu propiciando o nascimento de tipos únicos e interessantes. O território brasileiro assim como toda a América foi palco de inúmeras atrocidades e violações contra a humanidade, milhões de indígenas foram exterminados num processo de genocídio que persiste até os dias de hoje, bem como, milhões de pessoas negras africanas foram arrancadas e traficadas de suas diversas nações para serem abusadas e exploradas em detrimento dos mandos de um único povo. Histórias aterrorizantes e desesperadoras que marcam a trajetória do que deveria ser chamado de

holocausto brasileiro: um Carandiru⁵⁷ a céu aberto, um Cabula⁵⁸ a cada segundo, uma Candelária⁵⁹ a cada piscar de olhos. Um solo fertilizado pela substância vermelho-rubro corrente em nossas veias, povos e comunidades marcadas pela dor e pelo trauma, devastadas pela violência, desgarradas de suas experiências culturais.

Nessas condições, o que restou aos que ousaram resistir? A transgressão. Transgredir como verbo de ordem, de ação, de movimento, uma prática coletiva de exercício contra o poder hegemônico, contra a colônia. Espíritos lavados pelo desejo do fim, o fim em si mesmo, e enquanto o fim não chega, se transgride a dura tarefa de existir.

As inúmeras revoltas e revoluções populares parte da história do Brasil são exímios retratos da inexistência de um povo cordial e pacífico: O Quilombo de Palmares, a Sabinada, a Cabanagem, a Revolta dos Malês, as Inconfidências Mineira e Baiana, as insurgências populares, o isolamento comunitário de centenas de povos e outras tantas ações coletivas que culminaram nas rachaduras econômicas e políticas carregadas por esse país. Nesse celeiro de revolta popular e de luta por dignidade e justiça é que temos o surgimento de uma identidade humana forjada no caos e no impossível.

Muitos são os relatos e registros históricos de estudiosos que assinalam e evidenciam a existência de identidades que não se enquadravam nos binarismos ocidentais, de modo mais amplo é fato sabido que as línguas coloniais impostas nas Américas - espanhol, francês, inglês e português - não davam e não dão condições de realizar uma leitura honesta da vastidão cultural e linguística do período pré-colonial, assim podemos afirmar que as categorias biológicas e limitantes, homem e mulher, não eram suficientes para nomear as pessoas e existências de culturas não-europeias.

Um traço particular do processo colonizador era justamente o de associar/traduzir signos europeus com os elementos culturais de outros povos, no entanto nessas imposições beligerantes se davam o apagamento e extermínio de traços culturais específicos de determinadas sociedades. Ou seja, as associações linguísticas realizadas pelos colonizadores violavam a presença de corpos que não estavam adequadamente associados às línguas coloniais, ao passo que trago o

⁵⁷ O Massacre do Carandiru ocorreu em 02 de outubro de 1992, na Penitenciária do Carandiru em São Paulo/SP, deixando 111 mortos através de uma ação da polícia militar inicialmente com o intuito de conter uma rebelião.

⁵⁸ A Chacina do Cabula foi uma ação da polícia militar da Bahia que assassinou 12 jovens homens negros em Salvador/BA no dia 06 de fevereiro de 2015.

⁵⁹ A Chacina da Candelária foi uma chacina que ocorreu na noite de 23 de julho de 1993, no centro da cidade do Rio de Janeiro/RJ, na qual foram assassinados 8 jovens.

conceito Corpoflor de Castiel Vitorino a fim de reforçar essa afirmação a partir do momento que ela se dá o direito a realizar justas e poderosas conexões entre natureza, cosmos e humanidade, tendo em vista, que em sua perspectiva, esses elementos não se dissociam da nossa vida humana.

A efemeridade não é apenas um princípio da ontologia Corpoflor, mas uma condição terráquea na qual Corpoflor tem desenvolvido modos diferentes de se relacionar. É que a vida, seja ela qual for, não se restringe à matéria animada, mas diz de uma ligação constante com a astrologia que nos pertence; [...] Importante dizer sobre religião, porque é justamente a palavra religião que constantemente é utilizada para cristalizar complexidades ontológicas numa posição de autoridade primitiva. Neste modo de colonizar, ciências físicas, químicas, medicinais, filosóficas são suprimidas no fetiche do primitivismo. (BRASILEIRO, 2020, p. 96)

Uma percepção ampla sobre os movimentos de colonização que consegue dar luz a maneira como determinadas práticas de povos originários e africanos foram suprimidas, evidenciando a violência do exercício de “tradução” que conseqüentemente desencadeou nos “equivocos” ontológicos difundidos hoje em dia. Dessa maneira, levanto a seguinte questão em reforço aos questionamentos de Castiel Vitorino: como determinadas identidades como as timbiras/tibiras, quimbandas/kimbandas, kudinas/cudinas/cudinhos, çacoaimbeguira⁶⁰, entre outras, nomeações usadas por povos indígenas e africanos no período pré-colonial, foram “traduzidas/convertidas”, por estudiosos acadêmicos, na atualidade, para as identidades modernas de gay e lésbica?

[...] a violência da tradução é ainda mais complexa, porque historicamente as experiências “sodomitas” foram traduzidas - pelos estudos acadêmicos - como “homossexuais”, a exemplo de Francisca/Xica Manicongo e Tibira. Sodomita era o adjetivo que criminalizava pessoas que viviam sexualidades distantes dos ideais cisheterossexuais já presentes no início da colonização do chamado Brasil - e de todas as colônias sul-americanas. Então, sodomitas eram aqueles que praticavam o que eles traduzem como sodomia, que não se restringia a comportamentos entre duas pessoas com o mesmo aparato genital, mas se ampliava para englobar comportamentos de outras modalidades organizacionais, por exemplo, uma pessoa testiculada que utilizava e cumpria papéis femininos, assim considerados pelas lentes luso-coloniais. [...] A partir disso, uma outra questão se coloca: como essas pessoas se nomeavam? (BRASILEIRO, 2020, p. 101)

⁶⁰ Esses e outros termos são encontrados no extenso Apêndice B – TABELA DE CARTOGRAFIA DE GÊNEROS ETNICAMENTE ESPECÍFICO do TCC de Pâmela Keiti Baena intitulado *Cartografando gêneros: tempos e espaços da não binariedade* (2020).

O que temos aqui é uma possível presunção cisgênera de nomear experiências particularmente transgêneras aos modelos sexuais da contemporaneidade, esvaziando e aniquilando cosmovisões de outras culturas em outros períodos da história a fim de construir “associações” acessíveis ao nosso tempo no intuito de entender conceitos não ocidentais/ocidentalizados. Em torno do conceito da aniquilação Castiel Vitorino pensa que:

[...] na Ontologia Corpoflor e em cosmologias Bantu, a morte não é um fim, mas é, de fato, um momento vital de modificação da forma, jeito e qualidade de presentificar-se enquanto vida em comunidade. Já a aniquilação, penso eu, é justamente o desejo de se fazer esquecer um modo de viver o planeta e sua galáxia. Porque a aniquilação também pode ser nomeada como “genocídio”, “extermínio”, “escravidão”, “violência racial”, dentre outras nomenclaturas utilizadas para dizer sobre a agenda moderna de controle, usurpação e esquecimento vital. (BRASILEIRO, 2020, p. 98)

É justamente na encruzilhada dessas informações que podemos provocar pensamentos sobre a negritude está intrinsecamente associada à travestilidade e reitero fortemente nessa reflexão que não exclui a participação e influência dos povos indígenas na composição conceitual e existencial do que compreendemos hoje como Travestis. Porém, traçarei uma relação muito íntima da travestilidade com espaços urbanos e territórios majoritariamente negros bem como o uso do conceito de antinegritude para trazer à tona uma compreensão mais profunda ao ódio direcionado às Travestis negras.

A partir do momento que estabeleço conexões históricas na qual muitas culturas humanas não-brancas/europeias/ocidentais conviviam com outras experiências humanas que não as classificadas entre gênero - conceito moderno - e aparato genital, posso inferir na proposição de que a travestilidade, tal qual a conhecemos hoje, é um constructo essencialmente racial. Traz à tona o projeto colonial ocidental de eliminar quaisquer outras possibilidades existenciais fora do espectro binário de gênero e evidencia que as existências transgressoras forjadas nos períodos coloniais foram encabeçadas por indivíduos racializados. Para auxiliar nessa afirmação ressalto os estudos do professor João Vargas sobre a antinegritude, no qual podemos compreender de maneira densa como os processos sociais são distintos para pessoas negras - descendentes de africanos - e quaisquer outras identidades raciais existentes na modernidade.

A diáde negro/não-negro, que fundamenta o conceito da antinegritude, é mais precisa que a diáde tradicional branco/não-branco. De acordo com a diáde

branco/não-branco, ser branco (e ocidental, cisnormativo homem, heteropatriacal e de posse) é a encarnação paradigmática da Humanidade. Essa díade condensa os princípios da supremacia branca - a hierarquização da espécie humana na qual o ser branco (e homem) é a referência máxima de poder, inteligência, moralidade e estética. Nessa hierarquia, o ser negro é o ser menor. A díade negro/não-negro, no entanto, representa um contínuo mais amplo da Humanidade que inclui pessoas não-brancas e não-negras, como asiáticos, indígenas, e latinos (nos Estados Unidos). Nesse contínuo mais abrangente, graus de Humanidade não são conferidos a partir da branquitude, mas em relação à distância relativa da negritude. O conjunto Humanidade, então, inclui pessoas brancas bem como pessoas não-brancas e não-negras. Ser humano é ser não-negro. (VARGAS, 2020, p. 3 - 4)

Ou seja, a associação entre negritude e travestilidade é íntima porque reforça o discurso da não-humanidade dessa existência, o que nos faz repensar que a categoria existencial das Travestis é um constructo que elimina em dose dupla a humanidade dessas pessoas, já que não estar dentro do espectro da binariedade a elimina como um gênero válido, e estar no complexo e contínuo espectro da antinegritude a elimina, também, e por conseguinte, como ser humano. Tendo em vista que num exemplo particular com uma pessoa branca transgênera evidencia, que mesmo que ela não esteja enquadrada no espectro da binariedade, ela ainda continua sendo humana, pois, racialmente, continua sendo branca.

A díade negro/não-negro é tanto uma tentativa de ajuste teórico quanto um fato social. No Brasil, a segregação residencial, o desemprego, o abuso policial, a criminalização social e jurídica, o encarceramento, a negligência e a violação médica e a morte por causas evitáveis são todos mais evidenciados entre pessoas negras - pretas e pardas - que entre não-negros. As diferenças paradigmáticas em indicadores sociais, as quais sugerem desvantagens acumuladas ao longo de gerações, manifestam-se entre negros e não-negros e não entre brancos e não-brancos. (VARGAS, 2020, p. 86)

O que reforça mais uma vez a afirmação de que a travestilidade só existe por conta de sua associação com a negritude, desse modo retorno a história peculiar das Travestis no Brasil no que diz respeito a como as pessoas transgêneras e transexuais brancas redefiniram o seu locus social no mundo a partir de processos médicos e cirúrgicos que estabeleciam um muro econômico, uma espécie de apartheid, entre as pessoas transgêneras negras e não-negras, já que o que sinalizava e distanciava a denominação de gênero “transexual, transex e/ou mulher transexual” era o de estar relativamente distante da negritude. Portanto, quanto mais próximo da ideia conceitual e estética da travestilidade mais próximo se estaria da negritude, tendo em vista

que socialmente a nomenclatura/termo Travesti era direcionada quase que exclusivamente para pessoas negras - pretas e pardas - o que fica evidente em alguns registros de Trevisan (2018) no qual somente “mulatos, cafuzos, pretos, etc” eram associados com o termo Travesti e nos próprios dados apresentados em formato de dossiê anualmente pela ANTRA. Outras evidências particulares desse processo é que nas próprias apresentações artísticas e teatrais não era socialmente aceitável a presença de mulheres e pessoas brancas no palco, já que ator/atriz eram tidas como atividades imorais e de baixo prestígio social na colônia antes da vinda da família real portuguesa em 1808, de acordo com Trevisan (2018).

Isto é, se apresentar publicamente com uma identidade fora do espectro binário em qualquer um dos períodos históricos do Brasil - colônia, império e república - era e é projetar um corpo que transgredia e transgride todos os ideais de humanidade e normatividade impostos pelas normas sociais da branquitude. Leda Maria Martins traz uma análise importante sobre como as condições do sequestro transatlântico de pessoas das mais diversas nações africanas implicou nos processos de apagamento, desculturalização e desterritorialização dessas existências

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora Negra, tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancados do seu domus familiar, esse corpo individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental, foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Esse olhar amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica desconsiderou a história, as civilizações e as culturas africanas. (MARTINS, 1997, p. 24 - 25)

Entender a somatização desses traumas através do percurso histórico da existência dessas identidades nos faz compreender como a ressignificação de símbolos e aspectos civilizatórios dessas pessoas tiveram que se adequar e adaptar às violações de um território desconhecido. As estratégias de adaptação a um novo mundo perpassam por uma necessidade ontológica de continuar dando sentido às suas práticas comunitárias e civilizacionais de outrora. É muito evidente que a escravidão⁶¹ e o colonialismo geraram impactos devastadores na forma como

⁶¹ Ainda na tentativa de explicar algumas compreensões importantes sobre a anti-negritude e alguns aspectos da escravidão, o professor Vargas nos revela mais uma vez que [...] a escravidão não é definida pelo fato de as pessoas escravizadas serem objetos, propriedade. Pessoas não escravas podem ser propriedade também. A escravidão não se

essas *existências divergentes* se relacionavam com o mundo e com suas comunidades, no entanto, a perseverança e os desafios de continuarem vivas permitiu a adoção de uma recompreensão de como enxergar e lidar com o mundo.

Essas *existências divergentes*, como aqui tenho chamado esses corpos que estavam inseridos em outras cosmovisões de pertencimento de mundo, criaram a partir de seus laços com a ancestralidade meios de manter uma conexão espiritual e cosmológica com suas características constituídas em nações não influenciadas pelo binarismo ocidental. Aqui, podemos apontar que o processo histórico que culminou na invenção e produção de uma identidade nacional e fora dos parâmetros sociais aceitáveis estimulou a desestruturação de rígidos padrões sociais forjados pela supremacia branca. Isto é, a mobilização de corpos fora da norma se instaurou como uma máxima de libertação social e política, uma marca transgressora escarificada no comportamento radical e revolucionário dessas existências no período colonial.

Em consonância com a proposição argumentativa apresentada no título do capítulo evidencio algumas questões importantes a serem levantadas e debatidas: por que a travestilidade estaria intrinsecamente ligada e associada à negritude? Quais os avanços conceituais e teóricos que podem ser analisados a partir da inserção do conceito de antinegritude - conceito esse que reformula o olhar sobre as questões raciais no mundo contemporâneo? E, por fim, como essa afirmação é importante para entendermos como a travestilidade mobiliza aspectos da vida artística, social e política? Para avançar na tentativa de responder essas perguntas, se faz necessário aprofundar um pouco mais na lógica de funcionamento do conceito de antinegritude e consequentemente nas suas proposições ontológicas de repensar o mundo.

[...] Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Fanon estabelece que a pessoa negra é negra sempre e somente em relação à pessoa branca. Ou seja, a ontologia negra depende e deriva da ontologia branca. A ontologia branca, então, é a base de toda e qualquer ontologia. Ser negro é ser não-branco. É importante lembrar que, de acordo com Fanon, a recíproca nunca é verdadeira. O ser da pessoa branca, diz ele, não depende da pessoa negra porque a pessoa negra, por ser uma derivação, um subproduto, “não apresenta resistência ontológica” aos olhos da pessoa branca. (VARGAS, 2020, p. 91)

define pelo trabalho involuntário. Trabalhadores involuntários não são necessariamente escravos. [...] uma pessoa é escrava porque ela se tornou socialmente morta. (VARGAS, 2020, p. 94)

De maneira, adequada e substancial na tentativa de cruzar a perspectiva ontológica negra com a travestilidade está associada a historicidade da forma como a identidade Travesti se constituiu no Brasil. Desde os primeiros momentos do intenso processo de colonização é possível afirmar a necessidade de categorizar tudo e todos a partir do olhar civilizatório branco e ocidental, práticas violentas que culminaram na animalização, desumanização e desvalorização das *existências divergentes* já existentes nos povos pré-coloniais. Em especial os povos sequestrados de África passaram por uma descaracterização constante das características civilizatórias dos indivíduos aqui explorados.

Tendo em vista, que o tráfico de pessoas africanas se tornou uma indústria desumana rentável entre os séculos XVI e XIX possibilitou o desencadeamento da construção de um olhar social que ressignificou o lugar humano e social das pessoas negras no mundo. Estabelecendo desse modo, a não-humanidade e o não ser do ser negro, já que como afirma Vargas, na ontologia branca, ser negro é ser não-branco, e consequentemente, ser humano não é uma permissão dada às pessoas negras.

No campo semântico planetário, as pessoas negras ocupam uma posição única e incomunicável porque a escravidão póstuma faz com que elas convivam com a violência estrutural porque, de acordo com a perspectiva de Fanon, a pessoa negra está posicionada fora dos âmbitos da sociedade civil e da Humanidade. E a violência antinegra é gratuita porque, ao contrário do que o não-negro vivencia, a violência não depende de a pessoa negra transgredir a hegemonia da sociedade civil. Ou seja, negros vivenciam violência não por causa do que fazem, mas por causa de quem são, ou melhor, de quem não são. A violência gratuita equivale a um estado de terror que é independente de leis, direitos e cidadania. A violência gratuita é terror porque é imprevisível na sua previsibilidade, ou previsível na sua imprevisibilidade. Da perspectiva, de uma pessoa negra, não se trata de perguntar se ela será brutalizada a esmo, mas quando. (VARGAS, 2020, p. 93)

Então, isso me leva a conseguir afirmar a máxima apresentada de que a travestilidade se liga à negritude como pressuposto ideal na compreensão da dupla afirmação de sua não-humanidade. O problema da pessoa negra como um problema de gênero (Marquis Bey, 2020) também se baseia no *modus operandi* do binarismo colonial. Binarismo esse que destituiu as marcas civilizacionais dos indivíduos negros que estavam inseridos em outras organizações comunitárias, humanas e sociais. O corpo da Travesti em território nacional se constitui como uma presença ameaçadora e malquista, um locus corpóreo eminentemente político e contracolonial, pois a destruição dos conceitos binários de gênero - “homem” e “mulher” - eram

exercitados na prática dessa existência, bem como, a negritude desses corpos também indicavam a sua não-humanidade. Portanto, essa associação conceitual entre travestilidade e negritude são válidas pois indicam o caráter reativo desses corpos à colonialidade, à supremacia branca e às suas normas binárias e religiosas de controlar o mundo - pessoas e territórios.

Um aspecto importante a ser levantado na não-associação entre a travestilidade e a branquitude está no fato histórico de não haver uma provocação a desestruturação dos aparelhos e instituições coloniais de controle através de pessoas transgêneras brancas. No que tange, a branquitude, o ser branco, por mais que esteja marcado pela transgeneridade, ainda continua sendo validado como humano por estar racialmente localizado na branquitude. Os indivíduos brancos não carregam os aspectos e marcadores sociais das “pessoas negras, que inseridas em contextos de morte social, são descartáveis e são objeto de violência gratuita, independente do que fazem. [...] A pessoa negra, por definição, morre violentamente sem causa” (VARGAS, p 96), ou seja, a humanidade branca não é desvalorizada nem aniquilada por conta de sua “subversão” aos gêneros impostos na colônia e na modernidade - vide mais uma vez os dados⁶² levantados pela ANTRA anualmente.

Gêneros são mitos, e mitos são modos de explicar o surgimento de algo. Então, gêneros são mitos Modernos que explicam metamorfoses sob interesses coloniais das ciências biológicas, da indústria farmacêutica e da Economia. [...] gêneros não organizam culturas que não aquelas ocidentais/ocidentalizadas. Então, o problema não se restringe à transfobia e à travestifobia, porque essas violências de fato só se tornam possíveis numa sociedade organizada pela mitologia dos gêneros, composta pela cisgeneridade, a travestilidade e a transexualidade. (BRASILEIRO, 2020, p. 100)

Portanto, a constituição histórica da identidade Travesti está conectada em paralelo aos problemas impostos pela escravidão e pela ontologia branca aos corpos negros. O gênero como apresentado por Castiel Vitorino se torna então um problema porque determinados corpos passam a ser não explorados do modo como a indústria colonial necessitava, a partir de investigações sobre a escravidão e colonização fica evidente que algumas existências traficadas do continente africano não se enquadravam em determinados modelos de exploração e consequentemente, isso gerava reações agressivas aos corpos e existências que não se adaptavam ao trabalho forçado.

⁶² Mais informações sobre os dados de levantamento de assassinatos contra Travestis e transexuais é possível ser encontrado na aba **Assassinatos** no sítio <https://antrabrasil.org/assassinatos><https://antrabrasil.org/assassinatos/>.

De acordo ao pensamento colonial, corpos com sistema reprodutor testicular⁶³ deveriam exercer funções de uso da força, ligados à labor manual e reprodução forçada, bem como, corpos com sistema reprodutor uterino deveriam exercer funções ligadas ao trabalho doméstico, interno e reprodução forçada (Spillers, 1987), bem como a exploração e a violência gratuita e generalizada. Desse modo, essas divisões de trabalho forçado baseadas na biologia dos corpos negros/pretos propiciou a fomentação de rebeliões, resistências, recusas ao trabalho e sabotagens nos campos e lavouras de exploração. As *existências divergentes* forçadas a viverem nessas condições tinham que abdicar de seus aspectos civilizatórios particulares para adotarem um sistema comportamental baseado no que os seus corpos biologicamente indicavam aos colonizadores dentro da indústria colonial. No estudo aprofundado de Hortense J. Spillers sobre as condições coloniais do cativo que geraram distinções, a partir da biologia humana, no uso exploratório dos corpos dos africanos e negros explorados durante a escravidão podemos confirmar as afirmações feitas anteriormente:

Essa ordem, com sua sequência humana escrita a sangue, representa para seus povos africanos e indígenas um cenário de verdadeira mutilação, desmembramento e exílio. Em primeiro lugar, sua situação diaspórica no Novo Mundo marcou um roubo do corpo, uma separação voluntária e violenta (e inimaginável dessa distância) do corpo cativo de sua vontade motriz, seu desejo ativo. Nessas condições, perdemos pelo menos a diferença de gênero no resultado, e o corpo feminino e o corpo masculino se tornam um território de manobra cultural e política, nada relacionado a gênero, específico a gênero. Mas esse corpo, pelo menos do ponto de vista da comunidade cativa, incide sobre um espaço privado e particular, no qual convergem fortunas biológicas, sexuais, sociais, culturais, linguísticas, ritualísticas e psicológicas. Essa profunda intimidade de detalhes interligados é interrompida, no entanto, por significados e usos impostos externamente: 1) o corpo cativo torna-se a fonte de uma sensualidade irresistível e destrutiva; 2) ao mesmo tempo - em espantosa contradição - o corpo cativo se reduz a uma coisa, tornando-se ser para o captor; 3) nesta ausência de uma posição de sujeito, as sexualidades capturadas fornecem uma expressão física e biológica da "alteridade"; 4) como uma categoria de "alteridade", o corpo cativo se traduz em um potencial de pornotropia e incorpora a pura impotência física que desliza para uma "impotência" mais geral, ressoando em vários centros de significado humano e social. (SPILLERS, 1987, p. 67)⁶⁴

⁶³ Termo utilizado por pessoas trans em oposição as expressões biologizantes e binárias corpos masculinos/corpos femininos, sexo masculino/sexo feminino, gênero masculino/gênero feminino, homem/mulher, macho/fêmea.

⁶⁴ Do original em inglês "That order, with its human sequence written in blood, represents for its African and indigenous peoples a scene of actual mutilation, dismemberment, and exile. First of all, their New-World, diasporic plight marked a theft of the body, a willful and violent (and unimaginable from this distance) severing of the captive body from its motive will, its active desire. Under these conditions, we lose at least gender difference in the outcome, and the female body# and the male body become a territory of cultural and political maneuver, not at all gender-related, gender-specific. But this body, at least from the point of view of the captive community, focuses on a

Ou seja, o corpo biológico das pessoas africanas e negras/pretas escravizadas se viram forçadas ao longo do período escravocrata e nos momentos históricos posteriores a condicionarem sua sociabilidade ao fato de possuírem determinados aparelhos genitais. A selvageria dessas ações perpetradas pelos brancos promoveu uma espécie de associação e assimilação compulsória nas décadas e séculos seguintes pelos negros na diáspora das Américas escravizadas, que redefiniu o modo como essas pessoas se comportavam, se relacionavam entre si e enxergavam o mundo em que viviam. Além dessas imposições comportamentais forçadas, a religião, através das inúmeras expressões do cristianismo, produziram severos códigos de sociabilidade e gênero baseado em condutas específicas direcionadas ao matrimônio, reprodução sexual, submissão feminina e entre outros aspectos de controle social perpetrados especialmente pela igreja católica.

