

ARTIVISMO
DE GÊNERO
E MEDIAÇÃO
SOCIOCULTURAL
NO MANIFESTO
TRANSPOFÁGICO
DE RENATA
CARVALHO

[ARTIGO]

Emerson Silva Meneses

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Este artigo propõe uma reflexão sobre a função mediadora exercida por artistas travestis no Brasil a partir da cena contemporânea. Para tanto, examina-se o caso do espetáculo teatral *Manifesto transpofágico*, da atriz Renata Carvalho. A partir da observação *in loco* do espetáculo, a análise evidencia os elementos de artivismo e mediação sociocultural ali praticados em prol de uma maior aceitação da transgeneridade em uma sociedade ainda marcada pela transfobia e pelo preconceito com a dissidência de gênero.

Palavras-chave: Gênero. Transgeneridade. Artes Cênicas. Artivismo. Mediação sociocultural.

This article proposes a reflection on the mediating role that transvestite artists in Brazil play in the contemporary scene. For that purpose, the theatrical show *Manifesto transpofágico* (Transpophagic manifest), by actress Renata Carvalho, is examined. Based on the on-site observation of the show, the analysis reveals the elements of artivism and socio-cultural mediation being practiced in favor of a greater acceptance of transgenderness in a society still marked by transphobia and prejudice towards gender dissidence.

Keywords: Gender. Transgenderness. Scenic Arts. Artivism. Socio-cultural Mediation.

Este artículo propone una reflexión sobre la función mediadora ejercida por artistas travestis en Brasil desde la escena contemporánea. Para ello, se examina el espectáculo teatral *Manifesto transpofágico* (Manifiesto transpofágico), de la actriz Renata Carvalho. Con base en la observación *in loco* del espectáculo, se evidencian los elementos de artivismo y de mediación sociocultural que se practican en favor de una mayor aceptación de la transgeneridad en una sociedad que aún manifiesta la transfobia y el prejuicio hacia la disidencia de género.

Palabras clave: Género. Transgeneridad. Artes Escénicas. Artivismo. Mediación Sociocultural.

Introdução

No Brasil, pelo menos desde a década de 1950, diferentes gerações de artistas travestis do palco e da tela têm ganhado projeção e desempenhado, com diferentes graus de intensidade, um importante papel no processo de transformação social rumo a uma maior aceitação da transgeneridade. O exemplo mais conhecido é o de Rogéria (1943-2017), que, após uma longa carreira no teatro e na televisão, acabou se tornando a “travesti da família brasileira”. Outros exemplos históricos menos conhecidos são o de Ivaná, atuante nos anos 1950 e representante de uma geração anterior à de Rogéria, e o de Cláudia Wonder, de geração posterior, da década de 1980 (MENESES; JAYO, 2018).

A esses nomes históricos, vem se somando, mais recentemente, uma geração contemporânea de artistas travestis, surgida já no início do século XXI. São atrizes, dramaturgas, cantoras e performers como Renata Carvalho, Assucena Assucena, Ave Terrena, Verónica Valenttino, Ventura Profana, Leona Jhovs, Linn da Quebrada, Lyz Parayzo, entre outras. Essa geração se distingue das anteriores, de modo geral, por sua atuação mais marcadamente política. São artistas que assumem papéis ativistas dentro e fora de cena, com uma pauta simultaneamente estética e política que potencializa sua atuação como mediadoras socioculturais da transgeneridade.

Essas novas artistas travestis também se caracterizam pela produção de feminilidades “afrontosas”. Diferenciam-se, assim, das gerações anteriores, que, em geral, procuravam reproduzir – e por vezes exorbitar – os ideais de feminilidade

socialmente aceitos e palatáveis ao sistema cisnormativo, fazendo jus a qualificativos como o de “diva”. A nova geração não é formada por divas travestis, mas por militantes aguerridas, engajadas na luta por visibilidade e aceitação social das identidades de gênero dissidentes.

Ainda não há, até onde foi possível avaliar, estudos acadêmicos que tenham se debruçado de forma aprofundada sobre o trabalho simultaneamente artístico e político dessa nova geração de artistas travestis. Este artigo apresenta parte de uma pesquisa voltada a suprir essa lacuna, procurando entender a forma como estas artistas, a partir da visibilidade que lhes é conferida pela cena e pela exposição midiática, questionam padrões, lidam com questões de aceitação e não aceitação social e participam do debate público, encaminhando a sociedade para um maior entendimento sobre as identidades de gênero dissidentes.

Para tanto, o artigo propõe um estudo de caso do espetáculo teatral *Manifesto transpofágico*, da atriz Renata Carvalho. O objetivo é, a partir deste espetáculo, compreender a função educativa que artistas travestis podem desempenhar como agentes transformadoras em uma sociedade ainda carente de informações sobre travestilidades e transgeneridades e ainda marcada pela transfobia e pelo preconceito com dissidências de gênero.

A fim de cumprir esse objetivo, o artigo é composto de mais seis partes, além desta introdução. A primeira seção é um brevíssimo relato biográfico sobre a atriz, resumindo sua trajetória pessoal e artística e o lugar que o espetáculo aqui analisado ocupa em sua

carreira. A segunda apresenta os dois conceitos-chave que serão mobilizados na análise: o de artivismo (COLLING, 2019; TRÓI, 2018) e o de mediação sociocultural (OLIVEIRA; GALEGO, 2005). A terceira seção registra as escolhas e procedimentos metodológicos. As seções quatro e cinco correspondem a um estudo de caso: uma descrição do espetáculo, seguida de sua análise, em que os achados são colocados em diálogo com os conceitos de artivismo e mediação sociocultural e também com pesquisas do campo das discussões de gênero e transgeneridade.

