

## O CORPO TRANSGÊNERO EM CENA: A FICCIONALIZAÇÃO DE SI E A AFIRMAÇÃO DA ALTERIDADE EM *CARNES TOLENDAS* E *BR-TRANS*

Marina de Oliveira  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Teatro-Licenciatura  
Universidade Federal de Pelotas  
15 - Performatividades, Sexualidades e Invenções de Si  
[marinadolufpel@gmail.com](mailto:marinadolufpel@gmail.com)

**Resumo:** O texto analisa o corpo transgênero em situação de representação teatral, na condição de protagonista, a partir de duas experiências estéticas, uma argentina e outra brasileira. *Carnes tolendas*: retrato escênico de un travesti (2009), com direção de Maria Palacios e atuação de Camila Sosa Villada, configura-se como um biodrama em que histórias pessoais da atriz misturam-se ao universo de Federico García Lorca. *BR-Trans* (2013), com direção de Jezebel de Carli e atuação de Silvero Pereira, apresenta elementos biográficos somados a relatos de travestis, transformistas e transexuais. A reflexão acerca das relações entre a ficcionalização de si e a afirmação da alteridade terá o apoio de pensadores como Vivi Tellas e Paul Ricoeur.

**Palavras-chave:** Corpo transgênero, Teatro, Sexualidade, Biodrama, Alteridade.

O corpo transgênero em situação de representação teatral, como protagonista da cena, é o ponto de partida da presente reflexão, que se baseia em dois espetáculos: *Carnes tolendas*: retrato escênico de un travesti, do ano de 2009, e *BR-Trans*, de 2013. O primeiro é uma produção argentina que tem direção de Maria Palacios e atuação de Camila Sosa Villada; o segundo é brasileiro, fruto de uma parceria entre Silvero Pereira, ator cearense, e Jezebel de Carli, diretora sul-rio-grandense.

Em primeiro lugar, específico o meu entendimento de corpo transgênero. Considero como transgênero o corpo que desconstrói o padrão heteronormativo binário. *Carnes tolendas* é protagonizado por uma travesti que representa algumas das personagens de Federico García Lorca misturadas a um contexto autobiográfico. Camila revela os conflitos familiares que tangenciaram a descoberta de sua identidade de gênero, ao mesmo tempo em que traz para a cena personagens importantes de Lorca, como Bernarda Alba, Yerma, Dona Rosita, e a Noiva e o Amante. Em *BR-Trans*, o ator Silvero Pereira fala sobre sua vida, sua sexualidade e sobre Gisele Almodóvar, a sua *drag queen*, além de trazer depoimentos de travestis, transexuais e transformistas, ou seja, de corpos que não contemplam o modelo binário de gênero.

As duas propostas estéticas são analisadas a partir de dois pontos de ligação: a vinculação com o biodrama, conforme o proposto por Vivi Tellas, e a afirmação da alteridade dos protagonistas por meio da dialética entre a *mesmidade* e a *ipseidade*, segundo Paul Ricoeur.

Mentora do projeto “Ciclo Biodrama”, a argentina Vivi Tellas propôs que entre os anos de 2002 e 2009 fosse desenvolvida uma série de biografias encenadas, a fim de que fosse possível explorar as possibilidades de relação entre arte e vida. Conforme aponta Davi Giordano, “O biodrama tem como material de inspiração a biografia de uma pessoa viva” (GIORDANO, 2014, p. 47). Busca-se a teatralidade na representação de relatos e histórias cotidianas, de pessoas comuns. O biodrama é compreendido como um subgênero do teatro documentário, “distinguindo-se por investigar o autobiográfico, o confessional e o testemunhal como instâncias de criação cênica” (GIORDANO, 2014, p. 165).

No biodrama, é comum que relatos autobiográficos misturem-se a narrativas ficcionais, sendo difícil a distinção entre o vivido e a fábula. Também são recorrentes o uso de documentos, imagens ou objetos pessoais, que ganham uma nova dimensão quando trazidos para a cena, transformados em signos teatrais.