A fim de confirmar e reforçar a afirmação do título deste capítulo *Antinegitude e Travestilidade: associações e tensões* eu me associo mais uma vez às palavras da professora Megg Rayara (2022) especificamente em seu artigo para imprensa no qual ela diz logo no título que “*Travesti boa, é travesti morta, principalmente preta!*” e ao longo de sua escrita faz uma apurada e pertinente reflexão sobre como a negritude interseccionada à travestilidade produz marcadores de perigo, perversão e amoralidade, já que a categoria “negro” no Brasil indica uma propensão justificada a criminalidade. No texto ela ainda continua e afirma a partir de dados que a permitem formular tal afirmação de que “a vida de uma travesti negra no Brasil é a que tem o menor valor” e por fim diz:

Tanto o pertencimento racial negro, quanto a orientação sexual gay e lésbica e a identidade de gênero travesti e transexual, colocam um número significativo de pessoas na condição de potencialmente perigosas, criminosas e inferiores, por romperem com um padrão universal de humanidade imposto pela cisgeneridade branca heterossexual. Os termos “viado” e “macaco”, utilizados insistentemente na maioria dos ataques homo-transfóbicos e racistas que circulam, via diversos meios, principalmente pela internet, não apenas procuram desumanizar suas

private and particular space, at which point of convergence biological, sexual, social, cultural, linguistic, ritualistic, and psychological fortunes join. This profound intimacy of interlocking detail is disrupted, however, by externally imposed meanings and uses: 1) the captive body becomes the source of an irresistible, destructive sensuality; 2) at the same time - in stunning contradiction - the captive body reduces to a thing, becoming being for the captor; 3) in this absence from a subject position, the captured sexualities provide a physical and biological expression of "otherness"; 4) as a category of "otherness," the captive body translates into a potential for pornotroping and embodies sheer physical powerlessness that slides into a more general "powerlessness", resonating through various centers of human and social meaning.”

vítimas, mas informar que fazer viver ou deixar morrer, como alertou Michel Foucault (2005), é uma questão de consentimento, assim como ir e vir e/ou fazer uso dos espaços públicos. A suposta degenerescência moral de travestis e mulheres transexuais negras e a suposta impossibilidade do convívio em sociedade por não “decifrar” os códigos de conduta social que lhes são apresentados e a necessidade de proteger a sociedade de práticas sexuais e identidades de gênero que não obedeçam a ordem estabelecida do que é moralmente correto e aceitável, justificariam a política de morte que produz seu extermínio. (RAYARA. BRASIL DE FATO, 2022)

A autora Moya Bailey, ligada aos estudos feministas, raciais e de gênero, afirma em sua obra, - *Misogynoir Transformed: Black Women's Digital Resistance* - através de uma extensa pesquisa sobre o conceito misogynoir⁶⁵ (2021), repercutido e reproduzido historicamente, por meio da propaganda e mídias sociais, analógicas e digitais, que as diversas identidades sociais ligadas a comunidade e ao povo negro forjadas durante a escravidão seguem sendo práticas prejudiciais até os dias de hoje pois continua fortalecendo insinuações e preconceitos sobre determinados corpos.

A exemplo disso Bailey (2021) traz algumas figuras conhecidas como a da negra gorda e maternal⁶⁶, a mulher lasciva e sexualmente disponível, o negro bruto, lascivo e sexualmente ativo - estupradores em potencial - , a mulher negra raivosa e bruta, o homem negro vadio, a mulher negra forte e resistente a dores, o homem negro velho e sábio, o ministrel, entre muitos outros, cultivados ao longo de séculos, a fim de nos fazer compreender como esses estereótipos se consolidaram nos períodos citados, além de serem uma convergência entre os aspectos raciais, sexuais e de gênero. Para Bailey:

As percepções das mulheres negras como animais, fortes e insaciáveis tiveram consequências materiais em suas vidas e corpos desde a chegada não consensual dos africanos ao Ocidente. A exibição de 1810 e a autópsia pública na Europa do Khoi Khoi Sarah Baartman por seu corpo “anormal”, conforme descrito no prefácio, é um dos primeiros exemplos de misogynoir na mídia, já que sua imagem exagerada foi usada em jornais e anúncios para atrair pagar audiências para vê-la. Começando na década de 1820 e durando até a década de 1950, representações de menstruais que também exageravam e zombavam da negritude circularam amplamente por meio de apresentações, cartões postais e até peças de rádio. O humor associado às performances e representações dos

⁶⁵ Misogynoir describes the uniquely co-constitutive racialized and sexist violence that befalls Black women as a result of their simultaneous and interlocking oppression at the intersection of racial and gender marginalization. (Moya Bailey, 2021, p. 1)

⁶⁶ Os termos usados por ela em sua obra são *fat mommy*, *fat black women*, *the sassy (angry) black woman*, *Uncle Tom*, *minstrels*.

menstruais tentou amenizar as crescentes tensões raciais e de gênero nas eras pré-Guerra Civil e pós-escravidão. As operações de fistula vaginal sem anestesia da década de 1840 às quais as mulheres escravizadas Betsy, Anarcha e Lucy foram submetidas por J. Marion Sims, o chamado “pai da ginecologia”, foram projetadas para reparar os corpos das mulheres negras danificados durante o parto. Uma vez aperfeiçoado nessas mulheres, que, como escravas, não podiam consentir no tratamento, o procedimento era considerado seguro para as mulheres brancas, às quais não se negava a anestesia por serem consideradas muito delicadas para suportar o procedimento sem ela. As mulheres negras escravizadas foram simultaneamente marcadas e não marcadas por gênero por meio da objetificação de sua anatomia, seja a serviço da saúde das mulheres brancas ou sendo processadas como trabalhadoras e propriedades sem gênero. As mulheres negras eram consideradas invioláveis e eram compreendidas na sociedade branca como as sedutoras lascivas e voluntárias dos homens brancos. Essa imaginação alimentou a violação sexual de mulheres negras durante a escravidão, bem como o assédio sexual e os estupros posteriores de Jim Crow. (BAILEY, 2021, p. 02 - 03)⁶⁷

Esses dados e informações sobre a constituição do problema do Negro ampliam o modo como podemos explorar a compreensão na travestilidade, bem como, influir que o problema racial é uma máxima atrelada ao gênero como problema. Por conta disso, a maneira como a travestilidade está constituída socialmente hoje reforça o caráter revolucionário e subversivo da identidade, identidade essa forjada nas agruras de sociedades antinegras e segregadas nas Américas, erigida em territórios diversos, nomeadas de maneiras distintas, mas todas elas irmanadas pelo contexto semelhante a que foram submetidas.

Desse jeito, facilmente, conseguimos conceber diferenças conceituais entre transgeneridade, transexualidade e mais recentemente não-binariedade, e pontuar que esses outros conceitos nascem do mesmo berço e evidenciam uma necessidade de distanciamento com

⁶⁷ Do original em inglês “Perceptions of Black women as animalistic, strong, and insatiable have had material consequences on their lives and bodies since Africans nonconsensual arrival in the West. The 1810s display and public autopsy in Europe of the Khoi Khoi Sarah Baartman for her “abnormal” body, as described in the preface, is one of the earliest examples of misogynoir in media, as her exaggerated image was used in newspapers and advertisements to draw paying audiences to see her. Starting in the 1820s and lasting through the 1950s, minstrel representations that also exaggerated and mocked Blackness circulated widely through performances, postcards, and even radio plays. The humor attached to minstrel performances and representations attempted to assuage mounting racial and gender tensions in both the pre-Civil War and the post-slavery eras. The 1840s vaginal fistula operations without anesthesia that enslaved women Betsy, Anarcha and Lucy were subjected to by J. Marion Sims, the so-called “father of gynecology”, were engineered to repair Black women’s bodies damaged during childbirth. Once perfected on these women, who, as enslaved women, could not consent to treatment, the procedure was deemed safe for white women, who were not denied anesthesia since they were considered too delicate to endure the procedure without it. Enslaved Black women were simultaneously gendered and ungendered through the objectification of their anatomy, whether in the service of white women’s health or being rendered as genderless laborers and property. Black women were considered unrapeable and were understood in white society to be the lascivious and willing seductresses of white men. This imagining fueled the sexual violation of Black women during slavery as well as later Jim Crow sexual harassment and rapes.”

o termo Travesti e/ou travestilidade que outrora foram pejorativos, mas, hoje, ressignificado e potencializado pela comunidade de Travestis no Brasil e América Latina. Processo esse que só é possível hoje no Brasil por conta da transcestralidade⁶⁸ das inúmeras Travestis que, mais política e organizadamente, ao longo do século XX e início do XXI, lutaram para receberem reconhecimento por suas existências através de suas aparições públicas, exercício da prostituição como trabalhadoras do sexo, corpos encarcerados e violados durante a Ditadura Militar, artistas nos palcos das principais capitais brasileiras como transformistas/atrizes e associações e organizações de Travestis e transgêneros como a Astral/Antra⁶⁹ (TREVISAN, 2018).

A própria mudança na forma como as Travestis começam a se perceber e identificar é fruto de compreensão coletiva sobre o que significa esse corpo divergente na sociedade brasileira. Fato que se concretiza a partir de debates internos realizados dentro da comunidade, a exemplo da mudança de nome da RENTRAL⁷⁰, no ano 2000, para ANTRA que naquele momento específico surge como Articulação Nacional de Transgêneros, no entanto, de acordo com Keila Simpson:

Esse termo *transgêneros* tinha sido bem debatido nos encontros que antecederam essa decisão, e um dos argumentos bem fortes para a aceitação desse termo era a carga pejorativa que a palavra travesti carregava. Foi preciso muito embate e debates para que esse termo fosse modificado tempos depois, pois era preciso segundo algumas ativistas, e especialmente da autora desse artigo que o que era necessário era descolar os termos pejorativos que tinham colocado na palavra travesti, a partir daí iniciou-se um movimento para tirar o estigma do termo. Só anos depois a ANTRA conseguiu retirar e modificar a sua nomenclatura para Associação Nacional de Travestis e Transexuais. (Keila Simpson, ANTRA)

Isso demonstra que as necessidades apontadas pela travestilidade foram se dando conforme os avanços sociais e políticos foram acontecendo. O próprio pronome feminino só passa a ser usado e reivindicado com bastante amplitude a partir de meados das décadas de 70 e 80, porque na perspectiva das Travestis à época era muito mais importante que o respeito à dignidade humana delas fosse respeitado do que “exclusivamente” chamá-las pelo pronome feminino. Essa situação é bastante registrada em textos históricos - jornais, livros, poemas, em

⁶⁸ Termo que associa transgeneridade e ancestralidade no intuito de falar a respeito das Travestis ancestrais que desempenharam papéis importantes na luta por dignidade e respeito aos corpos trans.

⁶⁹ Associação de Travestis e Liberados, criada em 1992, hoje Associação Nacional de Travestis e Transexuais.

⁷⁰ Rede Nacional de Travestis e Liberados.

mídias digitais, filmes, reportagens, programas e documentários do período, enfatizando o caráter ambíguo e subversivo do que eram as Travestis.

Esse fato se evidencia, por exemplo, na quarta edição do livro *Devassos no Paraíso*, usado como bússola aqui nesta dissertação nas questões históricas sobre sexualidade e gênero no Brasil, quando Trevisan a fim de manter as características históricas da primeira edição lançada em 1986 prefere continuar adotando “o gênero masculino” ao se referir às Travestis, no que ele diz que “distorceria não só um enfoque histórico importante para perceber as evoluções da transgeneridade, mas também a ambiguidade de gênero característica da travestilidade” (TREVISAN, 2018, p. 14).

Contudo é significativo ressaltar que a escrita da obra perpassa pelo olhar de um historiador e pesquisador racialmente branco, entre as décadas de 70 e 80, sobre as questões de gênero com um foco particular nas relações homossexuais e homoeróticas, de certo modo promovendo assim uma leitura enviesada, baseada na biologia dos corpos com sistema reprodutor testicular, a respeito das *existências divergentes*. Porém, ao fazer a crítica ao autor nesse aspecto e ao compreender e avançar nessa questão, trago na dissertação referências ao célebre livro por conta de seu registro denso e responsável acerca dos aspectos sexuais e identitários no Brasil.

Mas, ao mesmo tempo, que a feminilidade Travesti era alvo do binarismo ocidental, o gênero masculino era reforçado para negar à identidade Travesti sua pertença no espectro da feminilidade, bem como apontar e achincalhar os aspectos físicos atrelados a biologia de seus corpos. Ou seja, o país forjado na bastardia exigia, e ainda exige, imoralmente, de suas mais ilustres e magnânimas habitantes, que elas se adequassem aos padrões normativos de binariedade exigidos pela risível, suja, desviada, e banal “civilização brasileira”.

Ainda dentro da reflexão sobre gênero, termos e conceitos, quero trazer como visão particular e atenta de minhas elucubrações que considero alguns “termos” pejorativos forjados no território brasileiro e latino-americano, mais abrangentemente no passado, identidades partes do espectro da travestilidade, isto é, identidades que não estão associadas e ligadas ao binarismo ocidental de gênero, mas que carregam a não-binariedade como instância essencial de suas existências e que se distanciam bastante das relações forçadas atreladas à biologia e fisionomia de seus corpos.

O que quero dizer com isso? Nada mais, nada menos, que as dissidências identitárias nomeadas e/ou automeadas por nomenclaturas ditas “pejorativas” como bicha (bixa)/viado⁷¹ - associados a “homens” homossexuais - e sapatona (sapatão)/fanchonas - associadas a “mulheres” lésbicas são na verdade uma expoente de outras presenças Travestis, anticoloniais, não-binárias, subversivas e plurais. A essas identidades também trago o peso da travestilidade em que não se dissocia negritude e racialização desses termos já que, histórica e socialmente, determinadas divergências de gênero por estarem forçadas a viverem na marginalização se apropriaram e ressignificaram o uso dessas terminologias trazendo um pertencimento racial muito particular e peculiar a essas existências.

O próprio não reconhecimento de que bixa e sapatão são formas trans (e são!) tem que ver com a reincidência da categoria “transexual”, criada pela psiquiatria para tipificação de doença mental, e pela epidemiologia para controle social de doenças sexualmente transmissíveis (LEAL, 2018b). Na versão “transexual” das transgeneridades, a ficção patológica de disforia de gênero assenta-se não apenas na ideia do descontentamento do sujeito com o próprio corpo mas, sobretudo, na de que é necessário algum tipo de modificação corporal (genital, dos seios, hormonização etc.) para categorizar alguém como trans. Daí nasce não apenas a noção equivocada de que nós, travestis, não somos trans mas, principalmente, a necessidade de controle biopolítico das diferenças entre os corpos trans no sentido de se legitimar quem é mais trans do que quem – obviamente num paradigma cisnormativo. (LEAL, 2018, p. 30)

Exemplos importantes dessa afirmativa são por exemplo a famosa dançarina Lacreia integrante da dupla Mc Serginho & Lacreia, ícones do funk carioca, conhecida pelo famoso hit *eguinha pocotó* que fez sucesso com suas aparições transgressoras e cômicas na televisão brasileira dos anos 2000; a persona anti-binária *Bixa-Travesty* de Linn da Quebrada presente em algum momento de sua provocante existência; e a própria pensadora anticolonial Jota Mombaça. Nos versos de Bixa Preta, Linn da Quebrada evoca revolucionariamente a identidade da Bixa preta:

Bixa estranha, louca, preta, da favela
Quando ela tá passando todos riem da cara dela

⁷¹ Termos retirados do uso popular, mas também, evidenciado em trecho da obra de Trevisan que diz “Parti da ideia de que, especialmente num país como o Brasil, seria bastante equivocado restringir a vivência homossexual (e sua diversificada expressão cultural) ao grupo dos guetos urbanos nos quais as repressões sociais e a imaginação pudica meteram os cidadãos e cidadãs apelidados de entendidos, viados, bichas ou baitolas, tanto quanto sapatonas, fanchonas ou pitombas para as lésbicas”. (TREVISAN, 2018, p. 39)

Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição

Que eu sou uma bixa, louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira
Eu vou botar é pra foder

Ques bixa estranha, ensandecida
Arrombada, pervertida
Elas tomba, fecha, causa
Elas é muita lacração [...]

Bixa preTRÁ, TRÁ, TRÁ, TRÁ [x 4]

A minha pele preta é meu manto de coragem
Impulsiona o movimento
Envaidece a viadagem
Vai desce, desce, desce, desce
Desce a viadagem

Sempre borralheira com um quê de chinerela
Eu saio de salto alto
Maquiada na favela
Mas, se liga macho
Presta muita atenção
Senta e observa a tua destruição

Que eu sou uma bixa, louca, preta, favelada
Quicando eu vou passar e ninguém mais vai dar risada
Se tu for esperto, pode logo perceber
Que eu já não tô pra brincadeira

Eu vou botar é pra foder

[Refrão]

Sempre borralheira com um quê de chinérela

Eu saio de salto alto

Maquiada na favela

Mas que pena, só agora viu, que bela aberração?

É muito tarde, macho alfa

Eu não sou pro teu bico, não

(Linn da Quebrada, 2017)

Aqui vemos visivelmente como a identidade bixa está associada de forma racializada e negra a um determinado pertencimento territorial/geográfico, econômico e ontológico - as favelas, invasões, subúrbios, palafitas, são as constituições territoriais do berço e pertencimento da existência da Bixa. Uma geografia marcada pela predominância racial de pretos e pardos e pela ausência sintomática do Estado em áreas de interesse público como infraestrutura, educação, saúde e lazer, porém, fortemente presente, através de seus braços armados, polícia militar e exército, na execução de operações militares.

Espaços geográficos detentores dos mais baixos índices de desenvolvimento humano e suscetíveis a inúmeras práticas de violações dos direitos humanos. Uma geografia apocalíptica constituinte na forja de Bixas pretas e outras divergências, materializadas pela guerra essas revolucionárias sujeitas são criadas, moldadas a partir do *dichote (dixote)*⁷², do *kiu*⁷³, do abuso, do assédio, da agressão, do tapa, do grito, da negação, da humilhação, das violências e do abandono. Entretanto, ao que Linn da Quebrada, coletivamente, em uma de suas produções audiovisuais, *Oração*, ao lado da cantora Liniker e de outras artistas Travestis brasileiras, todas abraçadas por belos e longos vestidos brancos esvoaçantes, proclamam:

⁷² Termo usado popularmente para designar uma fala debochada a fim de prejudicar e/ou humilhar alguém.

⁷³ Termo usado popularmente por homens negros para gerar possíveis desconfortos sobre a identidade de Travestis e Bixas e/ou a fim de indicar interesse sexual. Essa sonoridade é bastante conhecida das comunidades de terreiro e afro religiosas, pois é aludido a um dos ilás de Oxóssi. De alguma maneira, assim como o Pajubá, dialeto criado para ser usado nas ruas pelas travestis prostitutas, oriundas de candomblés e religiões de matriz africana, o termo kiu também deve ter sofrido processo semelhante.

Eu determino que termine aqui e agora
Eu determino que termine em mim, mas não acabe
comigo
Determino que termine em nós e desate
E que amanhã, amanhã possa ser diferente com elas
Que tenham outros problemas e encontrem novas
soluções
E que eu possa viver nelas, através delas, em suas
memórias

[...]

Não queimem, Não queimem
Não queimem as bruxas
Mas que amem as bixas
Mas que amem
Clamem que amem, que amem
Não queimem as bruxas
Mas que amem as bixas
Mas que amem
Que amem, clamem que amem
Não queimem as bruxas, mas
Que amem as bixas
Mas que amem
Que amem, clamem que amem
Que amem
Que amem as travas
Amem as travas, também

Amém

(Linn da Quebrada, Oração, 2019)

Os outros conceitos associados a travestilidade fazem parte de outras incursões no universo dos *corpos divergentes* (terceiro gênero) que a partir de teorizações acadêmicas e médicas, passaram a ser difundidos e utilizados pelas gerações mais recentes, por pesquisadores e estudiosos no campo do gênero, bem como instituições - públicas/privadas - e a própria mídia, também. Um movimento de divulgação que acontece obviamente por conta da grande discussão sobre o tema nas últimas décadas, influenciadas pela luta de movimentos populares em defesa da “comunidade” LGBTQIAPN+, ao longo das décadas pós-Stonewall⁷⁴ e o movimento de liberação sexual.

Termos e conceitos hoje que por conta da exploração midiática são banalizados e esvaziados a ponto de perderem a real força das discussões em torno deles, uma prática que superficializa o debate e por conseguinte elimina as construções históricas e populares ao redor dessas nomenclaturas, o que também gera uma explosão na criação de outras nomeações a partir dos termos já esvaziados pelo uso exacerbado das palavras. Perdemos portanto a capacidade de refletir sobre o coletivo e a comunidade de pessoas que lutaram pela valorização de suas existências quando “novas” identidades são criadas sem uma relação histórica com as outras já constituídas. Tudo é história e nada pode ser modismo, pois como diria Hamilton Borges, “memória, senão a desgraça se repete”. Bailey (2021) nos convida para entender seu ponto de vista a partir do conceito misogynoir, uma junção entre as palavras misogyny (misoginia) e noir⁷⁵ (negro em francês), sobre como as transformações sociais são estratégias importantes usadas pelos *corpos divergentes* para garantirem mudanças sociais efetivas no mundo

A transformação é alcançada apenas quando a mudança é evidente na forma como nos movemos pelo mundo e como continuamos a incorporar essa mudança ao longo do tempo. Quando falo da transformação do misogynoir, estou interessado em todas as maneiras pelas quais mulheres negras e pessoas negras não-binárias, agênero e variantes de gênero trabalham para transformar a toxicidade dessas representações e imagens que lhes causam danos. Embora eu espere pela erradicação do misogynoir, percebo que um mundo sem misogynoir exige mais do que o trabalho de mulheres negras e pessoas negras não-binárias,

⁷⁴ A Rebelião de Stonewall foi uma série de manifestações violentas e espontâneas de membros da comunidade LGBTQIAPN+ contra uma invasão da polícia de Nova York que aconteceu nas primeiras horas da manhã de 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn, localizado em Manhattan, Nova York/EUA.

⁷⁵ French film critic Nino Frank coined the term “film noir” in 1946 to describe the gritty, cynical, and initially American movies that had unusually cruel themes for the time. The motion picture genre is characterized by its dark and sometimes sexually charged undercurrents; [...] Like “film noir”, “misogynoir” originally described American media but similarly grew to transcend borders to describe an unfortunately global phenomenon. (BAILEY, 2021. p. 01)

agênero e variantes de gênero para ser alcançado. Podemos transformar nosso relacionamento com o misogynoir e transformar as imagens e as consequências materiais do misogynoir, mesmo que não sejamos nós que o criamos. A transformação do misogynoir através da criação de novas possibilidades é uma prática essencial da alquimia digital que essas comunidades engendram. A transformação também é um componente-chave da justiça transformadora, uma abordagem libertadora para diminuir o dano e a violência na sociedade que não centraliza a alienação ou a punição como meios de modificação de comportamento. [...] Portanto, a Justiça Transformativa é tanto uma política libertadora quanto uma abordagem para garantir a justiça. (BAILEY, 2021, p. 27)⁷⁶

As mudanças sociais só ocorrem com movimento e disponibilidade revolucionária de quem acredita na reordenação do mundo em que vivemos. Como diz Mary Ann Weathers⁷⁷, “Não podemos ficar sentados esperando que alguém faça isso por nós. Devemos nos salvar”. Só existe transmutação - a partir da perspectiva de Castiel Vitorino - e renovação quando se subverte a lógica do que está inerte. Mudança gera energia e movimento, os aspectos ideais para se mover o que está paralisado no campo das artes. O estado é sempre mais uma reprodução humana das relações de poder do que um fato concreto que não pode ser destruído, demolido, e transformado simplesmente em pó, poeira.

3.2 A cena criada pelas Travestis

Desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violências, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver contra toda formação, no cerne oposto de toda formação.