Renata Carvalho¹

Nascida em 1981 em Santos, cidade litorânea do estado de São Paulo, Renata Carvalho assumiu sua identidade travesti em 2007. Antes de iniciar a carreira teatral, trabalhou na prostituição – atividade imposta com frequência a travestis e transexuais pela marginalização social a que são submetidas – e em salões de beleza. Sua chegada às artes cênicas se dá em 2002, pela Companhia Ohm de Teatro, primeiro atuando como produtora de espetáculos e, em seguida, como diretora e atriz.

Em 2007, reduzindo momentaneamente suas atividades no teatro, Renata se torna Agente de Prevenção Voluntária

¹ As informações factuais citadas nesta seção foram obtidas das redes sociais da própria artista e de diferentes entrevistas e declarações suas à mídia, pesquisadas na internet.

de Infecções Sexualmente Transmissíveis, Hepatites e Tuberculose da Prefeitura de Santos, trabalhando por 11 anos com travestis e mulheres trans forçadas à prostituição. Seu retorno aos palcos se dá em 2012, atuando no monólogo *Dentro de mim mora outra*, quando leva ao teatro pela primeira vez suas reflexões sobre corpos trans e demais corpos dissidentes.

Contudo, é em 2016 que a atriz se torna mais conhecida. Sob direção de Natalia Mallo, estreia o espetáculo *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, uma versão brasileira da peça escrita pela dramaturga transexual escocesa Jo Clifford. *O Evangelho* seria apresentado em diversos teatros e festivais do Brasil. Renata interpretava um Jesus travesti, o que provocou forte reação de segmentos conservadores e grupos religiosos fundamentalistas, acarretando proibições de exibição do espetáculo em algumas cidades.

Vale lembrar que artistas travestis são comumente aceitas pela sociedade cisgênero, desde que se mantenham em lugares de maior inteligibilidade, por exemplo alcançando a passabilidade cis. No mundo do palco, é comum vermos travestis na posição de glamurosas divas da cena (MENESES; JAYO, 2018) – justamente o oposto da Jesus Cristo travesti de Renata Carvalho.

As atuações como artista e como ativista se articulam em 2017, quando Renata funda, com outras artistas trans e travestis, o Movimento Nacional de Artistas Trans (Monart) e lança o Manifesto Representatividade Trans, que reivindica a inclusão dos corpos trans nos espaços de criação artística. O manifesto demandava que personagens trans no teatro e nas

demais artes cênicas fossem interpretadas por atrizes/atores igualmente trans, que muitas vezes eram preteridos por atrizes e atores cisgênero até mesmo para esses papéis. Os resultados dessa demanda, embora tímidos, resultaram em maior presença de artistas trans em espetáculos, coletivos artísticos e produções dentro e fora do mainstream brasileiro.

Em 2019, Renata cria o monólogo *Manifesto transpofágico* – espetáculo que analisaremos neste artigo – com texto e atuação dela própria e direção de Luiz Fernando Marques. A partir de suas vivências, ela narra a experiência de ser um corpo travesti na sociedade heterocisnormativa. Para tanto, apresenta-se ao público como “uma transpóloga”, isto é, uma antropóloga trans, e a partir dessa cena de fala se desenrola o relato. Renata fala de si e de travestis do passado – suas *transcestrais* na experiência de viver em corpos não aceitos, negados e criminalizados –, de cujas experiências ela se alimenta de forma antropofágica (transpofágica) para abordar a historicidade de suas vivências e corporalidade.

Ao fazer isso, a atriz usa seu corpo para mediar a experiência da travestilidade para uma plateia composta totalmente, ou quase totalmente, por pessoas cisgênero. Dialoga, assim, com um público que, ainda que em grande parte não seja alheio e se mostre politicamente sensível aos problemas enfrentados pela comunidade travesti e transgênero, desconhece a experiência de senti-los “na carne”. O espetáculo pretende aproximar-nos dessa vivência, e nisso reside – eis a hipótese que quero desenvolver – seu caráter ativista e de mediação sociocultural.

Conceitos-chave: mediação sociocultural e artivismo

O conceito de mediação sociocultural tem origem no de mediação cultural, presente em discussões acadêmicas e em práticas profissionais nos campos da comunicação, da educação e da museologia (ABOUDRAR; MAIRESSE, 2016; PERROTTI, 2016; PERROTTI; PIERUCCINI, 2014). Para Abouddrar e Mairesse (2016), mediação cultural é um processo pelo qual, graças à ação de um intermediário – o mediador –, indivíduos ou grupos sociais assimilam determinada proposição – seja ela cultural, estética, política etc. – com a qual, de outra forma, não teriam contato. O mediador atua como um agente formativo, facilitador do contato e da aprendizagem com relação a determinado tópico ou proposição.

Oliveira e Galego estão entre os autores que ampliam a noção, acrescentando à expressão “mediação cultural” o prefixo “sócio”. Mediação sociocultural, dessa forma, pode ser entendida como um processo comunicacional de transformação do social e requalificação das relações sociais, em temas em que há necessidade de reforçar a dimensão da diversidade, da interculturalidade e da coesão social. Assim, processos de mediação sociocultural funcionam como estratégias de resolução de conflitos e de intervenção em problemáticas de integração na e da sociedade. A ideia de que artistas travestis podem desempenhar função de mediadoras socioculturais rumo à aceitação social da transgeneridade já foi proposta em Meneses e Jayo (2018). Neste artigo, tal proposição é explorada a partir de um caso específico, no qual se buscam insights de como esse processo de mediação pode se dar na prática.