Nos espetáculos mencionados, é possível perceber ao menos dois momentos em que objetos pessoais são ressignificados na cena. Em *Carnes tolendas*, há uma passagem em que Camila mostra ao espectador algumas roupas de bebê que eram suas, guardadas pela mãe da atriz como um dos “tesouros” a serem repassados para a filha. As quatro mudas de roupas de bebê, estendidas no chão, funcionam como pano de fundo, mostrando a ternura da mãe, a guardadora dos “tesouros”. Na sequência, um dos macacões de bebê é preenchido pelas demais roupinhas, de modo que se transforma na representação tridimensional do corpo de um bebê. Camila segura o bebê e o acalenta, mas a canção transforma-se em um lamento. O canto/choro da mãe que segura o “falso bebê” é ponto de partida para a conexão de duas figuras femininas: a própria Camila e Yerma, personagem de Lorca. A protagonista, batendo em sua barriga, afirma “no hay útero, ni trompas de falopio, no hay ovarios... no hay marido, (...) no hay nada” e, momentos depois, assume a representação de Yerma, “la mujer del campo que no da hijos es inútil” (VILLADA, 2001). A camponesa e a travesti irmanam-se em sua dor decorrente da impossibilidade de gerar filhos.

Silvero Pereira, em uma cena de *BR-Trans*, abre uma carta de sua mãe, enviada anos antes. O ator inicia a leitura com “Mombaça, 11 de agosto de 1996” e lê frases como “Deus te abençoe, filho”, “Você está bem? Espero que sim”, “Eu não tenho muito para lhe dar, mas tenho todo o meu amor”, “A Cristiana não ganhou o menino ainda e a Nágila e o Carlos estão bem”, “Aqui a gente continua na mesma, serviço pouco e muita dificuldade” (PEREIRA, 2013). A missiva documental e melancólica, lida de modo emocionado pelo protagonista, revela aspectos de sua afetividade íntima

e, ao mesmo tempo, remete ao coletivo de mães do interior do Nordeste, saudosas de seus filhos que partiram em busca de melhores oportunidades.

Se a figura materna é retratada por Camila e Silvero como terna e compreensiva, o mesmo não acontece com a paterna. Camila propõe uma analogia entre o discurso da personagem Bernarda, de *A casa de Bernarda Alba*, de Lorca, e o discurso de seu pai, que comumente dirigia-se a ela de modo autoritário. Assim, Camila representa Bernarda: “una hija que desobedece, deixa de ser hija, para convertir-se numa inimiga”, para a seguir transformar-se no seu pai: “porque un travesti no es feliz, mi amigo, un travesti es un enfermo” (VILLADA, 2001), repetindo-se, em outros momentos, a intercalação de falas de Bernarda com o discurso do pai de Camila.

Já Silvero Pereira, após ler a carta de sua mãe, afirma:

Faz muito tempo que eu saí de casa. Eu não conseguia conviver com a minha família. Desde os meus sete anos de idade, quando eu me entendo por gente, conviver com o meu pai já era bem difícil: ‘senta como homem’, ‘fala como homem’, ‘conversa como homem’, ‘respira como homem’, ‘se comporta como homem’. (*a que Silvero respondia*) Eu não tô fazendo isso como se eu fosse uma mulher, eu tô fazendo como eu sou de verdade. (PEREIRA, 2013)

No relato, Silvero revela a mágoa em relação à figura paterna, que se mostrou incapaz de compreender a sua sexualidade. A casa da família, que devia ser lugar de aconchego e proteção, é retratada como local de conflitos. Tanto para Camila quanto para Silvero, a brutalidade das figuras paternas potencializou ainda mais o sofrimento dos filhos, que não se enquadravam no padrão heteronormativo.

O uso de objetos reais da vida cotidiana – as roupas de bebê de Camila, a carta da mãe de Silvero e os depoimentos de teor autobiográfico – vincula *Carnes tolendas* e *BR-Trans* ao biodrama proposto por Vivi Tellas.