⁷⁶ Do original em inglês “Transformation is achieved only when change is evident in the way we move through the world and how we continue to incorporate that change throughout time. When I talk of the transformation of misogynoir, I am interested in all of the ways that Black women and Black non-binary, agender, and gender-variant folks work to transform the toxicity of these representations and images that cause them harm. While I hope for an eradication of misogynoir, I realize that a world without misogynoir requires more than the labor of Black Women and Black non-binary, agender, and gender-variant folks to be achieved. We can transform our relationship to misogynoir and transform the images and material consequences of misogynoir even as we are not the one who create it. The transformation of misogynoir through the creation of new possibilities is an essential practice of the digital alchemy these communities engender. Transformation is also a key component of transformative justice, a liberatory approach to lessen harm and violence in society that does not center alienation or punishment as means of behavior modification. [...] Therefore, Transformative Justice is both a liberating politic and an approach for securing justice.”

⁷⁷ “An Argument for Black Women’s Liberation as a Revolutionary Force”, 1969.

(MOMBAÇA, 2021, p. 100)

Definir uma cena de forma precisa criada pelas Travestis não é uma tarefa fácil, mas também não é um processo impossível. O que acontece é que existem de maneira clara momentos históricos onde a influência e participação de *existências divergentes* e Travestis na criação e produção de determinados produtos artísticos são bem mais marcantes. É perceptível, no entanto, que algumas cenas tenham sido criadas em cidades, regiões e países específicos com a ação mobilizadora dessas figuras que adentraram no universo das artes e deixaram suas marcas como registro de suas passagens.

O que se sabe por exemplo a respeito da participação das *existências divergentes* nas manifestações cênicas desde o início da colonização no Brasil é que elas carregavam um peso e/ou ônus por serem artistas no período colonial. A partir de informações e registros mais enfáticos temos a possibilidade de entender com um olhar mais apurado e crítico como essas existências foram decisivas em alguns momentos da história do teatro e de outras manifestações artísticas no Brasil entre os séculos XIX e XX através das referências já citadas em capítulos anteriores. Por fim, por conta das mídias audiovisuais e dos relatos mais frequentes sobre *existências divergentes* e Travestis, como identidade propriamente dita, podemos compreender as suas contribuições e relações com o cenário artístico nacional a partir do início da década de 1950, fim do século XX e, fortemente, a partir das duas primeiras décadas dos anos 2000.

O que se tem de modo geral é uma linha do tempo coesa que se relaciona com os aspectos artísticos, econômicos, linguísticos, políticos, raciais, sexuais e sociais alinhada aos fatos históricos que desencadearam os acontecimentos e mudanças progressivas dessas existências ao longo dos últimos três séculos. As diversas aparições dentro de espetáculos e atividades artísticas são frutos de uma relação muito íntima com o que significava tentar sobreviver no Brasil colônia. Conexões estabelecidas pela troca forçada ou espontânea dos laços multiculturais entre os povos nativos indígenas das Américas e os povos africanos, uma infusão de diversas influências culturais advindas de muitas direções que ao longo do tempo foi caracterizando as melindres performáticas da travestilidade gestadas no Brasil.

Desta maneira, o que eu pretendo nesta escrita é produzir um olhar abrangente e diferenciado, mas ainda sutil, de como as questões raciais, sexuais e de gênero estiveram ligadas profundamente na evolução da cena criada e constituída por *existências divergentes* e Travestis,

além de também propor reflexões sobre como o campo das artes cênicas, e as artes, em geral, foram influenciadas e moldadas por esses marcadores de gênero. Comportamentos e códigos sociais partes da performance de gênero de determinadas *existências divergentes* que hoje conseguimos ler por conta das lentes analíticas que os campos teóricos da antropologia, história, filosofia e sociologia nos dão, uma espécie de percepção mais apurada sobre os textos datados em períodos históricos distantes da nossa contemporaneidade e possibilita, revelar sutilezas que ainda não são conhecidas de forma mais ampla.

Portanto, de forma resumida e objetiva, a partir de agora inicio uma série de apontamentos e reflexões importantes sobre a cena artística, em específico, a teatral, criada, constituída e influenciada pelas Travestis no Brasil, uma exploração que certamente deve ser aprofundada e estudada com a participação de mais fatores, instrumentos e pessoal. Uma narrativa que não termina aqui nem tampouco tentará definir com objetividade as incursões nas artes das sujeitas dessa pesquisa, um grupo particularmente atravessado pelos traços da travestilidade. Um desejo pessoal que nasce em mim com o intuito de propor no futuro uma historicização e registro mais elaborado da presença desses corpos nas manifestações cênicas no Brasil, uma tentativa de continuar fomentando os meus sonhos de ver pessoas como eu na história do teatro, pois percebi durante a circulação do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* que esse sonho deveria ser concretizado.

Voltar na história é sempre uma tarefa recheada de novas revelações, reconhecer outros pontos pertinentes sobre determinado tema a partir da ótica contemporânea nos revela características que ainda não eram perceptíveis. Em dois capítulos anteriores desta dissertação eu realizo uma pesquisa, primeiro no que tange a relação da travestilidade, transgeneridade e raça com o teatro no capítulo *2.1 Caminhos vermelho-sangue de quem vive a travestilidade*, e segundo, na encruzilhada entre a travestilidade e a antinegitude como conceitos indissociáveis um do outro no capítulo *3.1 Antinegitude e Travestilidade: associações e tensões*, nessas duas explanações me alinho à tentativa de compreender ambos os conceitos em contextos distintos que nos instrumentalizam para chegar nesse subcapítulo.

As *existências divergentes* e/ou os traços da travestilidade como ideia transgressora, em certa medida, foram entes participantes ativos no processo de constituição da cena teatral no Brasil. Não se pode negar que no início da colonização através dos autos-jesuíticos por conta da proibição e imoralidade da participação de mulheres no exercício cênico, como discutido no

capítulo 2.1, não houvesse o princípio da introdução de marcadores contra-hegemônicos da travestilidade, pois no desenvolvimento das práticas teatrais catequéticas/colonizadoras os padres e jesuítas já instauravam a partir de seus traços civilizatórios ocidentais estratégias cênicas no intuito de fortalecer as narrativas contadas para auxiliar no controle e dominação dos povos originários. Afirmações essas que são confirmadas pela pesquisa de Dumas sobre as manifestações cênicas mouras em São Tomé e Príncipe, em sua tese de doutorado intitulada *MOUROS E CRISTÃOS - CAMINHOS, CENAS, CRENÇAS E CRIAÇÕES*, quando ela diz que “para a efetivação do ideal evangelizador eram utilizadas pelos jesuítas, dentre suas estratégias, festas e atividades culturais atraentes, incluindo a absorção e adaptação de algumas práticas locais, como danças e instrumentos musicais familiares aos nativos, mas com um conteúdo católico”. (DUMAS, 2011, p. 45)

A participação exclusiva de homens nessas atividades, com exceção nos raros casos das interpretações da virgem maria - ver capítulo 2.1 - aliado às práticas culturais dos diversos povos envolvidos, nativos e africanos, consciente e/ou inconscientemente, influenciaram a adaptação de autos e peças teatrais com suas perspectivas culturais oriundas de suas próprias sociedades. Em paralelo a essas ações, elementos essenciais do que se conhece hoje como manifestações populares e/ou brincantes, expressões da cultura e teatro popular, manifestações cênicas afro-brasileiras, festas e tradições populares públicas, entre outras nomenclaturas que as tradições teatrais populares recebem, desenvolveram-se dentro de comunidades com e/ou sem a intervenção da igreja como confirma Dumas nessa passagem:

A Igreja foi uma das instituições que agregou aos seus interesses de poder referências das culturas locais. Ocupou um papel preponderante na inserção de dramas, danças e festas nas suas colônias. O intuito era catequizador, mas as festas, além do ideal colonizador, assumiram novas motivações. (DUMAS, 2011, p. 49)

Ressalto também aqui que por mais que esta escrita se relacione diretamente com o recorte Brasil há peculiaridades nesses processos coloniais que se assemelham fortemente com experiências na América colonial dominada pelos espanhóis, franceses, e de certo modo, pelos ingleses também. Processos coloniais particulares, mas aproximados na forma como habitantes e pessoas escravizadas, indígenas e/ou africanas, subverteram as lógicas de poder e abusaram dos

seus artífices culturais para superar e tentar resistir artisticamente às violações cometidas pelos colonizadores.

Ou seja, os esforços comunitários envidados na manutenção e/ou adaptação de suas práticas culturais pré-coloniais, alimentadas, forçosamente, pelas imposições culturais dos europeus colonizadores, desembocou na profusão multicultural do teatro e das tradições/manifestações e jogos populares na colônia. O teatro na colônia como até então não gozava de prestígios sociais era um espaço mantido pelos grupos sociais e *existências divergentes* renegadas - pretos, indígenas, mestiços, proibindo-se, ainda, formalmente entre o fim do século XVIII e início do XIX a participação de mulheres em todas as esferas desse universo, desde o consumo até a produção, como visto no capítulo 2.1.

Aqui, podemos presumir também que por conta dos aspectos “imorais” e “infames” a que o teatro na colônia estava fadado, de modo particular, tendo em vista relatos e registros históricos que descreviam como funcionavam essa geografia teatral com diversos apontamentos peculiares sobre devassidão, promiscuidade, heresia, prostituição, além de diversos outros adjetivos contrários a decência, pudor e moralidade eram aplicados a essas obras e lugares. Espaços submetidos a uma espécie de contravenção penal, sem fiscalização e sem controle por partes do império, alimentados pelo desejo e pela libido humana de querer gerar entretenimento por quaisquer meios necessários, como discutido no capítulo 2.1.

A arte que certamente se fazia ali por meio de corpos que não necessariamente se enquadravam no binarismo católico-cristão ocidental desfaz a narrativa histórica de relatos e registros de que esses locais eram frequentados e mantidos, em sua maioria, por “homens”. E como já derrubamos o olhar colonial, à época, sobre a concepção binária do gênero “homem”, entendido como indivíduos com o sistema reprodutor testicular, podemos afirmar com muita tranquilidade que esses lugares também eram frequentados por *existências divergentes* que não somente aquelas relacionadas a sexualidade do homoerotismo, isto é, “homens” que se relacionam afetivo-sexualmente com outros “homens”.

Na necessidade de entendermos comportamento, performance, gênero e sexualidade na colônia abro espaço para que minhas reflexões não se enraízem nas nomenclaturas e conceitos modernos a respeito de gênero e sexualidade, pois é nessa tarefa reflexiva de descolonizar nossos pensamentos que conseguimos ter a capacidade de enxergar a história por outro viés. A exemplo

disso é possível perceber na obra de autores como Luiz Mott⁷⁸ e Trevisan, dois grandes pesquisadores sobre sexualidade na colônia, que existe uma presunção narrativa, consciente e/ou inconsciente, da convergência da ideia binária de “homem” e “mulher” com associações identitárias tais como “gays” e “lésbicas”. Uma certa dificuldade e/ou limitação aparente em ter tentado descrever e transmitir essas informações através das pesquisas teóricas por um viés limitante do sistema binário de gênero.

Tendo em vista que a partir da entrada e liberação de mulheres nos palcos teatrais bem como a importação de companhias teatrais estrangeiras da Europa se tornaram frequentes em meados do século XIX por conta da vinda e presença da família imperial no Brasil temos por conseguinte uma nova reestruturação desses espaços tanto nos âmbitos físicos quanto de pessoal. Dessa maneira, o fenômeno do travestismo que já possuía uma longa história nos palcos dos teatros brasileiros não deixa de estar presente, ao mesmo tempo, porém, que se intensificam essas práticas nas principais cidades do período imperial. Tudo isso em consonância com a movimentação popular e política de um período marcado por insurgências e revoltas populares, guerras com o envolvimento do império brasileiro, movimentos abolicionistas e a promulgação de decretos “antiescravagistas” culminando na abolição da escravatura em 1888 e logo em seguida na Proclamação da República, significa dizer que o século XIX foi um período propício para rebeliões e transgressões por parte do povo. E no campo das artes como também não seria diferente ocorreu mudanças importantes nesse percurso histórico, pois ainda nesse século era visível a presença de pessoas negras nessas produções, assim como a diversidade do travestismo que começava a aspirar outros espaços de circulação, como debatido no capítulo 2.1.

Contudo, na virada do século XIX para o XX ocorreu uma grande transformação dos palcos teatrais associado às mudanças nos textos dramaturgicos e às questões sociais na sociedade brasileira ligadas muito seriamente ao “pós-abolição”, que condenou o povo negro a consequências sentidas até hoje, relegando às vidas negras um violento processo de negação de direitos e recursos. Em paralelo ao crescimento dos movimentos eugenistas⁷⁹ do racismo

⁷⁸Luiz Roberto de Barros Mott (São Paulo, 6 de maio de 1946) é um antropólogo, historiador e pesquisador, e um dos mais conhecidos ativistas brasileiros em favor dos direitos civis LGBT. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiz_Mott Acesso em: 21/06/2023 às 11:56

⁷⁹A ideia foi disseminada por Francis Galton, responsável por criar o termo, em 1883. Ele imaginava que o conceito de seleção natural de Charles Darwin – que, por sinal, era seu primo – também se aplicava aos seres humanos. Seu projeto pretendia comprovar que a capacidade intelectual era hereditária, ou seja, passava de membro para membro da família e, assim, justificar a exclusão dos negros, imigrantes asiáticos e deficientes de todos os tipos. Disponível

científico surgidos no fim do século XIX, de ideais e linhas filosóficas positivistas, da importação de estrangeiros brancos como parte da ideia eugênica de apagamento dos traços “desviantes” da raça negra, da construção de um sistema penal também baseado nos pensamentos eugenistas e dos relevantes estudos sobre a psiquê humana encabeçados e influenciados por Sigmund Freud, corroboraram para que as restrições sócio-políticas e violações humanas ao povo negro fossem intensificadas no recente “regime democrático” brasileiro. Ou seja, as bases da desigualdade social e de todos os problemas sociais que se arrastam até a contemporaneidade da sociedade brasileira advieram das irresponsáveis barbaridades cometidas pelas elites dominantes brancas do império e da república.

Assim, todos os âmbitos da vida social foram moldados a fim de garantir o controle do povo negro no Brasil e como já era de se esperar, essas questões remodelaram também o teatro que evidentemente passou a ser organizado e consumido pela burguesia brasileira. As elites da época que por sinal já estavam em constante contato com os movimentos artísticos da Europa, o que consequentemente gerava intercâmbios, apropriações, adaptações e influências dos aspectos culturais europeus para a sociedade brasileira, passou a se tornar perceptível a ausência de pessoas negras nos teatros e uma espécie de assepsia dos “degenerados” nos circuitos de arte nas principais cidades do Brasil. Um país que mesmo imerso nas influências indígenas e africanas queria, a todo modo e a qualquer custo, desvincular sua imagem da “meca” negra dos trópicos, a revolução haitiana ainda era um fantasma que perambulava no imaginário das elites brasileiras que viam nesses esforços de controle racial a possibilidade de não deixar acontecer aqui o que aconteceu no Haiti como aponta Gomes nessa passagem sobre as estatísticas da escravidão:

Maior território escravista do hemisfério ocidental, o Brasil recebeu cerca de 5 milhões de cativos africanos, 40% do total de 12,5 milhões embarcados para a América ao longo de três séculos e meio. Como resultado, o país tem hoje a maior população negra do planeta, com exceção apenas da Nigéria. Foi também, entre os países do Novo Mundo, o que mais tempo resistiu a acabar com o tráfico de pessoas e o último a abolir o cativo, por meio da Lei Áurea de 1888 — quatro anos depois de Porto Rico e dois depois de Cuba. (GOMES, 2019, p. 04)

Após essa contextualização político-racial nos séculos XIX e XX Trevisan toca em um ponto que é o crescimento e popularização dos festejos carnavalescos como uma saída para os desejos reprimidos da sociedade brasileira, uma curva no meio do caminho que era justamente uma exposição debochada e escancarada do que as práticas repressivas e de controle contra a maior parcela da população brasileira naquelas primeiras décadas estava vivenciando. O carnaval, junto a suas características “devassas” e “imorais”, se alinhou ao característico jeitinho de ser do brasileiro, aos impulsos libidinosos e contramoraes dando o tom para uma transição mais vívida e resistente das *existências divergentes* dos palcos e carnaval para a vida cotidiana como nos revela Trevisan.

Na vida brasileira, parece que essa modalidade de travestismo teatralizado evoluiu por duas vertentes diversas. Uma meramente lúdica floresceu, de modo esfuziante, no Carnaval [...]. A outra [...] voltou-se para um objetivo mais profissional, com o surgimento nos palcos do ator-transformista, que passou a viver profissionalmente da imitação de mulheres e, com frequência, tornou-se travesti também na vida cotidiana. No decorrer dos anos, certamente houve muita gente que não teve pânico nem fugiu. Sintoma disso é que o travestismo masculino proliferou tanto no século XX que passou do palco para as ruas e, num movimento inverso, procurou se legitimar, de volta aos palcos, buscando função nos espetáculos transformistas. [...] Por ora, basta dizer que travestis-atores puderam encontrar espaço profissional mais amplo nas revistas musicais [...]. Oriundo da França, mas devidamente digerido e transformado no Brasil [...]. Com o tempo, porém, seu luxo e qualidade caíram muito, e o que era cômico tornou-se simplesmente obscuro, indo evoluir, já em meados do século XX, para o chamado teatro de rebolado, no qual piadas pornográficas se misturavam com virulentas críticas políticas. Assim, o teatro de rebolado tinha tudo para absorver o travesti - como fez. Depois, já em absoluta decadência graças à concorrência da televisão e dos filmes pornôs, o teatro de rebolado teve seu sucedâneo natural no show de travestis que veio se impondo na cena teatral brasileira. (TREVISAN, 2018, p. 232 -234)

Em outros termos, os espaços teatrais que foram embranquecidos e segregados, pela recente burguesia branca, das principais capitais brasileiras, foram sendo apartados da vivência cotidiana de pessoas negras com suas *existências divergentes*, tal como as *existências divergentes* com outros pertencimentos raciais. É na forja e nascimento da histórica e transgressora identidade Travesti que passamos a compreender quais os elementos constituintes da travestilidade não são bem-vindos.

Uma transformação que ocorreu nas ruas, porque o teatro passou a ser um terreno de fertilização das ideias ditas “progressistas” dos artistas brancos brasileiros - e de seus agregados

estrangeiros. Artistas embebidos de influências estético-culturais indígenas e afro-brasileiras, um celeiro da industrialização do mecanismo de apropriação de bens culturais. Prova viva dessa afirmação é a criação do gênero bossa-nova por artistas brancos - ovacionados hoje em dia - a partir da apropriação direta e cínica da musicalidade dos sambas cariocas e baianos em meados do século XX. Fato que fica evidente numa análise de Dumas em seu artigo *Nomear a Norma?* a partir de uma ilustração do criador de conteúdos Tiago André sobre a invisibilização cultural imposta a manifestações artísticas de comunidades negras:

Foi através de sujeitos brancos que compravam a autoria de letras e melodias de autores negros, com a eliminação de instrumentos percussivos e sonoridades típicas do batuque, com vozes/corpos brancos como enunciadores da criação negra, que o samba se popularizou no Brasil com largo alcance nacional, só que para isso ele precisou ser “domesticado, embranquecido, desafricanizado” (André, 2019). (DUMAS, 2022, p. 10)

Para além disso, há uma expoente produção de obras de artes plásticas e literárias por artistas brancos - brasileiros e estrangeiros - que se valem da usurpação descarada e do consumo de culturas indígenas e afro-brasileiras para produzir seus trabalhos, alguns exemplos dessa prática são, Carybé, Pierre Verger, Jorge Amado, Dorival Caymmi, entre outros, artistas brancos radicados na Bahia que beberam fortemente das influências culturais afro-brasileiras para capitalizar e produzir seus trabalhos artísticos. Essa afirmação se confirma na fala do curador e crítico Tadeu Chiarelli “Cunha situa artistas como Carybé, Mário Cravo Jr., Hansen Bahia e Di Cavalcanti que não poderiam ser entendidos como afro-brasileiros, porque se valeriam de signos vindos da experiência afro-brasileira para desenvolverem seus discursos estéticos individuais” (CHIARELLI, 2020), isso fica evidente quando ele analisa um texto de Mariano Carneiro da Cunha no artigo virtual *Artistas de ascendência africana na arte brasileira: presença/ausência?* a respeito de prováveis características particulares da arte “afro-brasileira”:

Mariano Carneiro da Cunha, no texto “A arte afro-brasileira”, publicado em História Geral da Arte no Brasil, estuda as supostas especificidades dessa manifestação [...]. Nele, o autor cria quatro divisões para o que poderia ou não ser um artista afro-brasileiro: 1- Aquele que apenas utiliza temas negros incidentalmente; 2- o que o faz de modo sistemático e consciente; 3- o que se serve não apenas de temas como também de soluções negras espontâneas e, não raro, inconscientemente; 4- o artista decididamente ligado a tradições religiosas ancestrais. Dentro da primeira divisão, Cunha afirma que chamar Tarsila, Segall, Guignard e Portinari de “afro-brasileiros” apenas por eventualmente terem

retratado pessoas negras, seria como chamar Picasso de afro-francês ou afro-espanhol por ter feito o mesmo. [...] Para Carneiro da Cunha estariam no terceiro grupo os artistas comumente classificados como “primitivos” ou “populares”. [...] Da proposta de Carneiro da Cunha, tendo a reconhecer sua reivindicação da “pureza” do quarto tipo de produção artística, aquele mais visceralmente ligado à religiosidade e às tradições africanas. [...] Porém, observar aqueles pertencentes aos outros grupos propostos pelo estudioso amplia de forma desmesurada o interesse da problemática do artista de origem africana no Brasil, não apenas pelo fato de possuir tal herança, mas também de viver com ela em uma sociedade racista como a brasileira. (CHIARELLI, 2020)

Isto é, as obras artísticas produzidas por artistas brancos no Brasil são o retrato concreto de diversos movimentos sociais e políticos acontecidos no Brasil que ao mesmo tempo que valorizou/ovacionou esses artistas influenciados por elementos culturais indígenas e afro-brasileiros, apagou e dificultou também a circulação de trabalhos de artistas negros - em todos os campos das artes. Ao passo que importantes figuras como Machado de Assis, Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, Maria Firmina dos Reis, Mestre Didi, Rubem Valentim, Cruz e Sousa, passaram por intensos processos de apagamento de suas identidades raciais, bem como de terem tido que superar as violências de uma sociedade antinegra e das duras barreiras criadas pelo sistema de arte, sistema este controlado por uma classe alta e burguesa branca da sociedade brasileira.

O início dos debates no século XX sobre o que seria teatro negro mobilizados muito fortemente por Abdias do Nascimento com a criação do TEN, Teatro Experimental do Negro, em 1944, no Rio de Janeiro, “com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países” (PALMARES) potencializou as discussões décadas mais tarde sobre poéticas negras. O TEN foi um divisor de águas na forma como as pessoas negras passaram a ser representadas nos textos dramáticos, envolvidas em conflitos dramáticos densos que não se comparava com os estereótipos e as representações animalescas e inferiorizantes durante os séculos anteriores, sobre isso sabemos que:

Alguns anos antes, aflorara em Abdias uma inquietação perante a ausência dos negros e dos temas sensíveis à história da população negra nas representações teatrais brasileiras. Em geral, quando lhes era concedido algum espaço cênico, este vinha para reforçar estereótipos, a partir do direcionamento dos atores/atrizes negros/as a papéis secundários e pejorativos. Havia, segundo ele, uma rejeição do negro como “personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática” (Nascimento, 2004, p. 210). Por essa razão, o TEN foi pensado para ser um organismo teatral que promovesse o protagonismo negro. Nas palavras do próprio Abdias do Nascimento, desde que era ainda uma ideia em gestação, o TEN teria como papel defender a “*verdade cultural do Brasil*”. (PALMARES)

Foi no exercício crítico da existência negra nos palcos que se deu a primeira incursão histórica e bem-sucedida de um grupo de teatro negro na história do Brasil, um coletivo pautado pela necessidade de criar novos símbolos sobre a figura das personagens negras que até então eram estereotipadas a esmo na literatura e nos textos dramáticos. Uma reparação artística coordenada na práxis por aqueles mais interessados a fim de garantir uma intensa ressignificação do que os palcos mostravam do que seriam os comportamentos e características do povo negro. Nesse momento, especificamente, nasce a necessidade de adjetivação desse teatro feito por gente negra no intuito de enfatizar e demarcar um locus teatral associado às particularidades artísticas, humanas, existenciais, filosóficas, sociais, culturais, religiosas e ancestrais de um povo.