A mediação pode estar ligada aos artivismos, um neologismo que conecta o fazer artístico e a militância ou ativismo político. Como situa Colling (2019), a expressão vem sendo “utilizada tanto por algumas pessoas artistas quanto por pesquisadoras para se referir a determinadas produções artísticas que possuem propostas políticas mais explícitas” (COLLING, 2019, p. 12). Trói (2018) trata especificamente de artivismos *queer*, voltados a questões de sexualidade e gênero, descrevendo-os como “produções de acontecimentos que tratam de desestabilização sexual, de gênero, com caráter decolonial” (TRÓI, 2018, p. 76). O autor afirma ainda que a performance é uma das linguagens mais usadas nesse tipo de ativismo – linguagem em que podemos incluir a performance cênica de Renata em *Manifesto transpofágico*.

Essas duas noções conectadas – o artivismo como instrumento de mediação sociocultural para uma melhor compreensão social da transgeneridade – guiarão a análise e as considerações sobre o espetáculo.

Relato metodológico

Este trabalho pode ser visto como um estudo de caso instrumental. Stake (1995) defende a importância e a viabilidade do estudo de caso como estratégia para pesquisas qualitativas de orientação epistemológica interpretativista ou construtivista, isto é, feitas por pesquisadores que “afirmam que o conhecimento é construído e não descoberto” (STAKE, 1995, p. 99). Um caso é um objeto, pessoa ou sistema que se presta à investigação empírica e cujo exame pode auxiliar o pesquisador a

construir interpretações sobre um dado tópico de interesse. É este o objetivo desta pesquisa: construir, a partir do exame de um espetáculo teatral, interpretações sobre a função mediadora de artistas travestis no processo de aceitação social da transgeneridade.

Stake (1995) distingue três modalidades de estudos de caso: intrínseco, instrumental e coletivo. No estudo de caso intrínseco, o pesquisador examina um caso puro e exclusivamente pelo interesse ou curiosidade que desperta – ou seja, o próprio caso é o tópico de interesse de pesquisa. Na segunda modalidade – instrumental –, examina-se um determinado caso com o objetivo de obter insights para a compreensão de um fenômeno mais amplo, que vai além do caso. O estudo de caso coletivo, finalmente, nada mais é do que um estudo instrumental estendido a mais casos: examinam-se vários casos para que forneçam insights sobre o tópico de interesse. Nesta pesquisa, como dito, Renata Carvalho e o *Manifesto transpofágico* são o caso selecionado, conformando um desenho de investigação baseado no estudo de caso instrumental.

Situado o método, passo a relatar as técnicas de investigação no campo. Faço-o em primeira pessoa, pois elas se basearam em uma vivência acima de tudo pessoal, por meio de interações informais produzidas no cotidiano. Em grande medida, a pesquisa de campo se inspirou em técnicas etnográficas, sobretudo a observação (FETTERMAN, 1998). Assisti ao *Manifesto transpofágico* em um domingo, 27 de outubro de 2019, em uma das duas sessões do espetáculo que haviam sido incluídas na programação do Teatro Sesc Santana, em São Paulo (SP). Escolhi assistir ao espetáculo em um lugar na lateral da quinta fileira de poltronas, de onde podia ter uma boa visão não só do palco, mas também do

restante da plateia, já que desejava observar também o público assistente. Durante o espetáculo fiz anotações breves, destinadas a auxiliar minha memória não só do espetáculo em si – frases do texto, movimentos de cena, aspectos do cenário e demais acontecimentos que me chamaram a atenção –, mas também da reação do público – gestos, interjeições e comentários vistos e ouvidos das pessoas sentadas próximas a mim. A sala, com capacidade para 330 pessoas, estava ocupada apenas com cerca de 50%, o que me permitia ter, da quinta fileira, uma boa visão de conjunto do público.

Minha ida ao teatro havia sido precedida por uma fase de preparação, que incluiu a leitura de críticas teatrais e matérias jornalísticas sobre o espetáculo. Vale mencionar que, meses antes, em março de 2019, o espetáculo havia sido apresentado na 6ª Mostra Internacional de Teatro (MIT) de São Paulo, onde recebeu atenção da mídia especializada. Também me ajudou a angariar referências o fato de eu já ter assistido, em 2017, fora do escopo desta pesquisa, ao espetáculo anterior de Renata, *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu*. Essas leituras e referências prévias já me permitiam, mesmo antes de assistir ao *Manifesto*, ter algumas expectativas a respeito da performance artística que eu presenciaria e sua articulação com os conceitos de artivismo e mediação sociocultural selecionados como orientadores da análise.

Por fim, uma estratégia complementar consistiu na observação das publicações da atriz nas redes sociais, em particular em seus perfis no Facebook e no Instagram. Renata costuma compartilhar informações da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), além de conteúdos sobre machismo, transfobia, racismo etc., entremeados com postagens pessoais e de

trabalho. Neste acompanhamento fiz uso das técnicas de “netnografia” – pesquisa etnográfica on-line – propostas por Kozinets (2014). Segundo o autor, embora mais disseminadas em pesquisas de marketing e consumo, essas técnicas vêm se fazendo presentes também nas ciências sociais. Elas me ajudaram, de forma complementar, a identificar e compreender o artivismo presente nas interações e no trabalho da atriz.

Manifesto transpofágico: descrição do caso

Esta seção tem por objetivo fazer uma descrição do monólogo a que assisti em 27 de outubro de 2019. Não se trata de um resumo do espetáculo, tampouco de uma resenha crítica. O que faço, a partir do material coletado conforme a metodologia descrita na seção anterior, é relatar as passagens do espetáculo selecionadas para a análise, a ser feita na seção subsequente. Destaco, assim, cinco cenas que nomeio da seguinte forma: “corpo sem rosto”, “relato familiar”, “bombadeiras”, “o pronome e o toque” e “afetos e amores”. Estes nomes não fazem parte do texto do espetáculo, foram dados às cenas por mim apenas para organizar a exposição.