No livro *O si-mesmo como um outro*, Paul Ricoeur parte de dois modelos de permanência no tempo, a *mesmidade* (do latim: *idem*) e a *ipseidade* (do latim: *ipse*) para estabelecer uma “hermenêutica do si”, a partir da análise da escrita ficcional. Para o autor, todo texto apresenta um identidade narrativa da personagem; esta, por sua vez, é responsável por manter uma função mediadora entre os polos da *mesmidade* e da *ipseidade*. A identificação de alguém através de uma particularidade reconhecida pelos demais, ou a constatação de que duas pessoas falam da “mesma coisa”, vincula-se à ideia de *mesmidade*. Esta é responsável em responder à pergunta “o quê” das coisas, enquanto a *ipseidade* responde à pergunta “o quem”.

O caráter, dessa forma, geralmente vinculado à noção de *mesmidade*, é definido pelo teórico como o “conjunto de marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo humano como o mesmo” (RICOEUR, 1991, p. 144). Em outras palavras, compreende o conjunto de elementos

duráveis no ser que possibilita que o mesmo seja reconhecido pelos demais à sua volta. Os hábitos de determinado indivíduo, nesse sentido, são os responsáveis pela construção do caráter, constituído por preferências, apreciações e pontos de vista estabilizados.

Corpos no espaço serão sempre corpos no espaço, constatação que vincula os objetos à noção de *mesmidade*, em que a “coisa” permanece a mesma em tempos e lugares diferentes. O paradoxo se estabelece quando fica claro que a *mesmidade* de cada corpo oculta, de modo simultâneo, uma *ipseidade* única, em que é possível distinguir “o quem” de cada ser.

Nesse contexto, a manutenção de si vincula-se à ideia de *ipseidade*, da mesma forma que o caráter se aproxima da noção de *mesmidade*. A manutenção de si é o que possibilita a constatação de que somos seres indivisíveis, únicos, ou seja, é a forma de distinção entre o “meu corpo” e o corpo como “um corpo entre os corpos”. Em outras palavras, a manutenção ou fidelidade de si, ligada à *ipseidade*, é o que assegura a essência do indivíduo, apesar de todas as transformações e diversidades ocorridas desde o nascimento até a sua morte.

Este movimento complementar entre o *idem* e o *ipse* pode ser percebido nos corpos representados em *Carnes tolendas* e em *BR-Trans*. Os dois protagonistas falam de si e, simultaneamente, de outros (personagens ou figuras reais).

O corpo de uma travesti ganha singularidade a partir do diálogo estabelecido entre o seu corpo e o corpo de outro. Há pelos menos três momentos em que Camila representa de modo alternado personagens que se espelham. O primeiro par é Bernarda Alba/Pai de Camila, com ambos apresentando em comum o discurso da autoridade e da repressão. O segundo é Yerma/Camila, em que a camponesa de Lorca e a travesti, em contextos distintos, expressam a frustração advinda da impossibilidade de gerar filhos. Como terceira relação de espelhamento, há a cena em que Camila representa, simultaneamente, a Noiva e o Amante, da peça *Bodas de sangue*, no momento em que os dois encontram-se na floresta, após a fuga do casamento. Com agilidade, Camila materializa o homem e a mulher, dado redimensionado quando o espectador constata que há um diálogo claro das personagens representadas por uma mesma atriz, que ora é mulher, ora é homem, com a condição própria da travesti, que contém as instâncias masculinas e femininas em seu corpo.

Silvero Pereira, em *BR-Trans*, transforma-se em Gisele. Além de mostrar a sua *drag queen*, o ator nos conta, a partir de uma perspectiva épica, sobre a vida de outros corpos não heteronormativos. Relata o sofrimento, as alegrias, os desejos, o medo e a violência sofrida por transformistas, travestis e transexuais. Corpos transgêneros podem ser inseridos dentro do paradigma da *mesmidade*, isto é, certas características elencadas tornariam possível o

enquadramento de qualquer corpo transgênero como pertencente a uma coletividade. Mas quando Silvero pinta em seu corpo o nome de alguém antes de contar algo sobre sua história, rapidamente o público compreende que se trata de singularidades (*ipses*).