Tendo em vista, que a supremacia branca como sistema controlador e impositor de uma cosmovisão europeu-branco-ocidental assina a hierarquia das artes no posto máximo do sistema de arte como sendo o modelo legítimo e universal das variadas expressões artísticas no mundo inteiro. O sistema de arte ainda hoje como um grande expoente das práticas colonizadoras no universo artístico e intelectual de países do ocidente e, muito certamente, influenciadores diretos dos sistemas de arte dos continentes africanos, asiáticos e oceânico. Para Alexandra Dumas:

A identidade negra exposta nos conceitos elaborados por pensadoras e pensadores negros acerca do chamado teatro negro, sem desconsiderar seus pontos de encontro, tensões e distanciamentos, depara-se a meu ver, com um enfrentamento duplo que passa tanto por uma reivindicada afirmação identitária, com seus códigos simbólicos retratados numa possível fixidez categorizada no critério sócio-fenotípico da cor da pele como também por uma reivindicação marcada pelos traços cambiantes de uma subjetividade desconstruída e construída sem os grilhões da branquura, com base na diferença e na fluidez identitária.

Para uma problematização da adjetivação “negro” anexada ao teatro, podemos destacar alguns caminhos reflexivos. Um deles é a compreensão histórica e conceitual do corpo negro dentro do projeto colonizador, identidade formada pela alteridade branca. O outro é o entendimento dessa categorização sendo uma reivindicação identitária, promovida por artistas negros, como medida de enfrentamento político ao racismo estrutural da sociedade brasileira que resvala também na arte teatral. (DUMAS, 2021, p. 96 - 97)

Nas últimas décadas do século XX junto à passagem do século XXI fruto de uma pequena mas abrangente parcela de pessoas negras formadas academicamente, inseridas mesmo que timidamente no cenário político nacional e nas instituições públicas das mais diversas ordens, e engajadas de forma política através da militância dos movimentos sociais, a exemplo, do MNU, Movimento Negro Unificado, fundado em São Paulo na década de 1970, são as figuras e representantes negros formados nessa geração que propiciou que mais projetos teatrais com foco na negritude de suas dramaturgias e elencos fossem criados, a exemplo temos o Bando de Teatro Olodum, em Salvador - Bahia; NATA - Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas, em Alagoinhas - Bahia; Balé Folclórico da Bahia, em Salvador - Bahia; entre outros. Foram nessas décadas de ebulição cultural negra que essas gerações de artistas, pensadores, militantes e políticos, parte de grupos e companhias de teatro, foram essenciais para constituírem uma visão mais positiva sobre as personagens negras na dramaturgia teatral. Situação semelhante ocorreu com a liderança da doutora Barbara Ann Teer fundadora e diretora do Black National Theater (Teatro Negro Nacional), no Harlem - NY, Estados Unidos.

O movimento de arte negra se desenvolveu, acho, de joelhos para estar em uma atmosfera livre, aberta, livre de ditadores dizendo como fazer suas coisas. Isso é um desenvolvimento de tudo que está incluído na arte criativa é um movimento que buscou parar de despersonalizar o negro [...] , pintamos de uma certa maneira, fazemos amor de uma certa maneira. Todas essas coisas fazemos de uma maneira diferente, única e específica que é pessoalmente nossa. (TEER, 1978)⁸⁰

As expressões culturais do povo negro deixaram de ser apenas um nicho vivenciado por comunidades específicas para ganhar ares mais nacionais mesmo que isso custasse mais uma vez a apropriação e uso desses elementos por artistas não-negros. Exemplos marcantes desse

⁸⁰ Do original em inglês “The black art movement developed I think out of a knee to be in an atmosphere that is free, that is open, that is devoided of dictators telling how to do your thing. This is a development of everything that is included in creative art it’s a movement who strived to stop depersonalizing black people [...] we dress a certain way, we walk a certain way, we talk a certain way, we create a certain way, we paint a certain way, we make love a certain way. All these things we do in a different, unique, specific way that is personally ours.”

processo de apropriação, comentado anteriormente, são os ritmos musicais afro-brasileiros, parte da cultura de diversas comunidades negras em distintas regiões do Brasil, como rap, samba, samba-reggae, pagode, funk e brega, foram absorvidos pela indústria musical e mais uma vez descaracterizados para ser parte de um projeto asséptico da branquitude. A famosa expressão popular, bastante difundida hoje em dia, “todo mundo quer *ser* preto”, é uma constatação irônica de como produtos artísticos oriundos da cultura negra foram cooptados pela branquitude para se tornarem mercadorias palatáveis a audiência das pessoas negras - se quer *ser* preto estética e culturalmente mas não se quer *viver* o ônus da negritude.

A fim de finalizar a discussão neste capítulo não esqueçamos que os *corpos divergentes* permaneciam conduzindo suas próprias lutas, já que as intersecções entre as diversas pautas sociais ainda não ocorriam com a força dos dias atuais, então desde as primeiras Paradas LGBT do Brasil, ocorridas na década de 1990 na cidade de São Paulo, os *corpos divergentes* já reiniciavam uma nova investida no cenário artístico depois dos booms da década de 1970 e 1980 durante a ditadura para conseguir atrair novos públicos e dessa maneira levantar outros debates a partir de expressões culturais diversas. A transição de estilo e nomenclatura por exemplo entre os movimentos das artistas transformistas⁸¹ no Brasil para as recentes *drag queens*⁸², essas últimas influenciadas pelas particularidades do movimento LGBT cultura gay das décadas de 1990 e 2000 nos Estados Unidos, foi parte de uma geração influenciada muito fortemente por programas de TV como RuPaul Drags Race. Mais uma vez me apoio na pesquisa de Trevisan para confirmar as informações levantadas:

A partir da década de 1960, mesmo enfrentando o desemprego, o baixo nível dos espetáculos e os salários de fome, os travestis passaram a contar com um espaço mínimo, enquanto atores. [...] Além de espetáculos mais comuns em pequenos teatros de bas-fond, nas grandes cidades passaram a existir elencos regulares de travestis também em certas boates gueis. Em 1980, das seis revistas em cartaz no

⁸¹ O transformismo latino americano é muito diferente do transformismo norte americano, e o transformismo brasileiro é muito diferente do transformismo estadunidense. Nos Estados Unidos, ele nasce à margem da sociedade, nos salões de “bailes” (cultura *ballroom*), onde as “casas” (ou “*haus*”) drag batalham entre si por troféus nas mais diferentes categorias. [...] A figura das pessoas transgênero é muito presente nesse cenário. [...] Já na América Latina, o transformismo nasce no teatro e nas casas noturnas, inspirado pelas grandes divas do cinema internacional [...]. As transformistas pioneiras, em sua maioria mulheres trans e travestis, oferecem ao público números burlescos, de canto, de dublagem e dança envoltos em muito glamour e que tomam lugar em palcos nobres e casas especializadas nesse tipo de show. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/grafiadrag/transformismo-brasileiro/> Acesso em: 21/06/2023 às 14:34

⁸² Drag Queens são identidades artísticas marcadas pelo reforço exagerado de características e comportamentos atrelados geralmente às mulheres e à feminilidade.

Rio de Janeiro, quatro eram shows travestis. [...] Quanto aos shows luxuosos, que existiram até meados da década de 1980, eles se concentravam no Rio de Janeiro, onde alguns empresários tentaram receitas de sucesso, apresentando o travesti como peça fundamental de consumo. [...] Geralmente, os textos não ultrapassavam a frivolidade do travesti-estereótipo, procurando sempre situações exóticas, a partir desse curioso estilo de vida assentado na ambiguidade andrógina que fascina as pessoas desde as mais remotas eras. (TREVISAN, 2018, p. 234 - 235)

Ou seja, a cena teatral criada pelas Travestis é a cena com a presença e ausência delas efetivamente nos palcos. Pode parecer contraditório, mas não é. Uma imersão reflexiva e anticolonial sobre a história do Brasil nos diversos períodos está diretamente ligado a travestilidade constituída por sua negritude. Os processos sociais estabelecidos nesse território bombardearam a cena teatral com diversos elementos da onipresença Travesti e das *existências divergentes*. Tudo se relaciona intimamente. É assim que a vida funciona. Nenhum humano ou instituição existe sem coexistir com os diversos aspectos da vida humana em sociedade. Portanto, o teatro camaleão, erigido em Pindorama, nesses longos mais de cinco séculos, só se estabeleceu em razão da travestilidade ser uma presença consciente e inconsciente desse espaço. A transgressão e a subversão são as razões de existir das artes, o elemento mais transcendental da experiência humana - a arte.

E a respeito das Travestis artistas deste atual momento que colhem os frutos das lutas encabeçadas por Travestis e *corpos divergentes* ao longo do século XX temos nomes como Liniker, Jota Mombaça, Pepita, Irmãs de Pau, Ventura Profana, Rainha Favelada, Castiel Vitorino, Urias; o Coletivo das Liliths composto por mulheres e pessoas LGBTQIAPN+ que vem a 10 anos fomentando o debate de gênero e sexualidade em Salvador/BA e que possui em seu catálogo os espetáculos *Xica* (2017) e *Tibiras* (2019) que contam as histórias de Xica Manicongo⁸³ e de Tibira⁸⁴, ambas *existências divergentes* no período do Brasil colônia; Renata Carvalho e suas mais conhecidas e provocantes encenações como o *Manifesto Transpofágico*

⁸³ Xica Manicongo é considerada a primeira “travesti” não-indígena do Brasil. Trazida sequestrada da região do Congo, pertencente à categoria das quimbandas de seu povo, sua expressão de gênero era lida pelo colonizador como feminina. No Brasil, foi submetida à condição de escravizada na Bahia, tendo seu trabalho explorado por um sapateiro. No entanto, Xica recusava-se a utilizar o nome masculino que lhe foi imposto, ao mesmo tempo em que seguia vestida em seus trajes femininos, tal qual em África. Disponível em: <https://www.casaum.org/quem-foi-xica-manicongo-considerada-primeira-travesti-brasileira/> Acesso em: 22/08/2023

⁸⁴ Em 1614, um indígena tupinambá foi executado, com a anuência de religiosos da Igreja Católica em missão no Brasil, por conta de sua orientação sexual. Conhecido como Tibira do Maranhão — tibira é um termo utilizado por indígenas para se referir a um homossexual —, seu caso é o primeiro registro de morte por homofobia no Brasil. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-55462549> Acesso em: 22/08/2023

(2007) e *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* (2016). Entre tantas outras, são herdeiras diretas da força e resistência imposta por figuras históricas como Xica Manicongo, Marsha P. Johnson, Silvia Rivera, Lacreia, Vera Verão - o famoso Jorge La Fonde, Madame Satã e também pelas figuras históricas que vivem e passam por nossas ruas, bairros e cidades que não ganharam o prestígio da fama, mas que permanecem irreverentes em nossas memórias.

A existência de dramaturgias e espetáculos que dialogam sobre as existências trans e Travesti também é importante que seja pontuado aqui como um reforço de que existem produções cênicas baseadas no nosso universo como o recente espetáculo musical *Brenda Lee e o Palácio das Princesas*⁸⁵, escrito por Fernanda Maia e com um elenco de seis tranvestigêneres⁸⁶, dentre elas Verônica Valentino, atriz ganhadora dos Prêmios Bibi Ferreira e Shell de melhor atriz; a dramaturgia de Marcos Barbosa com o texto *O Avental Todo Sujo de Ovo*⁸⁷ melodrama vencedor do Prêmio de Dramaturgia Carlos Carvalho de 2004; e o consagrado espetáculo *BR-TRANS*⁸⁸ (2012) estrelado por Silvero Pereira trazendo o universo de travestis, transexuais e artistas transformistas brasileiras através de recortes de vidas reais, que convergem com as inquietações do ator e alguma ficcionalidade.

Faz-se necessário salientar também a produção de pesquisadores acadêmicos nos últimos anos no Brasil que tem feito e/ou tentado desenvolver produções acadêmicas dialogando com os universos do teatro e da travestilidade de forma mais frequente como o memorial *Travestindo o Teatro: uma perspectiva sobre representatividade do corpo trans na cena* de Geisla Costa da UFRN, a tese *Travestígonas: performatividade de gênero da política e do luto no teatro de as travestidas* de Francisco Sousa da UFBA e a dissertação *Da dramaturgia de Zora Seljan a Yabadé: a travestilidade sagrada e profana como tensão criativa* de Paulo Cecconello da

⁸⁵ O musical *Brenda Lee e o Palácio das Princesas* traz um pouco da história de Brenda Lee, chamada de o “anjo da guarda das travestis”, ativista que fundou a primeira casa de apoio para pessoas com HIV/Aids, do Brasil. Ela tem uma pensão para travestis que, em sua maioria, vivem da prostituição. Apesar da realidade de violência em que vivem, dentro da casa as travestis são acolhidas por Brenda, que lhes ensina a querer mais da vida. Disponível em: <https://www.casaum.org/premiado-musical-brenda-lee-e-o-palacio-das-princesas-reestrea-no-teatro-do-nucleo-experimental-dia-14-de-abril/#:~:text=Sinopse,sua%20maioria%2C%20vivem%20da%20prostitui%C3%A7%C3%A3> Acesso em: 22/08/2023

⁸⁶ Termo bastante difundido na comunidade de pessoas trans que traz a junção do termo trans e travesti para abraçar a pluralidade das pessoas trans.

⁸⁷ Disponível em: <https://sopacultural.com/espetaculo-premiado-aventall-todo-sujo-de-ovo-fala-sobre-transexualidade/> Acesso em: 22/08/2023

⁸⁸ Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espetaculos/noticia/2021/12/estrelada-por-silvero-pereira-br-trans-en-cerra-terne-em-porto-alegre-onde-estreu-ckwwjuynt004w016fuzc4s2i2.html> Acesso em: 22/08/2023

UNICAMP. Com esses poucos exemplos eu reitero a denúncia acerca da ausência de Travestis e pessoas trans no ensino superior como um problema sintomático da falta de políticas públicas abrangentes que garantam o acesso da comunidade aos espaços da educação formal, além de reforçar a necessidade de haver Travestis e pessoas trans tratando sobre a temática a partir de suas perspectivas e realidades, deixando assim de serem vistas e lidas apenas como objeto de pesquisa de pessoas cisgêneras e passando a se tornarem protagonistas nas produções acadêmicas sobre as nossas vivências artísticas no mundo.

Ao fechar mais este capítulo convoco mais uma bela poesia musicada da multiartista Travesti Linn da Quebrada com sua canção intitulada “A Lenda”, na qual ela fala muito de si e por si só fala muito de nós - as mais exímias e sublimes habitantes desse país chamado “brazil”.

Vou te contar a lenda da bicha esquisita
 Não sei se você acredita
 Ela não é feia (nem bonita)
 Mas eu vou te contar a lenda da bicha esquisita
 Não sei se você acredita
 Ela não é feia (nem bonita)
 Ela sempre desejou ter uma vida tão promissora
 Desobedeceu seu pai, sua mãe, o Estado, a professora
 Ela jogou tudo pro alto
 Deu a cara pra bater
 Pois, pra ser livre e feliz tem que ralar o cu, se foder
 De boba ela só tem a cara e o jeito de andar
 Mas sabe que pra ter sucesso não basta apenas estudar
 Estudar, estudar...
 Estudar sem parar
 Tão esperta essa bichona
 Não basta apenas estudar
 Fraca de fisionomia
 Muito mais que abusada
 Essa bicha é molotov, o bonde das rejeitadas

Abandonada pelo pai
 Por sua tia foi criada
 Enquanto a mãe era empregada
 Alagoana arretada
 Faz das tripas coração
 Lava roupa, a louça e o chão
 Passa o dia cozinhando pra dondoca e patrão
 Eu fui expulsa da igreja (Ela foi desassociada)
 Porque uma podre maçã deixa as outras contaminadas
 Eu tinha tudo pra dar certo
 E dei até o cu fazer bico
 Hoje, meu corpo, minhas regras

Meus roteiros, minhas pregas
Sou eu mesma quem fabrico

Confessa, vai...
Eu sei que tô linda
Só você não admite...
Já sai um monte de revista aí
O Brasil me ama!
(Linn da Quebrada, 2017)

Essa música é uma tradução poética do que significa a existência do corpo Travesti na sociedade brasileira, nos palcos das ruas ou dos teatros, uma persona performática visível e invisível que insistentemente descortina os moralismos de um país dito conservador. Uma poesia que expõe a teatralidade da circulação do corpo Travesti e de como somos responsáveis por criar e fomentar as cenas artísticas da vida cotidiana no Brasil, as personagens mais controversas do espetáculo chamado “Brazil”. Parafrazeando Linn, “o Brasil me ama!”.

4. À FANON E AO PELE NEGRA

FANON - Antes de mais nada, digo que de modo algum pretendo preparar o mundo que vai me suceder! Pertencço irredutivelmente à minha época! [...] O que quer a mulher? O que quer o homem? E o que querem a mulher e o homem pretos?
(ANUNCIACÃO, 2018, s/p)

Analisar o espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas* e a obra de Frantz Fanon exigiram um esforço no que tange à relação entre a obra do autor, a adaptação para o texto dramático e a encenação. Esses são elementos importantes para o desenvolvimento da escrita, pois eles incidem na maneira como o espetáculo foi concebido e de como as suas interações foram importantes para o desenvolvimento de uma linguagem teatral acessível - para diversos perfis de público - e refinada - intelectualmente - ao mesmo tempo. Pensar uma obra que se atreveu a discutir as marcas do racismo, colonialismo e ódio antinegro nas pessoas negras é propor diálogos e reflexões que fujam do senso comum e dos discursos superficiais. Produzir conhecimento através da arte é uma tarefa árdua e essencial para qualquer artista, porém produzir arte através de conhecimento é mais que uma tarefa árdua é um desafio constante que necessita de outras perspectivas e epistemologias para dar conta do material sensível e denso que foi o livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

Inicialmente o espetáculo foi um projeto que surgiu com muitas pretensões e grandes expectativas. Todas elas superadas em diversos âmbitos desde sua estreia. No entanto, algo que é importante ser pontuado é que o texto e a ideia da montagem já nasceram grandiosos, pois esse sempre foi o interesse. Afirmar que um espetáculo seria construído para que ele ganhasse grandes proporções não era e não é algo tão convencional. Contudo, a equipe criadora e gestora do projeto, Alexandra Dumas, Licko Turle e Onisajé, foram as peças essenciais para que esse quebra-cabeça pudesse ter sido montado com as melhores estratégias possíveis. Três artistas e pesquisadores especialistas em suas respectivas áreas, engajados politicamente nos seus trabalhos e dispostos energeticamente a se entregarem a esse desafio.

As peças começaram a ser montadas e articulações rapidamente feitas. Alguns fatos do processo merecem ser pontuados, bem como as dificuldades financeiras que foram impostas ao

projeto, já que o espetáculo, realização da Cia de Teatro da UFBA, não obteve o valor de orçamento justo e completo garantido pela Escola de Teatro. Algo questionável? Sim, mas o anseio para viabilizar a montagem do espetáculo era maior do que qualquer obstáculo que obstruísse o planejamento inicial.

A partir de uma observação realista e respeitosa dos recursos humanos que a peça necessitava foram sendo estabelecidos os critérios e as dinâmicas pertinentes ao processo para garantir as melhores condições possíveis. Nesse sentido, dez pessoas dentre dezenas de candidatos foram selecionadas a partir de um processo seletivo bastante educativo. Seminários - intitulados *Conversando com Fanon* - e audições-formativas foram realizadas no intuito de instrumentalizar os artistas sobre a obra de Fanon: para permitir debates frutíferos entre equipe e elenco; proposição de saídas e resoluções para os desafios anteriores em torno das montagens que a Cia estava enfrentando; historicização da dinâmica das lutas raciais dentro e fora da universidade com foco nos cursos de artes e garantia de formação através de aulas públicas que viabilizassem a escolha do elenco da maneira mais justa possível.

O Conversando com Fanon ocorreu antes da audição para formação do elenco e vi na sala de ensaio o quanto ele foi eficaz: os atuantes chegaram provocados, foram pesquisar sobre Fanon e a relação Teatro e Candomblé de modo que as cenas mostradas na audição apresentavam atuantes estimulados pelas discussões do seminário. O evento cumpriu seu papel e um dos fatores definidores foi começarmos por ele. Os temas abordados, sem demanda cênica prévia, promoveram reflexões entre os atuantes, quando o processo apenas começava. Desse modo, a teoria alimentou a prática na audição e durante o processo de criação. (ONISAJÉ, 2021, p. 174)

Tratava-se de um processo até então inédito no âmbito da Cia de Teatro da UFBA, já que a ideia da realização de audições sempre esteve muito mais relacionadas a uma disputa competitiva e eliminatória do que garantir um espaço seguro e artisticamente envolvente. Em minha perspectiva notei que se via nos olhos, nas expressões corporais e até nas próprias falas de todos os envolvidos - equipe técnica e candidatos - uma espécie de alívio e agradecimento pela suavidade e excelência do processo seletivo. Trajetórias se conectaram, talentos foram descobertos, traumas foram compartilhados, gritos liberados, abraços dados e sobretudo a empatia de uns aos outros foi respeitada. Espaço de formação, seleção e cura realizados com excelência e competência como Onisajé salienta:

Após o seminário, foi realizada a audição para a seleção do elenco: segunda etapa do processo de criação do *Pele Negra*. Nesta fase, outra decisão de direção foi fundamental para uma mudança paradigmática no formato de seleção. Decidimos (eu e Licko Turle) que não faríamos uma audição convencional, mas sim transformaríamos esse processo seletivo num grande encontro teatral; ao invés de números, os nomes dos atuantes; ao invés da banca, mediadores cênicos em voz (Joana Boccanera), corpo (Edleuza Santos), música (Luciano Salvador Bahia), atuação (eu e Licko Turle). Como mediadores cênicos nós analisávamos os candidatos por meio de treinamentos e provocações nas diversas áreas. E no lugar do monólogo frequentemente utilizado em audições, decidimos realizar uma mostra de cenas com todos os participantes da audição dentro da sala, sentados em círculo. A decisão por uma audição neste formato se deveu ao fato de que desejávamos estimular o jogo, a troca e não a competição desenfreada; tínhamos trinta candidatos para selecionar apenas dez atuantes; gostaríamos de que eles mostrassem o seu potencial, porém de maneira relaxada, sem a pressão para que cada um fosse o melhor, mas sim que o atuante mostrasse seus atributos artísticos. Esse procedimento converge com um modo de pensar ancestralizado e afrocêntrico, que prioriza o diálogo, rejeita o individualismo, a competição desregrada. Pude aproveitar para dirigi-los, pontuar potências e fragilidades e sugerir caminhos para aperfeiçoar a formação de cada um. Foram três dias de trocas intensas, de surpresas e encontros. (ONISAJÉ, 2021, p. 175)

A partir daqui, gostaria de salientar que os diálogos sobre identidade de gênero e raça se intensificam mais profundamente para possibilitar as análises pretendidas. Para essa conversa trago aqui acadêmicas e não acadêmicas que olham o mundo pelos olhos de quem compreende a injustiça social em paralelo à obra de Frantz Fanon. Além disso, a sagacidade e criticidade de Jota Mombaça - artista interdisciplinar que dialoga com a *teoria queer*, anticolonialismo, interseccionalidade e teoria crítica⁸⁹ - nos leva a pensar uma de suas questões chaves, “como desfazer o que me tornam?”, a construção de personagens complexas e com traços raciais marcadamente distintos. Em que ponto deixamos de ser o atuante que somos? Em qual momento elaboramos outras perspectivas psicológicas para o personagem que nascerá? Quais diálogos são feitos entre a realidade e a ficção? Quem determina quando o personagem já está pronto? E, quem e quando se define os limites entre atuante e personagem? Na tentativa de tentar responder essas questões ao longo deste capítulo me apoio à seguinte análise categórica sobre o *fim do mundo* que Jota Mombaça elabora de modo firme:

Na primeira parte do livro *Os Condenados da Terra*, Fanon afirma que a descolonização é um projeto de desordem total, uma vez que tem como horizonte

⁸⁹ A teoria crítica é uma abordagem teórica que, contrapondo-se à teoria tradicional, de matriz cartesiana, busca unir teoria e prática, ou seja, incorporar ao pensamento tradicional dos filósofos uma tensão com o presente. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_cr%C3%ADtica Acesso em: 20/06/2023 às 08:53

radical a destruição de todos os regimes, estruturas e efeitos políticos instaurados pela colonização. Não se trata de encontrar um consenso, ajustar o mundo e conformar a diferença colonial num arranjo pacífico. A situação colonial não permite conciliação, porque é sempre já assimétrica; [...] A luta da descolonização é sempre uma luta pela abolição do ponto de vista do colonizador e, conseqüentemente, é uma luta pelo fim do mundo - o fim de um mundo. Fim do mundo como o conhecemos. (MOMBAÇA, 2021, p. 81 - 82)

Ou seja, se o mundo e a situação colonial tal qual os conhecemos é parte da ótica do colonizador, significa dizer então, que se queremos uma outra estrutura social ela só pode portanto ser alcançada através da luta pelo *fim do mundo*, a demolição do mundo que conhecemos. E aqui está o ponto chave dessa reflexão: em qual instante, arte e sociedade se desvinculam? Pensar a categoria do ator e atriz como um elemento isento de qualquer vinculação política e social é propor e exercer um esvaziamento violento sobre esses corpos; prática essa que em minha opinião é bastante convencionalizada nas artes cênicas: “ator não pensa, age”. Assim devemos portanto começar a olhar para perspectivas outras que projetam um mundo desarticulado das violências advindas da colonização.