Corpo sem rosto

Esta é a primeira cena do espetáculo. Antes dela, o público já podia observar, enquanto se acomodava, um telão instalado no palco, no qual já era possível imaginar que seriam projetadas imagens em vídeo ou foto. Sobre o telão apagado, um letreiro suspenso em neon já estava aceso, exibindo em letras

garrafais a palavra “TRAVESTI”. Uma vez acomodado o público, a atriz entra no palco vestindo apenas uma calcinha bege, em tom próximo ao de sua pele. A luz lateral, vinda de refletores, recorta o cenário de forma que conseguimos ver o corpo, mas não o rosto. Renata Carvalho abre o espetáculo assim, um corpo sem rosto. Na primeira fala do espetáculo, ela começa a se apresentar à plateia:

Este é meu corpo. Neste momento eu deveria me apresentar, dizer nome, idade, dizer quem eu sou, toda essa *mise-en-scène* que uma apresentação necessita. Mas [...] o meu corpo sempre chega antes. Na frente, como um muro, um outdoor, um letreiro piscante. Independentemente de quem eu sou ou do que faça. Mesmo existindo a partir de 1981, com impressões digitais únicas, CPF tal, RG tal, certidão de nascimento, não importa o nome escrito.

“Não importa o nome escrito”: Renata remete aqui à possibilidade jurídica recentemente conquistada de mudança de nome e gênero na documentação civil (“CPF tal, RG tal”), mas também, e principalmente, ao apagamento social das identidades e individualidades travestis. Ela nos diz que falar de sua própria vida é o mesmo que falar da vida de outras travestis, não importa o nome ou o rosto que tenham. E prossegue explicando que, da mesma forma que tantas e tantas outras, ela teria gostado de viver sem ser constantemente apontada, observada, ofendida e expulsa em função unicamente de seu corpo. Para uma travesti, explica Renata, “minha história” e “nossa história” são expressões equivalentes. “Nós somos feitas de uma dramaturgia de histórias repetitivas”, diz.

Só quando Renata começa a relatar eventos mais específicos de sua vida pessoal

é que seu rosto passa a ser visto. Antes de começar, ela faz uma advertência: “Eu sou uma travesti, e se esta informação te traz desconforto, agora é a hora de se retirar do teatro”. O aviso é dado duas vezes. Ninguém sai, e o relato tem início. Inevitavelmente, a história que conta segue um padrão comum às histórias de outras travestis. O resultado é que ela acaba apresentando o que sua trajetória tem de comum, não de singular. Renata fala de suas convicções e dúvidas na infância em relação à identidade de gênero, dos olhares, dos xingamentos, das violências familiares, da violência no período escolar, da expulsão de casa, da necessidade de se prostituir, da busca por uma feminilidade estético-política e da dificuldade de expressá-la e vê-la compreendida.

Relato familiar

A respeito de instituições sociais, a atriz nos lembra a primeira pergunta que é feita sobre cada um de nós ao nascermos, ou mesmo antes: “é menino ou menina?” É a partir da resposta a esta pergunta inaugural que nos é imposto o que devemos ser e, principalmente, o que podemos ou não fazer. Renata, assim, parece parafrasear Judith Butler (2017), quando a autora afirma haver uma norma social já instaurada para que o sexo e o gênero dos sujeitos estejam sempre em total conformidade. Ao afirmarmos ser o sujeito um menino ou uma menina ao nascer, diz Butler, o comprometemos à qualificação e impomos a expressão dele esperada. A sociedade tenta, assim, traçar um plano a ser seguido, mas que, às vezes, é transgredido. “Trans-gredido”, diz Renata.

Renata relata outras perguntas e exclamações ao contar sua história familiar e sua transgressão às expectativas depositadas nela

ao nascer: “O que os outros vão dizer?”, perguntavam-lhe em casa. “Você vai matar seu pai de desgosto!”, era uma das exclamações. E a lista prossegue: “Filho viado eu não aceito, prefiro traficante!”, “Faça suas safadezas entre quatro paredes, mas na rua seja homem”, “Vai apanhar para aprender a ser homem!”, “Você está com seios, Ricardo?” e “Se te perguntarem diga que não tem pai nem mãe”.

Ao encerrar esse relato familiar, Renata desloca o discurso para a terceira pessoa. “E ela passou os últimos anos da vida correndo do menino que ela tentava ou costumava ser”, diz. Renata fala de si como se se referisse a outras histórias, reforçando uma vez mais a similaridade e a repetição que marcam as histórias de vida de corpos travestis.

Renata encara o público ao falar sobre a “vergonha” que causou à família e sobre a forma como essa vergonha impactou sua vida:

O efeito da vergonha é a abominação cisheteronormativa. Por causa dela, este corpo foi expulso da casa dos pais, assim como 90% dos corpos iguais a este são. Eu morri: aquilo do que não se fala, passa a não existir.

Bombadeiras

A certa altura do espetáculo, o telão que víamos ao fundo começa a ser usado. O texto de Renata passa a ser acompanhado da exibição de vídeos. A atriz começa a se referir a travestis do passado, suas “tran-cestrais” e, por meio delas, fala também do seu próprio corpo. Renata explica estar lançando mão de uma dramaturgia própria, que ela chama de “travaturgia”, e que me parece ter um forte componente autoetnográfico. É o recurso que Renata usa para

o autoconhecimento e a auto-observação, em um processo – e ao mesmo tempo produto – que, ao ser dividido com a sociedade cisgênera, encarnada no público, elucida uma realidade para muitos ainda exotificada.