Corpos transgêneros carregam marcas coletivas e, simultaneamente, são singulares. Por essa razão, o modo como Silvero conta as histórias de seus pares faz com que se perceba que o protagonista fala de pessoas únicas. Assim, é natural a empatia provocada pelo relato da história da transexual Bruna, carioca que trabalha no serviço militar, que é casada e adora fazer o café da manhã para o seu companheiro; que quando se aposentar, daqui a três anos, pretende colocar peitos, deixar o cabelo crescer e se casar. O espectador, ao conhecer parte de sua história, ou, melhor dizendo, os seus desejos mais íntimos, percebe que se trata de alguém que tem uma interioridade e que merece respeito. As características que tornam alguém peculiar podem ser percebidas também no relato da travesti Maiara que, ao participar de uma oficina de teatro, sentiu-se livre pela primeira vez, numa situação semelhante à de quando era criança. Ou, ainda, a visão da travesti Fabi, que da janela do presídio onde cumpre pena enxerga a casa da avó, o que a leva a projetar como será o momento em que estará liberta e de volta ao seio familiar.

De modo simplificado, é possível pensar na *mesmidade* como pertencente ao conjunto de fatores facilmente identificáveis pelos demais. A *ipseidade*, por seu turno, caracteriza-se como constituinte daquilo que diferencia o “ser” do restante da coletividade. É através dessa relação paradoxal entre essas duas formas de permanência no tempo – *mesmidade* e *ipseidade* – que a identidade do “eu” é construída. *Mesmidade* e *ipseidade*, nesse sentido, são duas problemáticas que se ocultam mutuamente.

Ricoeur pondera que todo avanço na direção da *ipseidade* do locutor tem como contrapartida um avanço comparável na alteridade do parceiro. Numa situação de diálogo, o ouvinte descobre a *ipseidade* de seu interlocutor, ao mesmo tempo em que a sua própria alteridade vai se delineando. Isto é, a compreensão da alteridade do “outro” passa pela capacidade que o “eu” tem de compreender a “si-mesmo”. A dialética entre *mesmidade* e *ipseidade* constitui, assim, a base da identidade narrativa. O fato de os espetáculos vincularem-se ao biodrama torna este aspecto mais latente, já que não abordam identidades narrativas do universo ficcional *stricto sensu*, mas identidades narrativas construídas a partir da escrita de si, isto é, de relatos autobiográficos.

De modo paradoxal, Silvero Pereira, ao trazer histórias de outros corpos transgêneros, estabelece a sua própria alteridade em relação a eles. Camila, ao traçar analogias da sua vida com as personagens do universo de Lorca, provoca um movimento que leva o espectador a identificar que

tanto as figuras ficcionais quanto a própria Camila e seu pai pertencem a um conjunto de seres que são contraditórios e que podem ser analisados sob mais de um ponto de vista. Se Camila e Silvero evidenciam as suas alteridades ao reconhecer a alteridade do outro, o mesmo acontece com o público – o reconhecimento das especificidades dos seres representados na cena permite uma maior compreensão de “si-mesmo” como alguém único, irrepetível.

O fato de o outro ser diferente e a compreensão de que essa diferença não vai me impedir de “ser quem eu sou” são as chaves para que seja possível olhar para outro ser humano com respeito, sem desejo de eliminá-lo em função dessa distinção. Levando-se em conta o alto grau de violência destinada à comunidade LGBTQI em países da América Latina, vê-se com clareza porque espetáculos como *Carnes tolendas* e *BR-Trans* são tão necessários. Os protagonistas são, acima de tudo, sobreviventes da heteronormatividade excludente e perversa, que humilha e mata. Por representarem travestis, transexuais e transformistas como pessoas que têm sentimentos e interioridades complexas, assim como os indivíduos vinculados à perspectiva heteronormativa, eles mostram que os diferentes são iguais (*idem*) e, ainda assim, distintos (*ipse*). Deste modo, as produções analisadas levam o espectador a perceber a importância da diversidade e da liberdade de os seres humanos “serem o que são”, de seguirem a sua essência, de serem fiéis a si mesmos.

#### Referências

- GIORDANO, Davi. *Teatro documentário brasileiro e argentino: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.
- PEREIRA, Silvero. *BR-Trans*. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QEGKIAaAluI>>. Acesso em: 25 abr. 2018.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papirus, 1991.
- VILLADA, Camila Sosa. *Carnes tolendas*. 2001. Disponível em: <<https://vimeo.com/19229673>>. Acesso em: 25 abr. 2018.