Então quando começo a falar e pontuar a construção de personagem precisamos primeiro entender quais são os indivíduos que estão dispostos a encarnar uma nova psicologia cênica. Quais são as suas questões? Quais são os seus traumas? Com quem se relacionam? Em que mundo estavam vivendo? Como sobrevivem? E de que maneira transformam a sua realidade? É a partir desses e de outros questionamentos que começo a propor e pensar na destruição do que conhecemos como “nosso” mundo para erigir outros sólidos territórios. Como Mombaça muito bem pontua, a situação colonial não permite qualquer tipo de relação saudável ou moldurada em cinismos e falsas pretensões de mudança e piedade. Um corpo colonizado é carregado de marcas, traços e trejeitos que o aniquilam dia após dia de forma inconsciente.

Pensar numa elaboração mental artística a partir desse corpo colonizado é vital para compreender quais elementos serão usados ou não, uma vez que o próprio futuro da personagem só poderá existir graças ao elementos que serão base para a sua constituição e formação. Ninguém se constitui sem trajetória. Nenhum indivíduo por mais inautêntico, vazio e superficial que seja necessita de antecedentes, é o cotidiano que molda o caráter - não o inverso.



Figura 8 - Elenco do *Pele Negra* da esquerda para a direita em cima: Juliete Nascimento, Iago Gonçalves, Matheuzza, Ofalowo, Akueran, Igor Nascimento; da esquerda para a direita em baixo: Thalia Anatália, Rafaella Tuxá, Manu Moraes e Matheus Cardoso. Teatro Castro Alves (TCA), Salvador - BA, julho de 2019. Fonte: Adeloyá Ojú Bará.

O espetáculo contou com um elenco de dez atores e atrizes, cinco homens cisgêneros - Akueran, Ofalowo, Matheus Cardoso, Iago Gonçalves e Igor Nascimento - , quatro mulheres cisgêneras - Rafaella Tuxá, Juliete Nascimento, Thalia Anatália e Manu Moraes - e uma travesti - eu. Dos homens e mulheres, suas identidades sexuais eram bastante mistas, existindo pessoas heterossexuais, homossexuais e bissexuais no elenco. No quesito marcador racial, todos sociorracialmente se autodefiniam como pessoas pretas/negras, no entanto os seus traços raciais não eram homogêneos. Dessa forma era possível identificar visivelmente tonalidades de peles distintas, tipos de fios de cabelos distintos, bem como outros traços físicos - fenotipicamente relacionados às pessoas pretas/negras - que eram bastante diversos.

A partir dessa percepção importante sobre a composição física do elenco, Alexandra Dumas (2020) relata que o ponto central invocado pela produção era a de que houvesse um elenco consciente de sua negritude. O que ela também ressalta é que a busca por um fenótipo “ideal” que representasse a comunidade negra não foi o elemento fundante do processo, já que

houve uma possível intencionalidade em abarcar o espectro das tonalidades de pele negra. Esse ponto levantado por Dumas fica evidente em uma das passagens do espetáculo na fala da personagem Júlia, interpretada por Rafaela Tuxá, “E eu [...] que sou branca demais para ser negra, negra demais para ser branca. Nesse meu não lugar. Como saber quem sou eu?” (ANUNCIAÇÃO, 2018, s/p)



Figura 9 - Elenco do *Pele Negra* em cena: Rafaela Tuxá (em destaque) e Iago Gonçalves (atrás). Teatro Castro Alves (TCA), Salvador - BA, julho de 2019. Fonte: Adelayá Ojú Bará.

A partir dessa compreensão racial advinda da necessidade de olhar para a diversidade fenotípica da comunidade negra no Brasil foram sendo desenvolvidas também a mentalidade e corporalidade das personagens, tendo em vista que as trajetórias sociais, econômicas e raciais distintas de cada um dos atores e atrizes era essencial para compor personagens que abrangessem um espectro comportamental e psicológico muito mais atento e filiado às particularidades da negritude no território brasileiro.

Aliado a isso, o intenso processo dos *rituais instauradores*⁹⁰, metodologia cênica de preparação de atuentes, elaborado e organizado por Onisajé, condensou todo o material bruto que brotava do elenco em uma única semana de muitas reflexões e análises internas de nossas próprias espiritualidades e pertencimento sociorracial. A partir desses rituais que a diretora desenvolveu em seus processos de formação e preparação de atuentes junto ao NATA - Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas - e aos seus projetos individuais de pesquisa cênica, ela pode organizar/orientar a matéria emocional e espiritual de todo o elenco.

De acordo com Onisajé (2017), o ritual tem como finalidade compreender qual a divindade (orixá) que está alinhado ao sagrado do ator e da atriz e no qual posteriormente ela realiza um estudo de personalidade das divindades que formam a ancestralidade dos artistas envolvidos no processo assim ela consegue definir quais atores e atrizes interpretam tais papéis.

Através das aproximações de personalidades, vou descobrindo pontos de encontro entre o Orixá e o ator e vou construindo esse diálogo. O maior objetivo é evitar a representação alegórica na cena e colocar o ator em um encontro mais íntimo entre ele e a sua divindade ancestral, oportunizando um encontro pessoal e artístico. Nesse sentido, arte e religião encontram-se e dialogam a favor do fortalecimento ancestral tanto do ponto de vista pessoal, quanto artístico, cultural, político e religioso. (ONISAJÉ, 2017, p. 92)

Dessa forma as encruzilhadas espirituais, sensíveis e sagradas foram sendo costuradas e potencializadas entre os integrantes do elenco. É importante salientar que nessa semana de imersão proposta pela encenadora, apenas o elenco, Onisajé, Fabíola Nansurê (assistente de direção) e o professor Licko Turle (codiretor do espetáculo) estiveram presentes dentro do espaço de realização dos rituais instauradores. Isso permitiu que o elenco pudesse conviver e se relacionar intimamente de modo bastante confiável e respeitoso entre as partes envolvidas, já que também era necessário que a encenadora, Onisajé, pudesse se conectar profundamente com os aspectos traumáticos, sensíveis e emocionais de cada ator e atriz. Esse movimento viabilizou uma conexão muito mais íntima e organizada com as habilidades de cada artista do elenco que

⁹⁰ Trata-se de uma imersão cênico-sensório-espiritual que objetivam realizar as cerimônias propiciatórias para a construção da montagem. As cerimônias incluem desde as oferendas rituais, os banhos energizadores, os pedidos de autorização para as divindades e/ou ancestrais até as experimentações cênicas realizadas a partir do contato íntimo dos atuentes com os quatro elementos fundamentais da natureza, terra, fogo, água e ar, apesar de saber que esses não são os únicos elementos. (ONISAJÉ, 2021, p. 210)

seriam usados mais a frente durante a etapa do “poeirão cênico”⁹¹ e posteriormente dos ensaios já com o texto em mãos.

Todo esse processo dos rituais instauradores foi dividido em três etapas: o ritual do reflexo (ou espelho), o ritual do fogo e da água. Cada um desses encontros permitiu conexões distintas entre nós do elenco com nossa ancestralidade, subjetividade, individualidade e coletividade. A encenadora Onisajé (2020) pontua em uma de suas análises que os rituais instauradores já começaram a partir do momento em que a equipe se conectou espiritualmente à divindade Oyá, numa cerimônia de candomblé que foi realizada no Ilê Axé Oyá L’adê Inan, como foi orientado por Exu em uma das consultas espirituais realizada pela encenadora - parte também do processo de montagem do espetáculo. No entanto, em virtude da intensa e potente particularidade íntima desse momento não me debruçarei sobre tal etapa.

Sobre os rituais Onisajé (2020) salienta que em seus trabalhos anteriores os rituais instauradores eram realizados com o intuito de unir os orixás através dos elementos da natureza: fogo (Exu e Xangô), terra (Ogun, Oxossi, Ossain, Omolu, Nanã, Iroko e Obá), água (Yemanjá, Oxum, Nanã, Obá, Ewa e Oyá) e ar (Oxalá, Oyá, Oxumarê e Ewá). Contudo, de acordo com a orientação de Exu, o ritual do reflexo deveria ser criado para que o elenco se enxergasse de modo muito mais penetrante.

Feito isso, os processos foram conduzidos com bastante delicadeza e respeito às histórias de cada um de nós envolvidos nos rituais. A sensibilidade aguçada da encenadora Onisajé possibilitou momentos memoráveis de entrega e cuidado. Era visível como as emoções estavam à flor da pele nos rituais e como as nossas energias individuais puderam se conectar energeticamente naquela sagrada sala de ensaio. Despir-se do mundo foi a premissa básica para estar ali; desnudar-se dos problemas e conflitos que nos afligiam consciente e inconscientemente; rasgar as vestes de violência e trauma que nos atormentavam; incendiar os vastos campos de tristeza que cultivamos em nossos interiores; e, sobretudo, livrar-nos das marcas trans-históricas que a violência intergeracional nos impôs. Onisajé, cautelosamente, criou um espaço sólido, seguro e confiável para que dez atores e atrizes pudessem se abraçar, se tocar, gritar, chorar e se

⁹¹ O poeirão cênico é um procedimento de levantamento de materiais corporais e vocais a partir da ritualidade, de palavras orientadoras, imagens, sensações e associações mentais. Essa expressão surgiu da imagem da poeira sendo levantada pelo vento, em que um grande número de elementos é alçado no ar. O objetivo é levantar o máximo de material expressivo para que seja utilizado na construção das cenas. (ONISAJÉ, 2021, p. 220)

amar, verdadeiramente. Amor foi a palavra-chave durante os rituais instauradores, afeto e dengo que nos tornava comuns e semelhantes.

Sobre o ritual do reflexo, criado especificamente para os processos de preparação da peça *Pele Negra*, foram posicionados dez espelhos em frente a nós, todas e todos desnudos, num ambiente com luz penumbral e aconchegante, Onisajé diz:

Passamos por três horas de *orins* e pela viagem de olhar-se profundamente. Olhar-se nu e procurar enxergar o que nunca viu em si, as delícias e os incômodos. Olhar descolonizando o espelho. Olhar e ver além da matéria. Foi um momento doloroso e revelador. Olhar-se com sinceridade, debater-se com todos os traumas causados pelo racismo que inferioriza e destruiu a autoimagem de cada um e de cada uma, foi um árduo exercício. Alguns viram seus orixás refletidos no espelho, viram a presença ancestral em suas carnes, em seus corpos negros diaspóricos. (ONISAJÉ, 2020, p. 89)

Aquela sala de ensaio por quase quatro horas tornou-se o nosso retorno a um útero quente, úmido e protetor. Estávamos abertos ao afeto, dispostos a amar e ser amados, sensíveis ao sagrado, conectados com os nossos espíritos, disponíveis ao cuidado. As marcas na pele, as cicatrizes da alma todas visíveis e transponíveis lavadas com lágrimas e suor, fluidos de corpos que sabiam o que era tremer numa noite escura sob as luzes do giroflex, peles que compreendiam o toque da repulsa e do desinteresse, olhos, testemunhas do passado.

Naquelas curtas longas horas, o mundo externo não existia, pois a transfiguração do Orun - o plano da imaterialidade para a cosmogonia yorubana - estava encarnada no solo sagrado daquela sala de ensaio. Tudo era vida! “Amar e prosperar, mesmo que o trauma seja brasileiro”, como profeticamente anunciou a multiartista e psicóloga Castiel Vitorino Brasileiro (BRASILEIRO, 2021, p. 115). Olhar e repensar os momentos de cura como uma evolução das possibilidades de cuidado e autocuidado; aprofundar os conhecimentos do espírito e da carne para permitir que os nós do trauma e da violência intergeracional pudessem ser desatados; a garantia que nossos corpos estivessem aptos e prontos para codificar novas ficções mentais e corporais.

Dessa forma demos vazão ao novo que estava prestes a se alinhar artisticamente ao processo, consolidamos um terreno fértil para a criação, capitaneamos as agruras da vida com competência e excelência, diluímos os tempos verbais de nossas línguas nas palavras erigidas para cada um dos personagens que estavam ali naquele momento sendo paridos e saindo de um

processo gestativo turbulento, mas ao mesmo tempo quente e nutritivo. A cura, não no sentido literal da palavra, foi evidenciada a partir da ausência de disputa, de competição, era ali que o corpo poeticamente dizia, “estamos curados e satisfeitos”, era ali que estava adubado fertilmente o corpo de cada uma e um de nós:

Curar-se pode ser integrar-se a um momento espiralado, indescritível, inaugurado pelo e em nosso próprio corpo. Um momento de dissolução. [...] A cura é movimento inominável, ou o movimento de tornar-se inominável. Percebo a cura como um acesso àquilo que é inexistente na temporalidade moderna. A cura é conseguir experimentar-se no que nos dizem ser impossível. (BRASILEIRO, 2020, p. 56)

Sobre a compreensão do que significa *cura*, Castiel Vitorino nos informa que ela é em si uma incorporação, um fenômeno inevitável que se abre ao impossível e ao indizível. E quando à conexão com a visualidade daqueles corpos plurais em uníssono pudemos traçar uma espécie de textura social daquela sala de ensaio, porém um traçado disposto a evocar a potencialidade dos corpos em divergência. Uma análise sobre as condições favoráveis que permitiram o embalsamento das afetividades ali presentes, um mundo, um universo, no qual apenas existir com nossa beleza e complexidade, subjetivas e particulares, foram necessários para estabelecer uma espécie de mundo ideal, de sonho utópico, de *fim do mundo*. Onde corpo era apenas corpo, onde as identidades constituídas atualmente em virtude dos processos coloniais e da modernidade não foram necessariamente problemas para o processo, mas, certamente, a melhor contribuição possível para a consolidação de um terreno seguro, criativo e diverso.

Foi na ebulição da diversidade que se criaram as potencialidades do que seriam os momentos posteriores aos rituais instauradores. Entender as nossas identidades de gêneros foi vital para que mais uma camada da futura construção dos personagens pudesse ser elevada à sua máxima potência. Castiel Vitorino Brasileiro lucidamente nos convoca a compreender que “Gêneros” são identidades e a problemática central é que a Modernidade tenha criado a cisgeneridade como um fato essencial, natural, “capaz de assegurar o gênero *Homem* e, após, o gênero *Mulher*, marcados ademais por esta binaridade, como condições existenciais de caráter irrevogável, inquestionável, intrínseco e a *priori*” (2021, p. 90). Desafiar as normas das convenções estabelecidas pelo ideal de humanidade foi a ação necessária para garantir que determinados pressupostos não invadissem e contaminassem o desenvolvimento do processo

artístico com compreensões binárias, advindas do ocidente branco, cristão e euro norte-americano.



Figura 10 - Um dos processos de construção de personagem com a encenadora Onisajé (ao centro). Sala experimental 104, PAF V, Ondina, Salvador - BA , fevereiro de 2019. Fonte: Adeloyá Ojú Bará.

Estava circunscrito naquele espaço a travestilidade, marcada no meu corpo e na minha performance, e um conflito, não beligerante, com os outros corpos cisgêneros e diversos em suas subjetividades. Visivelmente, o terceiro gênero, uma espécie de oposição e resposta ao binarismo ocidental, estava ali alinhado saudavelmente às propostas sociais do que é ser humano. Abria-se naquele instante a possibilidade de convergência das identidades ancestrais com as identidades modernas. Saliento aqui que a identidade, o conceito/termo, “Travesti” só pode ser encontrado e compreendido dentro da contextualização de alguns territórios latino-americanos bem como no seu território mais expoente, o Brasil. A travestilidade de meu corpo na sala de ensaio se fez presente com naturalidade e otimismo, pois, apesar de estar envolvida com um grupo de pessoas

cisgêneras foi justamente ali na fusão das negritudes e ancestralidades que o corpo Travesti se viu agregado a um mundo socialmente responsável e marcadamente negro em sua constituição.

A despeito de todas as imposições sociais projetadas sobre os nossos corpos, mais uma vez, Castiel Vitorino Brasileiro evidencia alguns aspectos que podem ser associados ao espaço socialmente responsável criado na sala de ensaio, que possui uma variante no mundo externo que não permite que esse lugar se replique em sociedade:

Tal binaridade de gênero é atrelada a um ideal de corpo Humano que desrespeita a variabilidade de formas da espécie Homo Sapiens, na medida em que sustenta o princípio da cisgeneridade em projeções anatômicas e psicofisiológicas binárias essencializadas e sustentadas na religião. (BRASILEIRO, 2020, p. 90)

Basicamente o que constitui as pressões exercidas sobre nossos corpos são associações irresponsáveis de anatomia com identidade; uma intervenção opressora que não respeita as cosmovisões distintas de determinados povos e comunidades. É exatamente no terreno da criatividade e da imaginação associado a outros processos humanos, raciais e ancestrais que é possível constituir um espaço de segurança e afirmação das subjetividades em função da potencialização do coletivo.

Findada a etapa do ritual do reflexo temos em combustão mais dois momentos de pura intimidade, o ritual do fogo e da água que de acordo com Onisajé (2020), foram situações de encontro do elenco com seus orixás, além de permitir uma conexão com memórias dos nossos antepassados recentes - pais, avós, avôs, bisavós, etc. Na perspectiva da encenadora foram momentos marcados pela conexão com aquilo que “empretece e que somos levados a esquecer”.

[...] o fogo de Exu e Xangô queimou os traumas, as dores, os pensamentos inferiorizantes, limitantes. As águas de Oxum, Yemanjá, Nanã, Obá, Oyá e Ewá os reconectaram com os colos das mães ancestrais [...]. Fizeram com que se vissem com profundidade, se tocassem e se enxergassem partes de um todo. (ONISAJÉ, 2017, p. 89)

Tendo em vista, que os rituais instauradores foram momentos de potencialização do eu individual com o eu coletivo, podemos hipoteticamente afirmar que a aglutinação de corpos essencialmente semelhantes conectados ritualisticamente com princípios sagrados e ancestrais de seus antepassados, permite produzir um envolvimento energético essencial aos desejos da encenadora e da equipe como um todo. Após esse processo imersivo proporcionado por Onisajé

vislumbramos o início de uma comunicação mais atenta, compartilhada e saudável. As etapas seguintes se organizaram através do poeirão cênico que:

[...] vem da imagem da ‘poeira’ sendo levantada pelo vento, em que um grande número de elementos é alçado no ar. Esse é um momento importante, pois nesse espaço construímos as atmosferas e improvisamos grande parte das cenas do espetáculo, seja quando encenamos um texto prévio, seja quando a partir dessas improvisações o texto vai sendo escrito. No que tange os elementos visuais do espetáculo (cenário, figurino, maquiagem e iluminação), o Teatro Ritual nos conduziu para a construção do que poeticamente chamamos de Ipadê visual. Essa composição orienta o diálogo entre esses elementos na construção dos espetáculos. (ONISAJÉ, 2017, p. 98 - 99)

A partir dos momentos de criação e exploração da imaginação para iniciar a concepção das necessidades psicológicas e corporais dos personagens, enxergamos os avanços adquiridos durante os rituais instauradores. O poeirão cênico foi mais um desses momentos de bastante envolvimento entre elenco e encenadora. Basicamente, durante os processos de criação éramos estimuladas/os a produzir imagens verbais, corporais e visuais por meio de nossas fabulações criativas. Movimentos físicos ao lado de nossa preparadora física Edleuza Santos eram propostos de maneiras distintas para garantir que pudéssemos ter o máximo de elementos e informações distintas para compor inicialmente o movimento das personagens. Movimentos sonoros, em paralelo ao trabalho de Joana Bocanera - preparadora vocal -, também eram potencializados permitindo a melhor acústica possível das vozes das personagens.

As elaborações fictícias sobre as personagens, criadas por cada ator e atriz, nesse momento já estavam conectadas com as necessidades da encenação. Nossos corpos sentiam-se dispostos a criar, tendo em vista que a cada entrada na sala de ensaio significava uma imersão distinta por onde nossas habilidades podiam caminhar e assim, toda a conexão espiritual e emocional que foi construída nos rituais instauradores garantiu que o exercício do trabalho coletivo pudesse ser elevado a sua máxima potência. Destaque importante também a ser feito eram as provocações intelectuais posteriores aos trabalhos físicos; nos momentos do debate podíamos exercitar os nossos pensamentos e associá-los com o que estava sendo produzido.

A lógica do debate e do diálogo constantes permitiram que o elenco, a encenadora e a equipe pudessem estar envolvidos com muito mais proximidade, garantindo que houvesse uma noção horizontal e mútua de trabalho. Todos os apontamentos e opiniões eram importantes, todas as compreensões sobre o andamento da obra - olhares internos e externos - eram fomentados em

debate para que o máximo possível de informações sobre a obra pudesse ser selecionado, peneirado, pinçado pela encenação. Um trabalho que primou pela demolição dos sistemas hierárquicos de trabalho, enfatizando o exercício do labor coletivo, porém, sem negligenciar os talentos e competências de cada profissional envolvido no processo.

Vivenciada essas duas primeiras etapas, partimos para o exercício da integração do texto dramaturgicamente com as informações e referências já levantadas nos trabalhos anteriores. No entanto, alguns desafios foram expostos num primeiro momento: como garantir que o texto, do dramaturgo Aldri Anunciação, baseado na obra homônima de Fanon chegaria ao público com acessibilidade linguística, inteligência e lucidez? De que forma, um texto dramaturgicamente que insinuava uma “defesa de tese de doutorado” poderia ser consumido cenicamente por diferentes perfis de público? Alguns questionamentos também levantados por mim e registrados no artigo *Teatro Preto de Candomblé* de Onisajé (2020), “A quem aquela obra se destinava? Para quem desejávamos falar?”, também foram norteadores para que refletíssemos com competência sobre a montagem do espetáculo a partir da inserção do texto.

A saída que a encenação encontrou foi “esquentar” o espetáculo por meio de imagens, musicalidade, corporeidade e deixar os encontros de Fanon com a banca, livres para serem grandes explorações filosóficas e teóricas. Desse modo tínhamos um jogo entre o “calor” do ritual cênico e a “frieza” da explanação teórica, este jogo criou um mapa rítmico interessante e potente. (ONISAJÉ, 2020, p. 90)

Então, essas incursões sobre a fisicalização dos textos mais densos no corpo das personagens possibilitaram que nós, o elenco, conseguíssemos elaborar nossas corporeidades ao texto emanado verbalmente. Exemplos visíveis desse exercício foram as construções das personagens Umoya, interpretadas por Igor Nascimento e Juliete Nascimento, e Mayotte Capécia, interpretada por Manu Moraes. A personagem Umoya foi idealizada para que fosse a mesma personagem interpretada por duas pessoas - fato que acontece também com o personagem Fanon. Durante a caracterização da personagem já era visível um exercício neutro do gênero, a presunção de um terceiro gênero, além de a personagem ser também um arquétipo da ancestralidade africana e afrodiáspórica daqueles personagens. Ou seja, os atributos das performances de gênero de ambos os atores tiveram que ser minimizados para dar vazão a outras qualidades da personagem que não necessariamente demarcasse um gênero específico - desse

modo, tínhamos em cena uma figura/representação não-binária, viabilizando uma conexão mais sensorial e reflexiva do texto das personagens com o público.



Figura 11 - Personagens Umoyas, Igor Nascimento e Juliete Nascimento. Teatro Martim Gonçalves, março de 2019. Fonte: Adelayá Ojú Bará.



Figura 12 - Personagen Mayotte Capécia, Manu Moraes, em cena. Teatro Martim Gonçalves, março de 2019. Fonte: Adelayá Ojú Bará.