Como parte da história travesti a que somos expostos, vemos no telão cenas de um programa televisivo famoso na década de 1980, apresentado pelo jornalista Goulart de Andrade (1933-2016). No episódio exibido, em tom de documentário, o apresentador, acompanhado pela travesti Andréa de Mayo (1950-2000), militante dos direitos T, explica os procedimentos mais comuns, na época, de transformação corporal e construção do corpo travesti. Vemos um grupo de travestis aguardando numa sala de espera para serem atendidas por uma bombadeira, nome que designava as travestis que moldavam com silicone o corpo de outras. Em seguida, numa sequência de quatro ou cinco minutos, vemos seções de aplicação e rápidas entrevistas com a bombadeira e com as travestis atendidas. O procedimento, que consistia em injeção de silicone industrial líquido com seringa própria para uso veterinário, prometia nádegas, pernas, seios e rostos dos sonhos. Antes da popularização das atuais próteses de silicone, este era um procedimento comum – e arriscadíssimo –, usado por travestis na marginalidade para moldar o corpo, em complemento a tratamentos hormonais.

A plateia atenta parece absorver as explicações dadas pela bombadeira sobre quais os locais do corpo em que se podia introduzir o “líquido sagrado”, na expressão usada por Renata. A explicação é acompanhada de imagens das sessões de aplicação e dos insumos e equipamentos utilizados: o silicone líquido prestes a ser aplicado sendo depositado em um copo de vidro do tipo

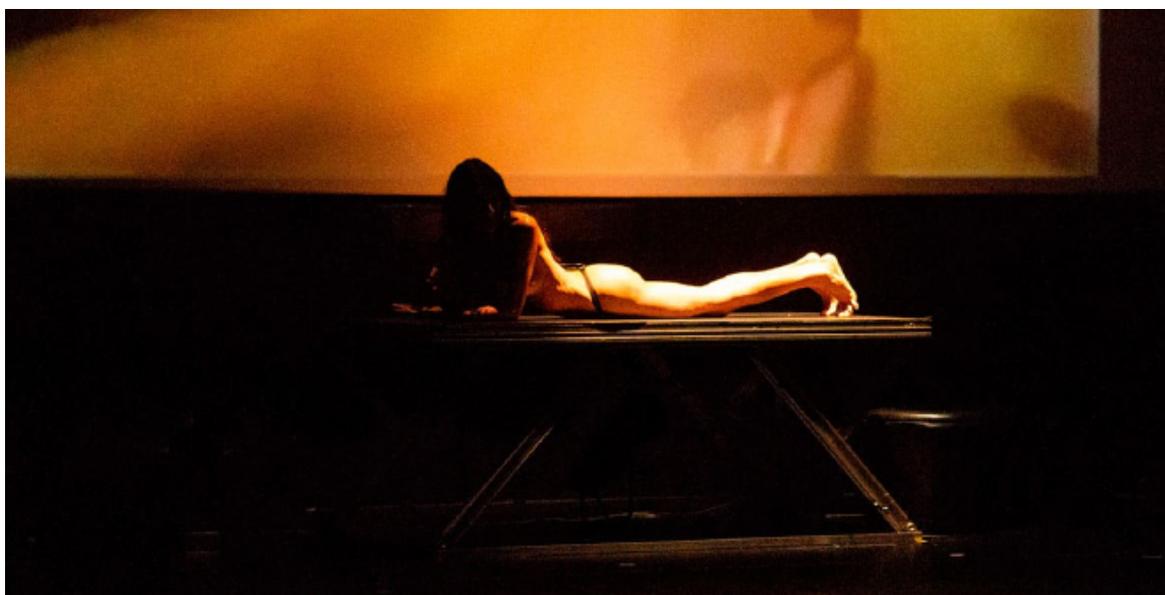
americano, a agulha grossa, para uso veterinário, penetrando em pele humana, além do álcool líquido, papel higiênico e cola do tipo Super Bonder, usada para fechar os orifícios deixados pela perfuração da agulha na pele.

Renata interrompe o vídeo, traz de volta a atenção para si e fala sobre o silicone industrial que ela própria carrega aplicado. Confidencia ter usado esse recurso como forma acessível de alcance de um corpo desejado. “Em 2005 [...] deitei e bombei. Um litro de cada lado da bunda e meio litro de cada lado do quadril. Fiz a aplicação em dois dias, com duração de três horas e meia cada sessão”. Seu relato dialoga com o vídeo recém-exibido. “Foram mais de 30 agulhadas. Você percebe o líquido

entrando e sabe o local exato pelo calor, pelo calombo que vai se formando, pela sua pele que vai se esticando”. Prossegue, relatando a dor sentida no momento de espalhar os calombos formados pelo silicone e, assim, dar a forma desejada ao corpo. “Este corpo foi construído por mim. Eu me fiz. De certa forma, fiquei grávida de mim mesma. Eu me pari!”, diz sobre seu corpo, referindo-se a uma corporeidade feminina detalhadamente planejada. “É no corpo que as travestis se produzem enquanto sujeitas.” A frase ecoa no teatro e, neste momento, a plateia entende a corporeidade explicitada pela atriz: o uso de hormônios, a busca pelas curvas femininas por meio do silicone industrial, a aqueção da neca, a busca por uma estética-política (Figura 1).

[Figura 1]

Renata Carvalho, em cena de *Manifesto transpofágico* na MIT, em 2019



Fonte: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo

O pronome e o toque

Pronomes de tratamento para travestis e para toda a comunidade trans despertam sempre um incômodo. Renata traz

para o espetáculo este tema de maneira direta, perguntando a pessoas do público: “Como você acha que se fala: a travesti ou o travesti? Um travesti ou uma travesti?”. Uma espectadora, que se identifica como

Neusa, responde que acha correto o pronome masculino: “o travesti”. “Quem discorda dela levanta a mão”, pede Renata. A maioria do público levanta a mão. “Ai, que bom!”, exclama Renata, mostrando-se aliviada, mas ainda assim reafirma: “Então, gente, sempre será a travesti. Não existe o travesti. É sempre a travesti”. E justifica a insistência: sempre é bom esclarecer o que nem sempre é óbvio para a cisgeneridade.

Neste momento do monólogo, Renata avisa que, naquele dia, o espetáculo estava sendo transmitido por audiodescrição para uma parte da plateia, um grupo de deficientes visuais. Ela se aproxima do grupo e pergunta: “Alguém já tocou, encostou em uma travesti?”. A negativa é unânime: nenhum dos presentes naquele dia jamais havia tocado um corpo travesti. Ela então oferece: “Querem me tocar? Levantem a mão!”. Diversos espectadores o fazem, dentro e fora do grupo de deficientes visuais. “Estou indo aí para ser massa moldável, pode tocar, meu amor!” Oferece, assim, seu corpo ao toque, para o entendimento sobre os corpos dissidentes.

Como já mencionei, estava assistindo da quinta fileira. Na fileira D, imediatamente à minha frente, escuto duas mulheres conversando enquanto Renata tem o corpo tocado algumas filas atrás. “Mãe, posso tocar nela?”, diz a filha. “Pelo amor de Deus!”, retruca a mãe. A filha insiste: “Por que não, mãe?”. Observo, assim, a necessidade de entendimento sobre corpos que soam tão distantes.

Renata segue oferecendo o corpo para ser tocado, mas mãe e filha da fileira D acabam não se manifestando: não tocam o corpo da atriz. Encerrados os toques,

Renata expõe uma contradição: ali no teatro muitos pediram para tocá-la, mas em sua vida cotidiana o toque é evitado: “Gente, essa coisa do toque é muito louca, né?”, diz. “O caixa de supermercado sempre passa o troco de longe para não encostar na nossa mão. É verdade!”. E prossegue: “Se tem uma pessoa na calçada, andando do nosso lado, se ela percebe, ela corre ou atravessa. Pra ninguém achar que a pessoa está acompanhada comigo na rua”. E finaliza com a sentença, “O toque, o afeto, o amor é um privilégio cisgênero. O amor não habita nas travestis”.

Afetos e amores

Somos bombardeados por Renata com perguntas sobre proximidade com o corpo travesti: “Quem aqui na plateia tem alguma parente travesti?”, “Quem aqui já saiu com uma travesti para dar uma volta, ir a um clube, tomar uns bons drinks, levante a mão!”, “Quem aqui nunca chegou perto de uma travesti?” e “Todo mundo tem amiga travesti?”.

Na sessão que eu presenciei, só a primeira dessas perguntas gerou manifestação no público. Uma espectadora relatou ter sim uma travesti na família, mas disse não ter contato com ela: “Eu sei que tenho uma parente, mas não a conheço”. As demais foram todas seguidas de um incômodo silêncio, em que a resposta estava implícita: não, o público não interage com travestis ou pessoas trans em sua vida cotidiana ou social. Renata já esperava essa resposta: ser travesti, ela explica, é uma sucessão de perdas que acabam naturalizadas. É a perda da humanidade. Tal conclusão acaba reforçada por um questionamento da atriz. Ela se dirige à plateia: “Quem aqui é homem

heterossexual ou bissexual?”. Vários presentes levantam a mão. “Quantas travestis vocês já beijaram?”. Silêncio.

Renata é direta: diz haver um portfólio da mulheridade em que travestis não se encaixam, e exatamente por isso homens heterossexuais e bissexuais não se envolvem com elas. Travestis têm sua cidadania precarizada, como componente de um fenômeno multifacetado que termina por minar sua dignidade, haja vista as lutas por respeito ao nome, aos pronomes corretos, à educação, à saúde, ao mercado de trabalho, ao uso do banheiro etc.

Renata (re)lembra à plateia o que deve ser evitado no tratamento social. Por exemplo, transfobias calorosas em forma de carinho e compreensão, mas cuja violência atinge em cheio os corpos dissidentes: “Qual é o seu nome verdadeiro? Você tem pau ou buceta? Você é operada? Você faz programa? Nossa, eu vou até te dar um abraço!”, repete a atriz um texto não teatral há muito memorizado, fazendo que o público entenda a existência de microinsultos diários.

Nesta parte do espetáculo, Renata convida o público a interrompê-la a qualquer momento. “Eu parei a peça aqui!”, diz ela aproximadamente aos 40 minutos de sessão, e, a partir daquele ponto, o monólogo se transforma em debate incentivado pela atriz. Alguém da plateia, deixando claro que está gostando do espetáculo, e pensando estar sendo amorosa, interrompe-a para dizer que acredita que a travestilidade é um dom. Renata responde de imediato, explicando que essa fala bem-intencionada é uma maneira de exotificar as existências travestis:

“Não, isso não é um dom. O nome disso é exotificar. Não romantizem nossa história. Ela é dolorosa. Muito. Não é fácil. Mas ou era isso, ou eu morria”.

“Isso ou eu morria” ecoou na sala de espetáculo.

Manifesto transpofágico: análise do espetáculo

Ao final do espetáculo, a plateia foi exposta ao fato de que a sociedade impõe padrões cisheteronormativos de vivências de gênero que podem ser transgredidos, e que essa transgressão, por mais que venha registrando lentos avanços, ainda está longe de ser tão aceita quanto poderia ser. A plateia já entende – ou parece intuir – que o corpo transvestigênere “talvez seja o único corpo, que é atacado pública e diariamente por parte significativa da Igreja, pela mídia, pelo judiciário, pela medicina, pela arte [...]” (CARVALHO, 2019, p. 214), como se não merecesse viver. O público compreende que Renata estava em cena para falar disso: presenciamos ali a corporificação da transgressão e um esclarecimento sobre travestilidades, corporeidades, inconformidade de gênero e transgressões. Ao fazer isso, ao longo de mais de uma hora de espetáculo, a atriz-artivista assume o papel de mediadora.