No exemplo da personagem Mayotte Capécia podíamos perceber um tipo cômico e intrigante que versava com o arquétipo de uma pessoa preta marcada por elementos da cultura francesa; uma espécie de gozação em relação a indivíduos elitistas. No absurdo da imagem de uma mulher preta retinta com os seus gestos, comportamentos e dicção deslocados de uma realidade “humilde” o humor e a conexão com o público se tornavam possíveis. Ria-se pelo que possivelmente seria impossível conceber na práxis. Isto é, texto e corpo foram manipulados pela atriz para que sua interpretação pudesse causar desconfortos e reflexões na plateia. A personagem incomodava sem mesmo ser sua intenção.

Dessa maneira, nós do elenco fomos criando alusões entre a densidade do texto e a necessidade de garantir uma comunicação entre os diversos perfis de público que prestigiaríamos a obra na cidade de Salvador. De modo geral, essas foram as estratégias usadas pelo elenco e pela encenadora para construir um espaço cênico de criação afetiva, humana e horizontal, um processo conduzido com princípios sólidos sobre rituais cênicos, como assinala Alexandra Dumas, que foi parte do grupo de pesquisadoras da montagem do *Pele Negra, máscaras brancas*, composto por ela e outras estudantes:

No processo de montagem, [...], atravessada por epistemologias de uma cosmovisão africana, no caso o teatro-candomblé assinado por Onisajé, passou por uma via de libertação do próprio corpo, onde este não se opunha ao espírito. O estado de corpo do elenco, motivado por processos criativos ritualizados, associado a uma delimitação entregue de antemão ao espectador de ali ser uma manifestação circunscrita no âmbito do teatro negro, evidenciou uma corporeidade negra bela, coletiva, sem um protagonismo individual declarado em cena e com uma cumplicidade partilhada com a plateia. (DUMAS, 2020, p. 106)

O olhar afetivo e revolucionário de Maya Angelou (2019, p. 38) nos diz também, “nós somos mais fortes, mais gentis, e mais generosos porque vivemos numa atmosfera onde o amor existe”⁹², assim entendemos que a geração de espaços afetuosos são vitais para gerar trabalhos mais espontâneos e vigorosos com trabalhadores da arte satisfeitos e sadios com seus processos criativos. Um fazer teatral sendo gestado com os exemplos mais próximos do que significa “trabalho coletivo”, um exercício pleno das múltiplas faculdades que o teatro pode agregar: canto, dança, pintura, iluminação, artes plásticas etc. O afeto sendo incorporado como mais uma necessidade insubstituível, imersões intensas e responsáveis entre ancestralidade e coletividade -

⁹² Do original em inglês “We are stronger, kinder, and more generous because we live in an atmosphere where love exists.”

aspectos essenciais do processo de criação da montagem. Envolvimento de nossas cargas emocionais e espirituais com os elementos artísticos da obra, demos vida a outros seres abusando dos nossos processos vitais, erigimos personagens fiéis aos princípios do próprio espetáculo, bem como, fiéis aos métodos dramáticos do texto.

4.1 Um personagem, dois atuantes

Ao iniciar a reflexão sobre a personagem Fanon nesta etapa da dissertação trago a descrição da personagem Frantz Omar Fanon contida no texto dramaturgico original escrita por Aldri anuñciação:

Psiquiatra de melanina acentuada, 35 anos, filósofo fundamentalmente revolucionário marxista anticolonialista que dividiu sua curta vida entre a militância independentista, sobretudo na Argélia, e a teoria crítica comunista e pós-colonial, desenvolvendo ainda uma tese pioneira que classificou de psicopatologia da colonização: *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952). Descendente de escravizados africanos, Fanon cresce no seio de uma classe média ascendente, o que lhe permite prosseguir os estudos. Em 2019, retorna fantásticamente ao nosso mundo real prático, reclamando uma segunda chance de defesa da sua tese de psicopatologização da colonização *Pele Negra, Máscaras Brancas*, através de um espetáculo teatral futurista e distópico. (ANUNCIACÃO, 2018, p. 2)

Iniciar essa parte foi uma tarefa extremamente excitante, intimista e pessoal, pois basicamente aqui eu deposito minhas reflexões e percepções sobre o denso e lindo processo de transmutação da personagem Fanon. Uma sucessão de encontros entre dois atores e uma encenadora que provocou o nascimento de uma figura interessante, harmônica, heterogênea e sobretudo enigmática, passo após passo, codificando os anseios e necessidades da personagem, objetivos, frustrações e desejos íntimos ao mesmo tempo que havia expectativas de uma não representação biográfica da personagem, mas, sim, de uma exploração das características essenciais da figura histórica referência para o trabalho.

Como transpor a fisicalização de uma figura histórica sem mimetizar suas características originais? Como dar vida a uma personagem que viveu no passado com os conflitos e dramas do presente e futuro? Quais os benefícios e as consequências de gerir um processo de criação de personagem em dupla? Qual a poética adotada no aprimoramento da personagem durante os

ensaios? Enfim, uma série de questões a serem respondidas ou pelo menos refletidas com o máximo possível de cuidado que a obra merece.



Figura 13 - Cena final do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, “O que quer a mulher e o homem pretos?”, à esquerda, Ofalowo, e à direita, Matheuzza. Teatro Castro Alves, julho de 2019. Foto: Adelayá Ojú Bará.

Durante os seminários formativos sobre o autor Frantz Fanon realizados em Outubro de 2018 com a presença de diversos acadêmicos, artistas e pesquisadores de sua obra, já era visível que os tipos e possíveis representações das personagens já estavam pré-definidos. Uma série de debates e reflexões foram feitas sobre a importância da obra *Pele Negra, Máscaras Brancas*, bem como, discussões sobre como as consequências do colonialismo são sentidas na contemporaneidade pelas pessoas negras afrodiáspóricas e sociedades atuais; os estudos e abordagens realizados por Fanon no que tange essencialmente às relações entre pessoas negras e brancas seriam utilizados no desenvolvimento do texto dramático (que ainda estava sendo escrito), na montagem cênica do espetáculo e na construção da personagem Fanon. Naquele momento a existência de Fanon ainda era uma incógnita, ninguém ainda tinha tido contato com o

texto dramaturgico de Aldri Anunciação e conseqüentemente não tínhamos a confirmação de que Fanon seria uma personagem da dramaturgia.

A partir dessas percepções sobre como trazer Fanon à peça teatral foram sendo iniciados estudos mais amplos sobre a encenação e o livro, naquele momento ficou compreensível que a abordagem não seria necessariamente biográfica, mas sim baseada na obra que tínhamos em mãos, isso garantiu que nenhuma pré-assumpção fosse feita pelo elenco. Após os seminários, foram realizadas as etapas de audição, depois das audições, e já com o elenco selecionado foi iniciada a leitura técnica do texto. Até então ninguém sabia quais seriam os seus papéis específicos, mas Onisajé já sinalizava alguns desejos em relação aos personagens e aos atores. Depois de uma análise mais profunda do texto e tendo compreendido coletivamente que a obra deveria ganhar um outro fôlego na interpretação e na montagem partimos para a criação de personagem propriamente dita.

Ponto aqui a grande surpresa, minha e de Ofalowo - parceiro de cena e também intérprete da personagem Fanon - que foi receber a notícia de dividir a mesma personagem; estávamos ali lado a lado, todas e todos, confusos sobre como oito personagens seriam geridos por dez atores e atrizes. Nesse momento entrou a sagacidade de Onisajé ao nos informar que os dois personagens “solo” Umoya e Fanon seriam interpretados por dois atores cada, sendo uma identidade feminina e uma identidade masculina para cada um, no caso da personagem Frantz Fanon, eu, Matheuzza, e Ofalowo - naquele momento o que simplesmente expressamos era surpresa e curiosidade de como fazer aquilo acontecer, mas para Onisajé era algo a mais:

Um elenco diverso, que passava por todas as tonalidades de pele do negro brasileiro, resultante da mistura étnica presente no Brasil, além de aliar a camada de gênero a discussão de raça, por contar com a atriz travesti Matheuzza Xavier no papel de Fanon, ao lado do ator Victor Edvani. (ONISAJÉ, 2021, p. 168)

Obviamente, sabíamos das características fenotípicas de Fanon como um homem preto retinto, de forma inevitável era visível que a melhor opção para aquele desafio em termos de representação por aparência física e proximidade com a personagem era o Ofalowo, homem preto retinto - estava ali, em ambos, os traços físicos semelhantes que os conectavam ancestral e fisicamente. Mas, ainda nos perguntávamos (eu e o restante do elenco), por que Matheuzza fora escolhida, já que, eu como uma travesti, identidade feminina, e fenotipicamente uma pessoa

negra da cor parda não condizia com as necessidades fenotípicas para uma representação biográfica de Frantz Fanon.

No entanto, era justamente esse o ponto central da questão: a ideia não era construir uma representação biográfica de Fanon, mas, sim, abusar de sua obra e discurso na construção da personagem. Dois corpos negros distintos gerariam nuances interessantes para a concepção das características psicológicas de Fanon, já que tanto Ofalowo quanto eu possuíamos experiências singulares em nossas trajetórias de vida que foram essenciais para gerar debates como: quais as relações de violência que pessoas negras/pretas estão subordinadas a vivenciar no Brasil? Em que momentos a negritude de uma pessoa parda é reconhecida? Quais as diferenças marcantes nas experiências sociais de indivíduos negros no Brasil com tons de pele distintos? Quais as consequências do ódio antinegro nesses corpos? Quais as estratégias usadas por ambos para resistir às violências cotidianas?

Responder essas questões garantiu uma personagem racialmente consciente e atenta às especificidades raciais da negritude no processo colonial e contemporâneo brasileiro. Quem teoricamente me auxiliou a compreender esse fenômeno foi o artista performático e também professor doutor Stênio Soares quando ele afirma em seu artigo *As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias* que “o artista é um sujeito social, ele não está isolado do mundo, pelo contrário, ele faz parte do mundo, logo carrega consigo as coisas oferecidas pelo mundo e as coisas que ele artista constrói e deixa no mundo” (SOARES, 2020, p. 25). Observando isso, partimos para a distinção da identidade de gênero, outro aspecto importantíssimo no processo, um homem cisgênero e uma Travesti, dois espectros de gênero marcantes em nossa contemporaneidade, mas que para Onisajé:

A decisão de dividir a personagem Fanon em duas (uma feminina e outra masculina) se deveu a necessidade de ampliar o alcance do discurso fanônico, que não tratou com destaque a mulher negra, o que sempre foi uma queixa do movimento feminista negro. Nesta montagem tive a oportunidade de evidenciar as vozes femininas negras por meio da materialização desta voz, na criação de uma Fanon. Os Fanons são a materialização do discurso antirracista do autor de *Os Condenados da Terra*, e atravessam a montagem defendendo a luta contra o colonialismo ao afirmar que o racismo adoece e precisa ser destruído. (ONISAJÉ, 2021, p. 196 - 197)

Tendo em vista que as experiências de gênero produziam outras reflexões podemos pensar: Quais os benefícios da cisgeneridade no Brasil? Quais os elementos marcantes da vida de

uma Travesti? Em quais momentos essas duas identidades se relacionam? Qual a relevância da travestilidade na formação do “povo brasileiro”? Socialmente, quais as privações que cada identidade está destinada a vivenciar na sociedade brasileira?

Responder essas questões geraram mais um amalgamado de informações úteis para produzir uma personagem coesa e homogênea, porém com suas particularidades muito bem estabelecidas e valorizadas, além de ser uma solução interessante também para criar conflitos saudáveis na própria psicologia da personagem. Ter dois Fanons em cena foi uma verdadeira exaltação da diversidade negra do território brasileiro e uma provocação à própria existência de Fanon. Seria uma travesti, a sujeita da pesquisa que lhe faltava durante seus anos de estudo sobre as consequências do colonialismo no povo negro? Hipoteticamente, talvez.

Ainda sob as luzes dos estudos de Stênio Soares sobre o *corpo-testemunha*, enxergamos que existe uma relação bastante íntima entre o artista e sua dinâmica social, bem como seus processos artísticos, ou seja, o histórico sociopolítico de cada indivíduo desencadeará na maneira como as configurações desse artista se apresentará.

Visto que o movimento de negritude e a luta do povo negro brasileiro, dependendo da experiência subjetiva do corpo-testemunha, são perspectivas que anima o espírito das poéticas, torna-se importante compreender que as subjetividades, que se constroem como depoimentos através da poética, são também expressões do testemunho do artista a respeito da realidade imediata em que vive. Sob uma perspectiva antropológica, a criação artística não seria uma mera reprodução da luta contra o racismo na sociedade brasileira, mas ela pode revelar um modo particular do artista, enquanto sujeito social, de depor a respeito de um fenômeno que é social e compreender uma experiência na sociedade. E, nesse sentido, o corpo-testemunha do artista revela uma maneira própria de manifestar esse depoimento, justamente porque testemunhou de maneira particular o fenômeno social. (SOARES, 2020, p. 26 -27)

É aqui que nos damos conta da importância de ambas as experiências sociopolíticas, minha e de Ofalowo, pois ao longo do processo de construção da personagem fomos compreendendo que precisávamos dar autenticidade aos nossos respectivos Fanons. Esse fato se deu nos primeiros exercícios cênicos de criação quando trabalhamos na perspectiva de criar uma personagem única e integrada, mas não era necessariamente uma homogeneidade que estávamos procurando, a partir então das orientações de Onisajé buscamos desbravar o texto e buscar nele as citações que melhor se encaixavam para cada um de nós. Isto é, estudamos o texto para

dividi-lo da maneira mais intelectual e emocionante atrelada às nossas características sociopolíticas enquanto ator e atriz.

Portanto, como seria possível transpor determinadas citações das falas de Fanon para mim que assumidamente estava introduzindo comportamentos, *gestus* e trejeitos de minha travestilidade? Buscamos associar corpo e verbo, conectar discurso com a fisicalidade de nossas experiências em sociedade, ousar na exploração do deboche, do sarcasmo e da ironia.

Dessa maneira, depois de entendermos o que Fanon necessitava em cena, estabelecemos em consonância com Joana Bocanera uma voz para a personagem que fosse uníssona, ou seja, compartilhamos as mesmas linhas - texto dramático - quando estávamos em cena juntos. Através da sonoridade e entonação de nossas vozes, produzimos a ilusão de que falávamos ao mesmo tempo ou que não havia respiros de descanso entre uma oração e outra, por exemplo, as orações eram reproduzidas imediatamente após a sonorização da última palavra antes do ponto de continuação, gerando desse modo um efeito interessante e particular em cena, pois o público não percebia o momento da troca de texto entre os Fanons e imaginava estar escutando na maior parte do tempo sempre os dois.

Contudo, em todo o espetáculo, de quase duas horas, houve apenas dois momentos específicos no qual cada Fanon tinha a sua particularidade valorizada e em primeiro plano, ambas as cenas eram em disputa discursiva com uma das figuras alegóricas que representavam a banca examinadora - trajados ironicamente com máscaras brancas. Nesses dois momentos, a minha Fanon feminina, debatia sobre o poder da identidade e como esses processos identitários são distintos a depender do território que cada indivíduo se constitui humanamente; e, o Fanon masculino, defendia o poder das estratégias revolucionárias criadas pelas pessoas negras em diáspora para sobreviver e resistir aos processos coloniais. Assim, a pluralidade do discurso contida no texto dramaturgico foi distribuída de acordo com o que os nossos corpos visualmente representavam para o público que estava assistindo ao espetáculo. Segundo Stênio Soares:

[...] determinadas poéticas cercam e expressam fenômenos sociopolíticos, a partir do ponto de vista de indivíduos, ou seja, elas respondem e confrontam a realidade imediata na qual o artista está inserido e, por isso, se apresentam como depoimentos sobre um fenômeno vivido, testemunhado, pelo artista enquanto sujeito social. (SOARES, 2020, p. 14)

A existência de um Fanon duplo consagrou dois sujeitos sociais com realidades políticas semelhantes, mas particulares. As nossas subjetividades transbordaram em meio aos aspectos coletivos que nos conectavam enquanto dupla/elenco e numa escala mais ampla como artistas e espectadores.

A Fanon Travesti seria uma evidência contemporânea da ausência de um terceiro gênero também no debate sobre colonialidade nos estudos de Fanon? Possivelmente, pois ao nos aprofundarmos na obra de Fanon, damos de cara com análises explicitamente relacionadas a corpos cisgêneros, sem deixar de pontuar, claro, o entendimento de que esta é uma análise contemporânea ao trabalho de Fanon, uma outra perspectiva para que possamos pensar no trabalho do autor a partir de outras reflexões que ainda não foram feitas - uma espécie de adendo reflexivo sobre as percepções do corpo na colonialidade, uma exposição ousada da extinção da possibilidade de qualquer exercício analítico sobre outras experiências identitárias de gênero. O que se leva em conta é a própria categoria de gênero cisgênera também era, de forma exaustiva, influenciada pelas organizações comportamentais das pessoas que divergiam às normas binárias da branquitude cristã e colonial.

Ao compreender que o mundo colonial branco exerceu violências sobre outras identidades não-cisgêneras constituídas negras e indígenas, podemos enxergar a necessidade de corporificar o discurso de Fanon num corpo que diverge das normas binárias. Jota Mombaça em uma de suas análises sobre a produção e execução da violência branca ocidental afirma que:

[...] a violência cismasculina é uma arma transversal de normalização de gênero e controle social. Ela afeta não apenas mulheres cis e corpos não heterossexuais e trans, mas também os próprios homens cisgêneros que têm de alcançar esses graus ideais de virilidade a fim de cumprir com aquilo que a normalidade de gênero requer. (MOMBAÇA, 2021, p. 69)

Marcadamente, um traço evidente em todo o processo colonial, a imposição violenta da cismasculinidade branca, uma disputa desleal e sanguinária que de maneira forçada tentou aniquilar outras expressões não enquadradas nos ditames da branquitude colonial. Em uma das passagens de Fanon (2015), ele diz que de modo algum pretende preparar o mundo que lhe sucederá, pois pertence irredutivelmente à sua época. Afirmção essa que reforça o entendimento de tempo e território sobre as reflexões que produzimos a respeito do mundo que vivemos, isto é,

construir discurso só é possível quando nos adequamos às especificidades e particularidades de nossa época.



Figura 14 - Personagens do *Pele Negra* na abertura do espetáculo, vestindo os figurinos em preto e branco na esquerda, Ofalowo, e na direita, Matheuzza. Teatro Castro Alves (TCA), julho de 2019. Fonte: Adeloyá Ojú Bará.

A partir do momento que podemos analisar alguns aspectos das artes cênicas, a exemplo da criação de personagem, é possível inferir que algumas metodologias na formação do ator e da atriz reforçam uma lógica performática que se baseia na manutenção dos comportamentos da cisheteronormatividade, sendo um padrão evocado por uma indústria que mercantiliza as artes cênicas, sejam elas no teatro, no cinema, na televisão, na publicidade, na moda, etc. Todas essas ramificações são sustentáculos que perpetuam práticas coloniais de identidade e extinguem possibilidades do exercício de outras identidades não-hegemônicas e trans e cisgêneras.

O ponto central da discussão é que por muito tempo evidenciar outras existências nos palcos e telas não era ideal, pois aniquilava qualquer chance de perpetuação das identidades coloniais. Desse modo, o que basicamente se vislumbra nos dias atuais é um processo de cooptação de corpos e identidades que divergem pelo capitalismo, um mecanismo de aperfeiçoamento natural da lógica capitalista que se adapta às necessidades exigidas pelo

mercado. Então, se atualmente, vivemos num cenário onde o “público” LGBTQIAPN+, bem como negros e indígenas, exercem bastante pressão através de mobilizações e das redes sociais a fim de exigirem seus direitos em inúmeras questões, fica evidente o quanto as empresas e a indústria, de modo geral, necessitam se adaptar para agradar e satisfazer as demandas do mercado.

É justamente nesse aspecto que diversos equívocos são cometidos tanto pela indústria quanto pelo público/mercado que fazem determinadas exigências, é evidente que qualquer tipo de mudança só ocorre com transformação social. No entanto, determinadas transformações só podem existir caso haja uma disposição dos espaços públicos e privados em cumpri-las, e por que precisa haver disposição? Pois, basicamente, os indivíduos e corpos detentores do poder econômico e político são pessoas não-negras, de forma majoritária, pessoas brancas. Esses são dados comuns da maioria dos territórios ocidentais, de países do continente americano ao continente europeu, não existe uma subversão racial da lógica do poder nos territórios colonizados. Logo, se quem controla o poder são indivíduos racialmente brancos podemos acertadamente afirmar que possíveis mudanças, alterações e transformações dentro de empresas e instituições públicas só serão possíveis quando esses quadros forem alterados.

Desse modo, não é possível acreditar no conceito de representatividade enquanto os meios de produção permanecem controlados por uma específica e pequena parcela das sociedades ocidentais. O poder só pode ser transmutado quando existem disputas sólidas por ele e enquanto disputas radicais de poder não acontecerem nos diversos âmbitos da sociedade - econômicos, políticos e sociais - não haverá transformação social muito menos renovação no campo das artes. A respeito dessas ficções de poder, Jota Mombaça também nos amplia o olhar quando nos diz que:

O poder opera por ficções, que não são apenas textuais, mas estão materialmente engajadas na produção do mundo. As ficções de poder proliferam junto a seus efeitos, numa marcha fúnebre celebrada como avanço, progresso ou destino incontornáveis. [...] A ficção científica é uma das linhas de tensão entre as ficções de poder e o poder visionário das ficções. Se consideramos o eixo especulativo canônico, difundido pela literatura, pelo cinema e pela arte euro-estadunidense em geral, majoritariamente formulado desde as posições de homem, branco, cisgênero e heterossexual, é comum que nos vejamos presas à circularidade do poder, numa espiral distópica capaz de mover-se apenas do controle rumo ao maior controle. [...] como propõe pensar as coeditoras do livro *Octavia's Brood*,

Walidah Imarisha e adrienne maree brown, “não podemos construir o que não podemos imaginar” [...]. (MOMBAÇA, 2021, p. 66 - 68)

É no exercício do poder que as práticas coloniais de violência e manutenção de padrões e normas são normalizadas, vendidas, industrializadas, uma engrenagem perfeita que parte de um mecanismo de controle muito maior. E mais uma vez parafraseando o trecho que Jota Mombaça destaca na fala das coeditoras de *Octavia's Brood*, “não se constrói o que não se pode imaginar”, pois é na criação do impossível que se gera o contra-argumento, o outro poder. Contudo, ao nos depararmos com a convergência de um *corpo divergente* - conceito a ser defendido nos capítulos posteriores - com um discurso anticolonial ousamos na cara da normatividade, pois a capacidade discursiva foi ampliada, gerando desconforto, gerando incômodo. E o que há de mais enérgico e vívido do que a ideia do que significa ameaça? As Travestis. Porque quando a travestilidade entra no contexto da cenicidade, ela invade no intuito de ameaçar, provocar, demolir, aniquilar, fazer tombar os alicerces do que se considera “normal”.

Ou não seria essa a intenção - mesmo que inconsciente - de grandes figuras e personalidades Travestis do Brasil? Não seriam, Castiel Vitorino, JeisiEkê de Lundu, Ventura Profana, Renata Carvalho, Dodi Leal, e outras aparições não-convencionais e mundanas, parte de um mundo que não as quer, parte de um território que as odeia? Elemento essencial da constituição nacional, base essencial das famílias conservadoras, feiticeiras do novo mundo, apocalípticas do fim, servas da anormalidade, do oposto, do distópico e utópico; patronas da devassidão e rainhas da imoralidade.

A travestilidade é anticolonial, anticapitalista, anti-imperialista e anti-normal, é a poética do incomum, a poética do incômodo, o corpo não convencional, a perseverança de construir outros modelos possíveis de arte em que os nossos corpos são capazes de gerar arte com excelência. Certamente em minhas elucubrações, Fanon, sentiu-se provocado pela ousadia de unir sua ancestralidade com as das travestis.

Alguns dos comentários mais marcantes durante a primeira temporada do espetáculo foram: “por que a interpretação dela é tão exagerada?”, “ela tem uma atuação um tanto *over!*”, “exagero demais aquele salto alto, não?”, e assim sempre atrás de muitos questionamentos, o incômodo se mostrava presente por uma fisicalidade não-cisgênera, deslocada das normas. Parecia óbvio que o exagero dos trejeitos, uma voz grave para um corpo feminino, e a abundância de expressões faciais, deboche e ironia seriam notados como marcas de uma outra

corporeidade, era evidente que apresentar dois Fanons com duas performances de gênero distintas seria o ideal para entreter o público. Mas, na verdade, o que não se esperava era a aparição de uma feminilidade irreverente e não-convencional, os olhos e bocas que queriam elogiar o talento, não sabiam como proceder quando na verdade o alvo de seus elogios não era cisgênero, mas sim, Travesti.