Renata assume esse papel ao relatar em detalhes, conforme vimos na cena descrita em “Corpo sem rosto”, as expulsões, exclusões e violências que ela sofreu e que são comuns a todo um tecido social, que as

vivência em uma “dramaturgia de histórias repetitivas”. Ao explicitar os pormenores desta vivência tão distante da realidade cisgênera do público, a atriz acaba tornando visível ao público uma vivência comum a pessoas trans e travestis, que Berenice Bento (2011) já descrevera:

Pessoas transexuais e travestis são expulsas de casa, não conseguem estudar, não conseguem emprego, são excluídas de todos os campos sociais, entram na justiça para solicitar mudança de nome e de sexo; enfim, um conjunto de instituições sociais é posto em ação toda vez que alguém afirma: ‘não me reconheço nesse corpo, não me identifico com o gênero imposto, [...] quero mudar minha identidade civil’. Essas anunciações reverberam nas instituições como sentenças proferidas por uma pessoa transtornada, sem condições de significar suas dores (BENTO, 2011, p. 549-550).

A mediação sociocultural se faz presente, neste contexto, como uma ferramenta voltada a “fazer a ponte” entre comunidades humanas diversas, portadoras dos seus próprios códigos culturais” (PINTO, 2005, p. 7), representadas na sala de espetáculo por Renata e pelo público.

Em “Relato familiar”, vimos como Renata desloca o discurso para a terceira pessoa ao relatar suas vivências familiares. Ressalta, desta forma, as violências que não só ela, mas a população travesti e trans de modo geral sofre no meio familiar, sobretudo na juventude. Ela ecoa Butler (2017), que dirige críticas ao entendimento de identidades essencializadas de sexo e de gênero, mas o faz por

meio de um manifesto teatral encenado, potencializando o poder de alcance da discussão, o que me faz pensar na previsão de Paul Preciado: “Um dia, veremos a atribuição do gênero à nascença como brutal e injustificada, assim como é a atribuição da religião à nascença” (TRAMONTANA, 2020, p. 5). O trabalho de Renata parece colaborar para isso.

Em “Bombadeiras”, ao mostrar em vídeo imagens cruas – para muitos, chocantes – dos procedimentos e tecnologias a que muitas travestis se sujeitam para moldar formas femininas no corpo, Renata exerceu “a capacidade de agir como facilitador(a), sem qualquer poder adicional sobre as partes, mas em condições de estimular o diálogo e o entendimento” (SANTOS SILVA, 1998 *apud* OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 33). Nesta parte do espetáculo, o diálogo que se estabelece entre passado e presente é voltado a fazer entender que essas cenas não são mais do que um produto dos processos de exclusão a que travestis e pessoas trans são expostas. A fala de Renata procura criar as mesmas pontes entre o passado e o presente que costumamos ver no campo dos estudos feministas. Como ressalta Evangelista (2019), por exemplo, o fazer histórico não se refere apenas ao passado remoto; o presente também é objeto de suas investidas.

Em “Afetos e amores”, Renata deixa patente a perda de humanidade a que são sujeitas as pessoas travestis e trans, que parecem não fazer parte do mundo de quem habita a sociedade cisgênera. Renata, pacientemente, mostra que é na segregação de grupos do nosso convívio que reside parte do problema. Novamente

ela promove mediação sociocultural de questões relacionadas a gênero e identidades ao articular o entendimento de que “cruzar os limites dos gêneros é colocar-se em uma posição de risco. Quando se afirma que existe uma norma de gênero, deve-se pensar em regras, leis, interdições e punições” (BENTO, 2011, p. 554). O trabalho mediador de Renata, nesta parte do espetáculo, procura evidenciar a brutalidade com que essas regras e leis, das quais nem sempre somos conscientes, afetam aquelas e aqueles que cruzam a norma.

No espetáculo como um todo, em especial em “Relato Familiar” e “O pronome e o toque”, observa-se que a mediação acaba por se voltar ao tratamento que pessoas transvestigêneres devem receber dentro e fora do meio familiar. E, embora Galego e Oliveira (2005) afirmem que “é indiscutível que as minorias étnicas são uma categoria social onde existe uma maior vulnerabilidade à exclusão” (OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 56) e, portanto, merecedoras de esforços de mediação, tomo a liberdade de, a partir da fala de Renata, estender essa argumentação aos corpos travestis. Em comparação aos corpos cis, que podem vir a ser objetos de discriminação étnica, corpos travestis sofrem ainda mais duramente a exclusão, uma vez que ela é iniciada em suas famílias. Ainda sobre a exclusão tão eloquentemente relatada por Renata Carvalho, sabemos que “é unânime considerá-lo um problema social, cujas causas estão na sociedade, o que requer uma intervenção a vários níveis, com vista à mudança social” (OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 57). Uma frase do espetáculo deixa patente a interseccionalidade das problemáticas étnica e trans: “Quem não

conhece, por favor, conheça o feminismo negro”, diz Renata a certa altura de seu texto. Ela se soma às propostas de compartilhamento de pautas feministas, incorporando aquelas do feminismo lésbico, negro e trans, uma vez que “mulheres têm reconhecido que as demandas políticas de milhões falam de forma mais potente que os apelos de algumas vozes isoladas” (CRENSHAW, 1991, p. 1241).