Sofremos os problemas na cultura da qual fazemos parte, e também sofremos pelos nossos deslocamentos desses arranjos sociais. Integrar-se ou construir outra sociedade, dói e dá prazer, porque deslocamentos culturais pressupõem justamente rompimentos com uma forma corporificada de viver no planeta. O problema é, que quando se trata de pessoas racializadas, o prazer da liberdade pressupõe o deslocamento da cultura brasileira. Acredito que enquanto o desejo pela nacionalidade nos for uma bússola na construção de nossas histórias, a nossa história continuará sendo limitada aos desígnios da mitologia racial. (BRASILEIRO, 2021, p. 117)

Ao lado do discurso assertivo de Castiel Vitorino nos é revelado um maquinário chamado Brasil que executa com excelência e propriedade os desígnios da violação e apagamentos praticados nesse território. Aqui em encruzilhada com o campo das artes suposições podem ser estabelecidas entre os problemas da cultura que estamos inseridas com a ousadia da travestilidade em cena, desejo e repulsa são dois sentimentos instalados no imaginário popular brasileiro em relação às travestis, ao mesmo tempo que somos amadas, também somos odiadas. É o reflexo do caráter hipócrita e imoral desse país, um território que se constitui por invasões, saques, mentiras, aniquilações, genocídios e outras tantas práticas coloniais não trataria suas “cidadãs” - de terceira classe - de uma maneira mais palatável. Os dados estatísticos sobre a população de travestis e pessoas transgêneras - bem como ao lado dos dados sobre as populações negras e indígenas - são o retrato fiel da maneira como a sociedade brasileira trata suas mais exímias residentes.

Desde 2017 o Brasil ocupa a posição e posto de país que mais mata pessoas transgêneras no mundo (Associação Nacional de Travestis e Transexuais - ANTRA)⁹³, dados esses que em sua maioria não são oficiais e não dão conta da subnotificação. Uma liderança sustentada com

⁹³ Em 2022 o Brasil registrou 131 assassinatos de pessoas trans e Travestis, posicionando o Brasil pela 14ª vez como o país que mais mata pessoas trans no mundo. A pessoa mais jovem assassinada tinha apenas 13 anos. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2023/01/26/brasil-registra-131-mortes-de-pessoas-trans-e-lidera-ranking-mundial-pela-14-vez> Acesso em: 20/06/2023 às 12:03

orgulho pela República Federativa do Brasil quando percebemos que não existem políticas públicas para parar com essas violações, uma evidência de que determinados corpos são eliminados pelo estado e pelo povo com parcimônia e bastante tranquilidade. Alvos extraoficiais do programa de aniquilação de Travestis brasileiras perpetrado por uma sociedade que odeia a si própria, é no exercício da transgressão de determinados corpos que as violências passam a ser direcionadas com absurda eficácia. Porém, na contramão, o Brasil também se orgulha de ostentar dados como o país que mais consome conteúdo pornográfico⁹⁴ de pessoas trans e Travestis no mundo, um povo que nunca deixou de consumir Travestis nas ruas e nas horas vagas, uma nação que ama se desfazer das suas mais ilustres habitantes, não saberia como honrá-las em outras posições. Podemos visualizar esses dados por exemplo em mais uma das centenas de reportagens a respeito dos altos índices de homicídio contra mulheres trans e Travestis em sua maioria.

Quase 90% das vítimas tinham de 15 a 40 anos. Das 131 mortes registradas, 130 foram de mulheres trans e travestis e uma de um homem trans. Segundo o levantamento, o perfil das vítimas é o mesmo dos outros anos: mulheres trans e travestis negras e empobrecidas. A prostituição é a fonte de renda mais frequente. 79% das vítimas eram negras; 21% brancas. Nos últimos seis anos, desde que a Antra passou a ser responsável pelo levantamento anual dos assassinatos — que antes era feito apenas pelo GGB (Grupo Gay da Bahia) — foram ao menos 912 assassinatos de pessoas trans no Brasil. A média anual é de 121 casos. Dessas mortes, 56% eram pessoas trans profissionais do sexo - o que mostra uma contradição no Brasil, já que é o país que mais consome pornografia trans do mundo. (BRASIL DE FATO, 2023)

Os números e estatísticas desse modo indicam por si só a existência de uma cultura nacional de ódio contra o que representa a travestilidade ao mesmo tempo que o fascínio e o desejo pelos nossos corpos não deixa de ser uma constante em nossas vidas. A execução de dois Fanons carregados por suas particularidades sociorraciais em cena de fato influenciou a profundidade psicológica dos discursos das nossas personagens e a produção de um imaginário positivo sobre nossas corporeidades perante o público que nos assistia, por que quem em são consciência imaginaria um dia ver uma versão de Fanon Travesti? A ousadia estava colocada e com ela debochamos do mundo que nos impõe os binarismos ocidentais, Fanon pode assim

⁹⁴

Disponível

em:

<https://super.abril.com.br/comportamento/brasil-e-o-pais-que-mais-procura-por-transsexuais-no-redtube-e-o-que-mais-comete-crimes-transfobicos-nas-ruas> Acesso em: 20/06/2023 às 11:51

reencarnar depois de quase sessenta anos do ano de sua morte no corpo de uma Travesti, num palco de teatro, na cidade de Salvador.

Para finalizar as provocações desta parte invoco Luana Muniz⁹⁵ que transcendentalmente nos ensinou que “a Travesti ainda é um dos poucos recantos onde o ser humano pode sonhar”, uma metáfora apoteótica que se adequa ao que significa ser *a mãe da transgressão* e uma ode a quem nos direciona amor e ódio, guerra e paz. A liberdade de *ser* ainda é um dos maiores desejos do ser humano e quando se é Travesti, se é o próprio sonho carnificado, fisicalizado - transmutado - da possibilidade de poder *ser* a sua própria verdade. Uma alegoria milenar do que é viver fora da caverna, pois nós somos as humanas mais inumanas que conhecemos.

4.2 A Eu, a Transição, o Teatro e o Palco

Quando começar, quando já se é o fim? Aqui quero trazer uma parte da minha trajetória a partir dos meus relatos através da perspectiva teórico-metodológica da autoetnografia que tenho utilizado como instrumento de pesquisa nesta dissertação. Quero aqui falar sobre os meus processos pessoais que culminaram na minha transição de gênero ainda dentro da Escola de Teatro, a partir dos meus 19 anos, e como essa importante decisão influenciou diretamente as minhas escolhas como artista e pesquisadora, e o amadurecimento dos meus estudos e pensamentos sobre as artes cênicas e sobre o teatro.

O título deste subcapítulo é bastante sugestivo e interessante, nele eu resumo quatro elementos em quatro palavras que vou chamar aqui de *personas*: o substantivo material humano, *Eu*; os substantivos imateriais, *Transição* e *Teatro*; e o substantivo material não-humano, *Palco*. Essas quatro palavras possuem um significado particularmente potente para mim e para minha trajetória, quatro caminhos marcantes que edificaram a artista e pesquisadora que sou hoje.

Saliento que falar mais sobre mim inclusive foi uma sugestão do meu orientador Luiz Marfuz depois que ele percebeu na leitura das primeiras versões dos capítulos que a trajetória do meu eu estava ausente demais. Acredito que as minhas andanças pelo mundo e os processos de luta política aos quais sempre estive envolvida me levaram para o território da coletividade com bastante intensidade. A comunidade em detrimento do eu individual sempre foi uma máxima

⁹⁵ Luana Muniz (1958 - 2017) foi uma conhecida travesti e ativista que fez história na Lapa da cidade do Rio de Janeiro, administrou um casarão na Lapa que hospedava travestis, onde cuidava de prevenção e documentação.

para mim e talvez essa parte de minha personalidade tenha me feito negligenciar o discurso em primeira pessoa no início da escrita desta dissertação.

A partir do momento que eu estava firmada dentro de meu *Eu* e depois de ter passado pelos estágios iniciais de minha *Transição*, compartilhados no primeiro capítulo desta dissertação, iniciei minha jornada em direção ao *Teatro* e ao *Palco* definitivamente. Acredito que todos os momentos anteriores foram preparativos para garantir que eu fosse competente o suficiente para defender as minhas crenças e particularidades em uma peça de teatro ou num trabalho em audiovisual como atriz. Todos esses movimentos me levaram a enxergar o quão o *Teatro* e o *Palco* por mais “livres” que pudessem parecer ainda eram e são em muitas ocasiões lugares de controle e repreensão de nossas faculdades performáticas, ou seja, os corpos que divergem as categorias binárias e cisgêneras ainda não são bem-vistos e recebidos como outros corpos são, da mesma forma que os marcadores raciais também o fazem. Sobre isso Dodi Leal em sua extensa pesquisa sobre a performatividade transgênera defendida em sua tese de doutorado traz articulações e reflexões potentes sobre como os nossos corpos e sua sociabilidade são marcados para serem apontados e negados, uma alusão assertiva a forma como a travestilidade mobiliza a cisgeneridade ao exercício do desconforto, já que por essa ótica nós somos vistas como “anormais”.

Se as transgeneridades foram (e são) hegemonicamente deslegitimadas na academia, como elaborar um método próprio de pesquisa que trate dos horrores que despertamos e proporcione transformações sociais? [...] *uma travesti pode fazer teoria?* O verbo *poder* aqui não foi empregado no sentido de capacidade, mas ainda assim, pode ser interpretado desta maneira pela universidade onde majoritariamente a população trans ainda está fora. (LEAL, 2018, p. 178)

Seguindo a potência da pergunta provocante de Dodi Leal, eu acredito que a maneira como nós, Travestis, criamos e elaboramos teoria está para muito além do que a academia enxerga como legítimo. Nós somos as teóricas das ruas e dominamos essa ciência. A maneira como o *Teatro* e o *Palco* tornaram-se parte de mais um dos desafios que eu deveria enfrentar me fez repensar como tudo o que eu acreditava sobre o teatro talvez fosse uma ilusão, uma espécie de território utópico que só existe em nossos sonhos.

Quando eu entendi que meu corpo e minha linguagem não eram vistos como potência na geografia do *Teatro* eu percebi naquele instante que eu deveria ser parte da tentativa de

construção de um lugar possível para artistas como eu. Esses questionamentos, por exemplo, me fizeram querer estudar a transgeneridade no teatro num primeiro momento e só então quis tentar entender sobre como a travestilidade na verdade seria a perspectiva mais ideal para usar como lente de observação do mundo e do campo das artes. A minha habilidade para criar narrativas anti-hegemônicas estava muito mais apurada e embasada do que antes.

Uma das etapas mais importantes da minha jornada em direção ao *Palco* definitivamente foi o meu processo de composição de personagem na sala de ensaio do espetáculo *Pele Negra* sob a orientação cênica de Onisajé e de seu Teatro Preto de Candomblé. A construção de personagem da minha Fanon passou por diversos e intensos momentos de reflexão individual e coletiva. Desde o momento em que iniciamos os trabalhos na sala me vinham pensamentos sobre o meu corpo e minha performance de gênero. Ser Travesti para mim naquele espaço com outros corpos cisgêneros ainda era desafiador e desconcertante. Além disso, a tonalidade da minha pele me fez questionar inúmeras vezes a minha interpretação da personagem de Fanon. Eu me senti em diversos momentos confusa, mas ao mesmo tempo certa de querer solucionar essa questão.

Durante o processo de leitura do texto dramático logo nas primeiras semanas de ensaio após terem sido confirmadas as atrizes e atores com os seus respectivos personagens eu trouxe apontamentos diretos a Onisajé em conversas particulares na maioria das vezes no intuito de compreender se o meu lugar realmente seria dando vida à Fanon. Sabíamos que havia uma discussão importante a ser feita quanto à diversidade fenotípica das pessoas negras brasileiras, um debate que perpassa a vida da maioria das pessoas negras que são mestiças (denominadas pardas pelo IBGE), a fim de propor um olhar sobre como as violações do ódio antinegro, do racismo e das sequelas do colonialismo atingiram as pessoas pretas e mestiças/pardas.

Na sala de ensaio era visível que existia um incômodo dos atores e atrizes retintos com a minha escolha para interpretar Fanon e acredito que naquele momento eram todas válidas e legítimas. No entanto, quando passamos a nos aprofundar na discussão racial a ser defendida pela encenação, percebemos coletivamente que a escolha traria ganhos efetivos para uma reflexão mais abrangente sobre a diversidade da população negra brasileira. Tanto Onisajé quanto eu a partir desse momento, decidimos defender a minha escolha para interpretar a personagem entendendo que muitas acusações, ódio gratuito e discordâncias poderiam acontecer.

E realmente aconteceu, mas de uma maneira que não imaginamos. Em diversos momentos do processo criativo das personagens uma das pessoas pretas do elenco insistiu em

questionar a minha escolha para interpretar Fanon com discursos que visavam a negar o meu pertencimento racial e o de pessoas mestiças/pardas de pele clara. Por conta desses acontecimentos e das disputas raciais dentro da sala de ensaio, tanto eu quanto Onisajé tivemos que nos instrumentalizar discursivamente para defender a escolha e pôr fim a esse debate. Em diversos momentos ao longo do processo testemunhei Onisajé defender o porquê de sua concepção através da demarcação da importância de sua posição como encenadora do espetáculo que, como tal, estava sustentando sua decisão a partir de muita pesquisa e do seu próprio interesse de ver a personagem Fanon sendo interpretada por um homem preto retinto e uma travesti mestiça de pele clara.

Esse ponto inclusive se tornou um elemento presente no texto das personagens Fanon quando em determinados momentos, eu e Ofalowo, demarcamos o locus de nossas peles dentro da abordagem sobre colonialismo que a nossa personagem fazia, bem como no subcapítulo anterior eu trato dessa discussão de forma mais ampliada. A fim de prosseguir na caracterização da Fanon feminina eu entendi que em algum momento, já nos ensaios das cenas, que eu precisava oferecer um tipo de movimentação que se agregasse às particularidades físicas da minha Fanon, exaltando os elementos da feminilidade Travesti no modo como a personagem se movia.

Tendo em vista que a minha Fanon já estava imersa num processo de criação intenso por conta das discussões raciais que estavam sendo abordadas na sala de ensaio percebi que para além disso a minha personagem precisava se mover e corporificar um estado físico que fizesse alusão à travestilidade de meu corpo. Os signos masculinos e femininos da personagem Fanon já estavam inicialmente demarcados pelo corpo de Ofalowo e o meu. No entanto as particularidades da feminilidade de uma Travesti deveriam estar presentes uma vez que, naquele momento, eu já defendia e me apresentava como tal. Depois de algumas cenas terem sido iniciadas e ensaiadas eu e Ofalowo passamos a compreender que necessitávamos criar condições muito mais visíveis e marcantes que fizesse o público achar que éramos a mesma personagem mas que ao mesmo tempo pudessem apreciar e enxergar as qualidades acentuadas e distintas do Fanon com a energia masculina e da Fanon com a energia feminina.

Em um dos exercícios de pesquisa individual para compor a personagem, fora da sala de ensaio, eu me debrucei na busca por elementos visuais que pudessem demarcar simbolicamente o feminino. Para minha surpresa eu descobri que, no meu acervo pessoal havia um salto alto, ainda

não utilizado, scarpin preto de meia pata⁹⁶ 15 cm com a característica marcante dos clássicos Christian Louboutin⁹⁷ que são os saltos altos de solado vermelho. Visualmente o salto alto era uma espécie de entidade, como diz Ventura Profana em um dos versos de sua canção Resplandecente “em meus pés o Louboutin arde reluzente”; ele, por si só já carrega inúmeros significados atrelados a sua história e ao uso cultural e compulsivo pelas mulheres no ocidente, porém os sapatos nos meus pés se tornaram a expressão de um signo coletivo bastante utilizado pelas Travestis, artistas ou não, e Drag Queens nas noites das grandes cidades brasileiras.

O salto alto como um elemento de reforço da feminilidade das Travestis trouxe um peso histórico para a composição da minha Fanon. A partir daquele momento durante os ensaios, eu faria o meu corpo se movimentar com mais elegância e sofisticação, um traço comportamental chave da personagem. O modo assertivo de caminhar entre o elenco e ao lado de meu parceiro de cena, Ofalowo, propiciado pelo uso do salto alto me apresentaram uma outra maneira de percepção cênica que até então eu não tinha experimentado, pois os 15 centímetros extras na minha altura de 1,80m acentuaram os aspectos de liderança e respeito que a minha Fanon imprimia através do discurso verbalizado. Desse modo, o salto como signo de representação e reforço da força feminina agregou cenicamente tanto à cena quanto ao figurino e aos outros elementos da visualidade da cena.

Em paralelo ao uso do salto alto pela minha Fanon durante os ensaios, Thiago Romero e Tina Melo, a direção de arte do espetáculo, a partir das nossas provocações cênicas e corporais como atores e atrizes se alinharam ao projeto da encenação e trouxeram particularidades para os nossos figurinos potencializando os elementos visuais e do discurso de nossas personagens. Meu figurino, por exemplo, foi referenciado em peças da alta costura, calça de cintura alta e boca de sino para alongar as minhas pernas e marcar minha silhueta bem como uma gola em V assimétrico que trazia leveza e elegância para os movimentos feitos no palco. Os tecidos eram leves e lembravam a delicadeza da seda, ou seja, a característica esvoaçante do tecido trazia mais uma camada criativa para a composição da minha Fanon que abusava dos movimentos de braços e mãos acentuando a classe e imponência da presença feminina.

⁹⁶ Meia pata é uma mini plataforma elevada que fica embaixo da palma do pé na parte dianteira do salto para garantir alguns centímetros a mais ao sapato.

⁹⁷ Christian Louboutin é o nome da grife francesa de saltos altos, fundada pelo designer de moda francês Christian Louboutin, conhecida e especializada pelos saltos altos pretos brilhantes e os solados vermelhos-rubros.

O figurino dos Fanons era quase que completamente na cor preta com exceção de algumas partes que possuíam elementos da estampania africana contemporânea em branco, destacando dessa forma as confluências entre a negritude e as marcas da influência colonial através do uso das cores. Esses aspectos dos nossos figurinos por exemplo nos fizeram durante os ensaios enfatizar no discurso das personagens passagens textuais que demarcasse essa discussão. A respeito dessa composição dos figurinos baseada nas contribuições cênicas do elenco à composição das personagens, Thiago Romero afirma “não consigo fazer um figurino onde não pense tanto na performance na cena, quanto tudo o que aquele corpo carrega de narrativa” (THIAGO ROMERO, 2020)⁹⁸, ou seja, as particularidades empregadas por cada um de nós ao longo do processo criativo na sala de ensaio garantiu elementos essenciais à direção de arte a fim de compor e acentuar as melindres das personagens interpretadas pelo elenco.

Desse modo quando eu pisei no *Palco*, oficialmente, no primeiro espetáculo profissional de minha carreira, com a peça *Pele Negra* eu vislumbrei ali na materialização daquele território cênico e daquele processo criativo da peça a possibilidade de poder gerar pensamentos Travestis a partir da intersecção entre travestilidade e negritude. O pontapé inicial para as provocações que eu estabeleço hoje nesta dissertação haviam sido dados e eu precisava de alguma maneira procurar meios para expandir as minhas compreensões sobre o que deveria ser um espaço plural e saudável de criação e fruição artística no *Teatro* - ao pisar ali no *Palco* do Teatro Martim Gonçalves (TMG) para a primeira apresentação do *Pele Negra, máscaras brancas* com casa cheia eu entendi que a travestilidade - parte da minha jornada - seria um dos mecanismos mais adequados e potentes para criar e repensar outras maneiras de como enxergar o mundo.

Como parte dos desdobramentos positivos oriundos da trajetória do espetáculo, recebemos três indicações ao Prêmio Braskem de Teatro⁹⁹ 2020 nas categorias melhor espetáculo adulto, melhor direção para Onisajé, e inesperadamente, atriz revelação para mim, que a despeito de todas as críticas feitas em relação a se ter uma Travesti em cena representando Fanon tive o prazer de ter o meu trabalho reconhecido pela atuação no *Pele Negra*. Uma resposta à altura para aqueles que olharam com desconfiança a decisão criativa, estética e política de Onisajé.

Essa jornada que não terminou na fisicalização de minha personagem Fanon nos Palcos pelos quais passei, ao lado do elenco e equipe do espetáculo, só me trouxeram a capacidade de

⁹⁸ Trecho extraído do depoimento de Thiago Romero presente na Tese de Doutorado de Onisajé.

⁹⁹ Premiação baiana que celebra e premia os espetáculos teatrais da capital e interior de cada ano desde 1993.

exercitar as habilidades que vim cultivando ao longo desses anos. Consolidei o meu discurso e expandi os meus campos de atuação e abracei as novas experiências que se apresentaram. O *Pele Negra* para além de um espetáculo foi uma escola para firmar e garantir autodeterminação e consciência cênica, dois elementos vitais na vida artística de qualquer ator e atriz. A jornada do espetáculo como produto por exemplo fechou seu ciclo em meados de 2022, poucos meses antes da Organização Mundial da Saúde (OMS) decretar o fim da emergência sanitária global da Covid-19¹⁰⁰, sendo um marco na vida e carreira de todos os artistas envolvidos.



Figura 15 - Cena do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, em cena, Matheuzza. Fonte: Adeloyá Ojú Bará.

As minhas habilidades potencializadas durante os anos de trabalho no *Pele Negra* me trouxeram para um momento de expansão artística-acadêmica no qual eu tenho me debruçado pelo desenvolvimento de um novo conceito e/ou teoria das artes balizado nas experiências da travestilidade e da negritude que atravessaram o meu corpo. A própria entrada no mestrado em

¹⁰⁰ O fim da emergência sanitária global da Covid-19 foi decretada no dia 05 de maio de 2023.

artes cênicas no PPGAC me permitiu colocar em prática a execução de minha escrita e do modo particular como eu enxergo as dinâmicas do mundo contemporâneo. A partir de minha experiência como atriz no espetáculo eu pude começar a solidificar na escrita desta dissertação o escopo do que pode vir a ser futuramente uma das teorias de como as Travestis desempenham e elaboram seus processos artísticos, bem como as suas existências afetam as pessoas e os espaços em que nós circulamos.

A possibilidade de poder vivenciar de perto o desenvolvimento de uma narrativa dramaturgical teatral me fez hoje me lançar ao cinema e ao audiovisual também como extensão de minhas atividades como artista. Percebi que a condução e escrita das palavras em produtos artísticos são lugares ainda pouco acessados por nós e que concentram discursiva e economicamente os poderes da ficção. Por conta disso, me lancei também na jornada de aperfeiçoar e me tornar dramaturga e roteirista para compreender os aspectos singulares desse universo e de como os corpos divergentes nestes territórios são essenciais para revisitarmos a lógica de criação e produção de produtos audiovisuais.

Ou seja, as competências absorvidas ao longo da minha vivência como atriz no espetáculo despertaram outros horizontes possíveis de continuidade artística, acadêmica e profissional do que aprendi e questioneei sendo parte de um projeto que aos meus olhos ressignificou um dos aspectos mais importantes da minha vida: a minha carreira artística. O *Pele Negra, máscaras brancas* foi um marco histórico na Escola de Teatro e que fez valer a pena todos os esforços individuais e coletivos que foram colocados nele.

Sou hoje uma Travesti, artista e pesquisadora, moldada fortemente pela ousadia de minha existência e pela potência das experiências que tive a oportunidade de vivenciar. Dessa forma finalizo este subcapítulo com duas frases de Dodi Leal que resume muito do que avantei até aqui, “o saber travesti é performativo porque discerne a imediatez da prontidão” (2018, p. 331) e “ser trans significa estar em cena o tempo todo” (2018, p. 44).

5. ASPECTOS CONCLUSIVOS

Acredito que provavelmente a coisa mais importante, além da disciplina, em qualquer trabalho artístico é ousar.¹⁰¹

(ANGELOU, 2019, p. 22)

Resplandecente
 Bêbada de glória
 Para o mundo sou o indecente
 Cavaleira apocalíptica, ao meu lado
 Só trava eloquente
 Em meus pés o Louboutin arde, reluzente
 É reteté
 Ando por lugares altos, sempre profana
 Theusa, Frozen 2000, Cassie Capeta
 Eu só sou porque sou com as mana
 Que o nosso raial celebre

[...]

Travesti no comando da nação
 E nós, juntas rogamos a praga
 Que o macho caia
 E o seu Deus transicione
 Que o coió vire gozo
 Solta a porra do meu saxofone

As que confiam na travesti
 São como os montes de Sião, que não se abalam
 Mas permanecem para sempre

(Ventura Profana, Resplandecente, 2019)

Ventura Profana como as muitas outras Travestis citadas nesta dissertação são parte de uma geração que conquistou a duras penas respeito e dignidade para exercerem os seus trabalhos e divulgarem as suas artes. Somos parte da história de um país que nos condenou a viver como subcidadãs em subcategorias. E o que temos feito ao longo de séculos é resistir e manter o legado de nossas transcestrais, reafirmando a excelência de nossas artes, pesquisas e trajetórias nas mais diversas áreas que nos propomos a estar.

¹⁰¹ Do original em inglês “I believe probably the most important single thing, beyond discipline, in any artistic work is to dare”.

Ser Travesti no Brasil nunca foi uma tarefa fácil. E estar num programa de pós-graduação em uma universidade federal finalizando um curso de mestrado em artes cênicas é mais uma das muitas vitórias que alcançamos individualmente, o que prova o quanto os esforços coletivos das que vieram antes de mim valeram a pena. As palavras da deputada federal Erika Hilton no podcast *Desce a Letra Show* trazem uma reflexão importante sobre os aspectos que a sociedade brasileira considera como referencial de Travesti e jogam luz sobre o modo como nós somos consumidas e vistas:

Qual o referencial de Travesti no Brasil? Quando a gente fala a palavra Travesti, o que é que vem na cabeça das pessoas? Droga, prostituição, violência, doenças sexualmente transmissíveis, em especial HIV/AIDS, porque é o olhar do estigma e do ódio. [...] Quando nós vamos falar daquelas que chegaram nas universidades, na política, daquelas que venceram? (HILTON, 2023)

O que temos feito atualmente é mais uma vez subverter a lógica do que se considera como normal, porque se a população brasileira cristalizou em seu imaginário uma imagem estereotipada, distorcida, doente, suja e vulgar das Travestis significa dizer que nós enquanto corpos divergentes estamos conduzindo a linha de frente dessa batalha contra as violações e violações direcionadas aos nossos corpos diariamente. Seguimos exercendo e sendo através da performatividade de nossos corpos e existências o contrassenso, o contra-argumento e o contra moralismo.

O Brasil é uma sentença de morte (MOMBAÇA, 2021) e quem vive nele está condenado a se desviar da morte tardia. Os dados estatísticos apontam ano após ano o terror bélico em que as pessoas pretas residentes neste território precisam lidar. As informações trazidas pelo Fórum de Segurança Pública¹⁰² (FSP) desde 2007 e pelo Monitor da Violência¹⁰³ desde 2018, indicam uma média aproximada de pouco mais de 40.000 homicídios anuais com cerca de 77% das vítimas sendo negras; são os reflexos aterrorizantes de um país que odeia os seus próprios “cidadãos”, um país que prolifera auto-ódio direcionando discursos e ações violentas para específicos grupos da sociedade - um território que possui dados de homicídio semelhantes ao de países em guerra.

¹⁰² Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/atlas-da-violencia/> Acesso em: 24/06/2023 às 16:53

¹⁰³ Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/> Acesso em: 24/06/2023 às 16:46

No entanto, as guerras, as quais o Brasil está envolvido se restringem a sua própria geografia e aos seus próprios habitantes. O caos se faz presente na constituição cultural de seus cidadãos e para sobreviver ao caos, somente aqueles que se irmanam a ele conseguem garantir mais alguns instantes de respiro. Acordar no dia seguinte ou chegar em casa após um dia intenso de trabalho não é um direito do povo que vive intensamente no feliz país do carnaval.

Essa inflexão sobre a violência está no cerne do discurso da multiartista e pensadora Jota Mombaça, apresentado em seu livro *Não Vão Nos Matar Agora*, lançado em 2021. *Nomear a norma* é uma ação necessária quando precisamos enquadrar os principais violadores e mantenedores de um sistema falido e fracassado como a branquitude e a supremacia branca, instâncias devoradoras do bem-estar social que emulam cotidianamente um apocalipse sem fim, um estado de violência e violações constantes. E a falência e o fracasso só podem, evidentemente, serem associados à branquitude quando dialogamos sobre o mundo a partir de outras perspectivas civilizatórias e raciais, pois a supremacia branca só existe porque um grupo em particular continua se beneficiando dos seus mecanismos sociais e políticos para controlar pessoas e territórios; e, se ela funciona, significa dizer que para esse grupo não existe falência ou fracasso, mas, sim, opulência e resultado.

Ao nomear essa norma instauramos um conflito importante nas relações humanas contemporâneas: disputa de poder. Todas as instâncias do mundo social são atravessados pelas estruturas hierárquicas de poder, exceto nas poucas, nas quais essas hierarquias não são válidas ou exercidas em coletivo. Contudo os desafios impostos para superarmos essas estruturas dominadas pela supremacia branca está muito mais alinhada ao tópico da demolição do mundo e dos estados-impérios do que simplesmente uma mudança singela através de sua supressão por meio de uma infiltração e/ou “ocupação” do sistema - termo bastante usado hoje em dia por grupos raciais integracionistas que acreditam em transformações estruturais através da “ocupação de espaços”¹⁰⁴. É o que destaca Jota Mombaça:

Escrevo agora para os brancos - para os homens brancos, bem como todas as gentes brancas - cuja brancura é menos uma cor e mais um modo de perceber a si e organizar a vida, uma inscrição particularmente privilegiada na história do poder e uma forma de presença no mundo: nós vamos nos infiltrar em seus sonhos e perturbar seu equilíbrio. [...] vamos invadir suas casas, incendiar seus

¹⁰⁴ A ocupação de espaços é uma elaboração teórica e estratégica de garantir que espaços público-privado de instituições e/ou empresas sejam “ocupados” por profissionais negros e indígenas a fim de garantir equidade na distribuição de vagas de trabalho.

automóveis, apedrejar seus shopping centers e suas agências bancárias, praguejar contra sua polícia, amaldiçoar sua segurança, esvaziar sua geladeira e escarnecer de suas ilusões de conforto ontológico. (MOMBAÇA, 2021, p. 74 - 76)

Neste trecho Jota Mombaça aborda a necessidade de poder praticar e direcionar o ódio, uma ação baseada num sentimento que visa se debruçar sobre os traços vitais das sociedades modernas - raça, gênero, sexualidade e classe - a intersecção de quatro marcadores que compõem as bases de como os estados nacionais funcionam em relação às suas populações e como determinados grupos se sobrepõem em relação a outros. Porém ao pensar o direcionamento desse ódio, Mombaça nos convoca a destruir o mundo que está dado, desafiar a instituição que perpetua as normas binárias ocidentais e nos tira do conforto do estado de inércia para analisarmos o mundo com as lentes de quem vive um apocalipse contínuo. Na essência de seu discurso nos deparamos com a travestilidade sendo o conceito balizador de suas reflexões sobre corpo e estado.

À medida que associamos esse discurso à antinegitude abordada nos capítulos anteriores temos uma profecia concreta de quais as saídas possíveis para o tempo que vivemos hoje; resposta que está explícita nos estudos do professor João Vargas quando ele pressupõe que “se a antinegitude é fundante, ubíqua e permanente, então demandar que o estado-império e sua sociedade deixem de ser antinegros corresponde a demandar o fim do estado-império” (VARGAS, 2020, p. 97). Isto é, se entendemos a antinegitude imbricada a travestilidade percebemos que só podemos instaurar uma outra existência a partir do momento que demandamos o fim de tudo como conhecemos como confirma Vargas no trecho a seguir:

Analisar a antinegitude implica reconhecer que, se o presente mundo social do império-nação é fundado na descartabilidade da pessoa negra, nada menos do que um mundo diferente garantirá a vida plena dessa pessoa. Enquanto membro de um universo definido pela morte social, pela escravidão póstuma, pela violência gratuita, a pessoa negra não tem outra opção a não ser imaginar outro mundo. O paradigma de ajustes, reformas e demandas ao estado-império nunca funcionará, pois este é constitutivamente antinegro. (VARGAS, 2020, p. 101)

Torna-se evidente, então, a necessidade de transformação social por conta da observância da supremacia branca como organismo detentor das práticas de controle social e, portanto, como estou tratando do teatro, no campo das artes cênicas, e mais abrangente ainda no universo das artes, compreendemos que as saídas para os problemas apontados anteriormente dentro das artes

estão também atreladas ao descontinuação da branquitude como base fundante da produção artística. Se as nossas práticas artístico-criativas ainda são controladas e capitalizadas pela branquitude fica visível que se nenhuma proposta de mudança radical for efetivamente colocada em ação, nada será desestruturado desse complexo sistema costurado pelas necessidades da supremacia branca, porque dominar as artes significa dominar discursos, pessoas e recursos.

Nesse intento de olhar o passado e a história do teatro no Brasil a partir de uma perspectiva contemporânea negra e Travesti fiz o exercício de acessar documentos, textos e relatos para trazer à tona de modo mais evidente a presença de existências divergentes no teatro ao longo do período colonial e pós-república no primeiro capítulo. Tracei um cenário onde corpos e existências divergentes são possíveis de serem vistos para preparar o campo de debate acerca das reflexões que faço a partir da minha participação como atriz no espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*. Um modo particular de evidenciar que essas existências e corpos divergentes sempre foram parte essencial na constituição de companhias, elencos e espetáculos teatrais na história do teatro no Brasil, e jogar luz sobre essas presenças só fortalece e potencializa o caráter da minha atuação como atriz numa peça teatral da Companhia de Teatro da UFBA. Dessa forma, desde o primeiro capítulo até os aspectos conclusivos eu descontinuei a branquitude como base fundante das epistemologias abordadas nesta dissertação.

O olhar crítico que desenvolvi e tentei costurar ao longo do capítulo *Corpos Divergentes* é uma execução a meu ver de como podemos redistribuir a violência, ao menos no que tange essa prática dentro da academia, e propor desmoronamentos de conceitos e instituições que são tidos como impossíveis. É se alinhar ao ódio criativo para conjecturar saídas que ainda não foram apresentadas, pois ao propô-las eu convoco o conflito para o debate, eu me associo a uma disputa frutífera de discurso e, conseqüentemente, de poder. Me abraço a conceitos ainda não tão difundidos como a antinegitude para redesenhar o modo como temos enxergado os territórios da cenicidade bem como utilizo a travestilidade como conceito deflagrador de um embate com o que se considera canônico e universal.

O diálogo entre a travestilidade constituída essencialmente pela antinegitude produz um contingente teórico e prático capazes de descaracterizar o controle da supremacia branca nos aspectos relevantes do campo das artes, fato esse amplamente discutido nas minhas reflexões sobre o *Pele Negra, máscaras brancas*, porque o que se deseja aqui é a reconfiguração do fazer

artístico sem as amarras intelectuais e técnicas da branquitude, o que fica evidente no discurso de Vargas quando ele diz:

Centrar as experiências da negritude e analisar a antinegritude, longe de ser um exercício de nihilismo ou de pessimismo, na verdade constitui um ato transcendental. Trata-se de reconhecer que, nesse mundo constituído, não há lugar para as pessoas negras a não ser enquanto não-pessoas. Trata-se de reconhecer que reformas, ajustes e toda e qualquer participação nas entranhas do estado-império e sua sociabilidade, na melhor das hipóteses, açucara a morte social¹⁰⁵ e a morte biológica prematura, mas não muda a equação negritude = morte. A frente negra unida se aglutina na percepção de que, como presentemente constituído, esse mundo tem de ser substituído. Temos de recomeçar novamente. (VARGAS, 2020, p. 102 - 103)

A única saída concreta e real disso tudo é incendiar as relações com os brancos para que esses não possam controlar, interferir e opinar nos processos artísticos negro-africanos e indígenas, tanto no território brasileiro quanto em outros estados-impérios. Afirmo, porém, na crença ainda existente de ocasionar um impacto global e não apenas local, que de nada vale somente a destruição do sistema de arte sem que o estado-império tal qual o conhecemos seja desconfigurado.

Embebidas nesta reflexão nos deparamos com a necessidade vital de nomear a norma como uma saída pertinente e possível aos problemas apresentados. Rearticular a dinâmica de funcionamento do mundo que conhecemos para propor desmoronamentos e reconstruções de conceitos, edificações e territórios, uma saída particularmente desobediente e contraventora aos padrões estabelecidos em nossa sociedade.

Reconstrução essa que é o cerne da proposição cênica do espetáculo *Pele Negra, máscaras brancas*, objeto de estudo desta dissertação e elemento essencial na discussão do capítulo *À Fanon e ao Pele Negra*, no qual eu me debruço sobre as particularidades e questões que direta e/ou indiretamente atravessaram meu corpo Travesti. Reflito a partir de minha experiência como atriz no projeto os aspectos mais relevantes da travestilidade que estiveram

¹⁰⁵ A alienação natal refere-se à dificuldade (e mesmo impossibilidade) de a pessoa escrava poder traçar sua genealogia e manter relações de parentesco, não pertencendo assim a qualquer comunidade [...] A desonra, por sua vez, decorre da posição social de absoluta abjeção, uma posição que define a condição de exclusão e de exterioridade radical com relação a normas de valoração social e individual [...] a alienação natal, a desonra e a violência gratuita constituem a morte social, o conceito chave ao qual chega Orlando Patterson. (VARGAS, 2020, p. 93 - 94)

envolvidos no modo como meu corpo circulou naquele território e da maneira como o coletivo recepcionou esses elementos e demandas.

Uma parte da dissertação em que eu me entrego ao prazer da reflexão de olhar o corpo Travesti como expoente do caos e do incômodo, mas ao mesmo tempo um recurso necessário para trazer coesão e diversidade ao coletivo, pois já que o mundo é diverso que tenhamos sempre a presença de corpos que assinalem essa diversidade. Um território artístico e comunitário de fruição das habilidades individuais de seu elenco e equipes criativas e técnicas, um processo que forjou em mim as provocações teóricas que trouxe ao longo desta dissertação.

Por fim, saliento que a maioria das provocações levantadas ao longo deste trabalho não se encerram aqui nem tampouco são uma resposta concreta e definitiva da maioria das questões norteadoras apresentadas na Introdução. Esse é um trabalho que inicia a discussão dos temas abordados em torno da travestilidade, do corpo travesti e da antinegitude no campo das artes cênicas, exigindo assim uma continuação da pesquisa por outros mecanismos e plataformas como o doutorado a fim de aprofundar e maturar com o tempo os debates cultivados neste trabalho de conclusão de mestrado.

Desta maneira, esta dissertação visou examinar ao longo desses capítulos a circulação e inserção do corpo Travesti num espetáculo teatral dirigido por uma mulher negra através das lentes analíticas de uma Travesti, as minhas. Eu pude estabelecer reflexões e traçar argumentos com base em minhas próprias experiências alinhada ao olhar artístico, científico e filosófico de autoras e autores negros e Travestis que corroboraram para o fortalecimento de minhas discussões sobre o corpo, a criação da personagem e processo criativo, a travestilidade como elemento transgressor na composição cênica e a antinegitude como ajuste teórico para analisar as dinâmicas raciais do mundo contemporâneo.

Dito tudo isso, que as Travestis continuem sendo o caminho, a verdade e a vida.

REFERÊNCIAS

- ANGELOU, Maya. **Pocket Maya Angelou Wisdom**: inspirational quotes and wise words from a legendary icon. Gift Edition. Hardie Grant, 2019.
- ANUNCIACÃO, Aldri. **Pele Negra, máscaras brancas**. Dramaturgia, Salvador: UFBA, 2019. Projeto Pedagógico. Escola de Teatro da UFBA: Salvador, 2014.
- BAENA, Pâmela Keiti. **Cartografando gêneros: tempos e espaços da não binariedade**. UFSCAR, Sorocaba - SP, 2020.
- BAILEY, Moya. **Misogynoir Transformed: Black Women's Digital Resistance**. 1º Ed. New York: New York University Press, 2021.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Teatro Preto de Candomblé: descolonizando as peles negras**. Rascunhos, Uberlândia, v. 7, n. 1, p 75 - 93, Junho, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48972/29281>. Acesso em: 20 jul 2020
- BARBOSA, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé). **Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras**. Salvador, BA, 2021.
- BARBOSA, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé). **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora**. Salvador, BA, 2016.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 1989ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Editora, 2012.
- BENEVIDES, Bruna. **Manifestações textuais (insubmissas) travesti**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 28, n37, 2020.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 1ª edição, São Paulo - SP : Editora Perspectiva, 2001.
- BEY, Marquis. **The problem of the negro as problem for gender**. 1º ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- BOCCHINI, Lino; WONDER, Cláudia. **Claudia se foi. Sua briga agora é nossa**. Revista Trip (UOL), 26/11/2010. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/claudia-se-foi-sua-briga-agora-e-nossa> Acesso em: 20 fev 2023
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Tornar-se Imensurável: o mito Negro Brasileiro e as estéticas macumbeiras na Clínica da Efemeridade**. PUC-SP. 2021.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Terceira aquarela do Brasil: textos de humor e horror com acessos líricos sob o trópico de pernambucâncer**. 1. Ed. Recife: Ed. do Autor, 1982.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismos e subversão da identidade**. 22ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Desfazendo Gênero**. 1ª Ed. São Paulo: Unesp, 2022.

BUTLER, Judith. **Vida Precária: os poderes do luto e da violência**. 1ª Ed. São Paulo: Autêntica Editora, 2019.

CHIARELLI, Tadeu. **Artistas de ascendência africana na arte brasileira: presença/ausência?**

Site arte!brasileiros. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/semfoto/artistas-de-ascendencia-africana-na-arte-brasileira-presenca-a-ausencia/> Acesso em: 02 fev 2023.

DAVIS, Angela. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2017.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Nomear é Dominar?** Universalização do teatro e o silenciamento epistêmico sobre manifestações cênicas afro-brasileiras. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 4, p. 1 - 21, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 20 fev 2023.

DUMAS, Alexandra Gouvêa. **Pele negra de uma cena teatral: processo construtivo de uma peça negrorreferenciada**. Rascunhos, Uberlândia, v. 7, n. 1, p 94 - 109, Junho, 2020. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48810/29282>. Acesso em: 20 jul 2020

DUMAS, Alexandra. Gouvêa. **Mouros e Cristãos: caminhos, cenas, crenças e criações**. UFBA/Université Paris: Salvador/Nanterre, 2011.

ETUFBA. **Projeto Pedagógico**. Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2015. Disponível em: <https://teatro.ufba.br/publicacoes/ppp-licenciatura-em-teatro/> Acesso em: 19/06/2023 às 09:49

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2018.

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade: a vontade de saber**. 9ª Ed. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

HANSTEEN-IZORA, Annika. **Tenderness: An Honoring of My Black Queer Joy and Rage**. Auto publicação, 2023.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

HOOKS, Bell. **all about love**. New York - NY: William Morrow, 2001.

- JUNIOR, Sara Wagner Pimenta Gonçalves; OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **Nem ao centro, nem à margem**: corpos que escapam às normas de raça e de gênero. 1. ed. Salvador: Devires, 2020. v. 1, 238p
- LEÃO, Raimundo Matos de; Marta Isaacsson; Biange Cabral; Béatrice Picon-Vallin. **A casa de Eros**: um projeto de ensino e encenação. Cena. UFRGS, v. 1, p. 01 - 77, 2009.
- LEAL, Dodi; DENNY, Marcelo. **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.
- LEAL, Dodi. **Historiografia política da textualidade teatral da figura travesti**: processos de arquivo sobre extrativismos ficcionais de corpos perigosos. Revista Aspas, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 9, n. 1, 2019b.
- LEAL, Dodi. **Iluminação cênica e desobediências de gênero**. Revista Aspas, São Paulo, Vol. 8, n. 1, 2018.
- LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade Transgênera**: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. USP, São Paulo - SP, 2018.
- MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. Ed. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro (1838 - 1888)**. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1982.
- MOMBAÇA, Jota. **Não Vão Nos Matar Agora**. 1º Ed. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2021.
- MOURA, Carlos Francisco. **O teatro em Mato Grosso no século XVIII**. Belém: Edições Universidade Federal de Mato Grosso; Sudam, 1976, p. 64.
- MUNIZ, Luana; NITZCHE, Mateus. **Travesti não é bagunça - 7 anos depois**. Youtube, 2017. Acesso em: 31 maio 2023
- NASCIMENTO, Abdias. **Drama para Negros e Prólogo para Brancos**: Antologia de Teatro Negro-Brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro : Teatro Experimental do Negro, 1961.
- NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro**: trajetória e reflexões. In.: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224.

OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes de. **DA CELEBRAÇÃO AO ESQUECIMENTO**: Gêneros e sexualidades transgressoras na arte tradicional africana e na arte egípcia. *Revista Práticas de Linguagem*. V. 11, N. 01, 2021.

ONISAJÉ. **Teatro Preto de Candomblé**. Rascunhos. Uberlândia, v.7, n.1, p. 75-93, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/48972/29281> Acesso em: 20 abril 2023

OYÈWÙMÍ, Oyèrónké. **The Invention of Women**: Making an African Sense of Western Gender Discourses. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. **História Concisa do Teatro Brasileiro**. São Paulo : Imprensa Oficial, 1999.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n - 1 edições, 2004.

PROFANA, Ventura. **Resplandecente**. Gravadora independente: 2019. (5min12)

QUEBRADA, Linn da. **Bixa Estranha**. Gravadora independente: 2017. (3min32)

QUEBRADA, Linn da. **Oração**. Gravadora independente: 2019. (3min)

QUEBRADA, Linn da. **A Lenda**. Gravadora independente: 2017. (3min16)

ROMERO, Thiago. **Thiago Romero**: depoimento. Salvador, 2020. MP3. [Entrevista concedida a Fernanda Júlia Barbosa, para elaboração da tese de doutorado da autora]

SANTOS, Hamilton Borges dos. **Libido, Dendê e Melanina**. Salvador - BA: editora reaja, 2020.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. 1ª ed. Edusp: São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **O espaço dividido**: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos. 2ª ed. Edusp: São Paulo, 2004.

SIMPSON, Keila. **E assim nasceu o movimento de Travestis e Transexuais**. Antra: Associação Nacional de Travestis e Transexuais. Disponível em: <https://antrabrasil.org/historia/> Acesso em: 02 fev 2023

SILVA, Ricardo Tadeu Caires. **Teatro e abolição na Bahia oitocentista (1870-1888)**. 2013. Disponível em: <https://labhstc.ufsc.br/files/2013/04/Ricardo-Tadeu-Caires-Silva-texto.pdf> Acesso em: 26/04/2022 horário: 16:20

SOARES, Stênio José Paulino. **O corpo-testemunha na encruzilhada poética**. 2018. 254 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo: USP, 2018.

- SOARES, Stênio. **As poéticas da negritude e as encruzilhadas identitárias**. Rascunhos. Uberlândia, v.7, n.1, p. 10-29, 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276> Acesso em: 01 maio 2022
- SOMÉ, Sobonfu. **The Spirit of Intimacy: ancient african teachings in the ways of relationships**. 1ª ed. New York - NY: William Morrow, 1997.
- SOUZA, J. Galante de. **O teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960, tomo I, pp.118-9. (p115 + p116)
- SOUZA, Julianna Rosa de. **Personagem Negra: uma reflexão crítica sobre os padrões raciais na produção dramática brasileira**. Rev. Bras. Estud. Presença. Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 274-295, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266066612> Acesso em: 15 abril 2022
- SPILLERS, Hortense J. **Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book**. Diacritics, Vol. 17, No. 2, Culture and Counteremory: The "American" Connection (Summer, 1987), p. 64-81: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- TEER, Barbara Ann; RUSSELL, Charlie L. **Black Drama**. Folkways Records FL 9712. Smithsonian Folkways Recordings 2004. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XEk-17IxxG0&t=1029s&ab_channel=VariousArtists-Topic Acesso em: 02 fev 2023
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 4ª. ed - Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.
- VARGAS, João H. Costa. **The Denial of Antiblackness: Multiracial Redemption and Black Suffering**. 1st edition. Minnesota: University of Minnesota Press, 2018
- VARGAS, João H. Costa. **Racismo não dá conta: antinegitude, a dinâmica ontológica e social definidora da modernidade**. Revista EM PAUTA (Revista da Faculdade de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Rio de Janeiro, n. 45, v. 18, p. 16-26, 2020.
- VILHENA, Deolinda Catrina França de; COSTA, Eliene Benício Amâncio; BENEVIDES, Pedro Dultra, Organizadores. **Companhia de Teatro da UFBA: 40 anos**. Salvador: UFBA, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/35071> Acesso em: 15 jun 2023