Em dado momento, alguém da plateia confunde as noções de orientação sexual e identidade de gênero: ao falar, deixa perceber que supõe que Renata, por ter atração por homens, é homossexual. A pessoa é interrompida pela atriz: “Gay é orientação sexual. Eu posso ser travesti e lésbica [...], posso ser travesti e bissexual, ou posso ser travesti heterossexual. Infelizmente eu sou heterossexual”. E acrescenta em tom bem-humorado: “Infelizmente mesmo!”. Ao dizer isso, Renata ecoa um discurso comum entre travestis e mulheres trans: a dificuldade em se relacionar. A solidão instituída em corpos transvestigêneres é revelada em “Afetos e amores”, e Renata não é a única artista travesti a desvendar a solidão para o grande público. Em 2019, Linn da Quebrada, atriz, cantora e performer, disse em uma entrevista sobre ter um relacionamento: “nunca imaginei, porque não achava possível o amor para travestis” (RIZZO, 2019, p. 10). É falando do amor e de suas impossibilidades que Renata cria parte da conexão com a plateia, criando empatia entre ouvintes e confidentes e colaborando para que a mediação se dê “como uma estratégia fundamental na perspectiva do reforço do diálogo intercultural e da coesão social” (OLIVEIRA; GALEGO, 2005, p. 121).

Renata finaliza o espetáculo expressando preocupação em ter sido clara o suficiente. “Alguém tem mais alguma pergunta, ou quer tirar alguma dúvida? Sobre algum tema, alguma coisa que não ficou nítida?”. Soa como uma preocupação legítima de uma geração contemporânea de artistas travestis, surgida no início do século XXI, que produz uma arte militante, um “artivismo” (COLLING, 2019) que busca uma desconstrução da naturalização do sistema de gênero. São artistas não apenas como Renata Carvalho, mas também Raquel Virgínia, Assucena Assucena, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Mel, Liniker, entre outros exemplos, que assumem papéis políticos dentro e fora de cena, com uma pauta simultaneamente estética e política (MENESES; JAYO, 2018). Elas mediam para que a sociedade entenda a transgeneridade, usando para isso o próprio corpo, a própria pele, a própria arte e a própria vida. Usando o corpo travesti, como dito no final do espetáculo por Renata: “Para que e até que os olhos se esvaziem, se acostumem, se esqueçam dos risos e chacotas. Que meu corpo se humanize. Se naturalize. E acalme os olhos e os olhares cisgêneros”.

O espetáculo se encerra com o luminoso em neon piscando a palavra “TRAVESTI”, e com uma canção da banda canadense Arcade Fire tocando ao fundo: “*My body is a cage/that keeps me from dancing with the one I love/but my mind holds the key*”². O luminoso “TRAVESTI” toma conta do espaço cênico e sua luz atinge palco e plateia. O refrão da canção poderia mudar

de “*set my spirit free/set my body free*”³ para “*set our spirit free/set our body free*”⁴.

Considerações finais

Ao dizer “Eu parei a peça aqui!” no meio do espetáculo e incentivar o debate com o público, Renata faz que o texto apresentado até ali não se esvazie. Chamado a se manifestar, o público também é convocado à reflexão. Ele entende mais claramente depois do espetáculo/debate/aula o que é ser travesti e compreende os porquês do lugar de marginalidade que travestis ocupam. O espetáculo recorta a história de travestis no Brasil e compõe uma linha histórica por meio de um discurso a(r)tivista que busca em escombros de silenciamento a memória que insiste em “ser jogada para debaixo do tapete”, na expressão usada pela atriz. Ao expor essa memória, Renata não apenas mostra as injustiças da marginalização, mas também o poder de transformação pela arte travesti.

Ela nos guia, incorporando-nos a uma memória coletiva que desconhecíamos, ou da qual conhecíamos fragmentos muito limitados. Ao mesmo tempo, ao mediar conflitos e questionamentos, nos faz refletir sobre nossa maneira de, ao incluir identidades “palatáveis”, automaticamente excluirmos tantas outras.

2 Em tradução livre: “Meu corpo é uma jaula que me impede de dançar com quem eu amo, mas minha mente tem a chave”.

3 Em tradução livre: “liberte meu espírito, liberte meu corpo”.

4 Em tradução livre: “liberte nosso espírito, liberte nosso corpo”.

O espetáculo nos ajuda a constatar que, se de um lado não é difícil perceber nas últimas décadas um processo de aparente aceitação das dissidências sexuais, tal aceitação não é experimentada com a mesma intensidade por todos os segmentos da comunidade LGBT, em especial pelo segmento T e seus subgrupos. Os problemas de aceitação, as restrições de direitos e as violências ainda sofridas pela população travesti, transexual e transgênero são expostos em cena por Renata, a partir de suas vivências – pessoais e de grupo – para um público atento que encontra ali uma ocasião para refletir e uma oportunidade de conhecer a vivência da artista que tem diante de si. Desta forma, parece fazer sentido falarmos em artivismo como ferramenta para a mediação sociocultural. Uma mediação que envolve “acalmar os olhos e olhares cisgêneros”, uma das últimas frases de Renata no espetáculo.

As cinco cenas selecionadas do espetáculo para análise são trechos do espetáculo em que, a partir do que vi e experimentei enquanto espectador e do que pude observar na reação de pessoas presentes na plateia, considero que a ocorrência de artivismo e de mediação sociocultural se evidenciou. A análise sinaliza que a arte praticada em cena por artistas travestis e trans pode ter elementos transformadores que rumam a uma maior compreensão e aceitação social da transgeneridade. Corpos-artivistas travestis como o de Renata podem ajudar a desestruturar o *status quo* da cisheteronormatividade a partir da cena, pois se transformam em “corpos-bandeira [...] [que] visibilizam a articulação de lugares sociais de opressão para protagonizar a luta no cotidiano” (FACCHINI, 2018, p. 329).

Assim, atende-se ao objetivo de, a partir do *Manifesto transpofágico*, compreender a função que artistas travestis podem desempenhar como agentes transformadoras de uma sociedade ainda carente de informações e ainda marcada pela transfobia e pelo preconceito com dissidências de gênero.

A discussão certamente pode ser continuada. Os achados apresentados poderiam, por exemplo, ser completados a partir das percepções da própria artista sobre suas práticas artivistas e sua função mediadora, a serem colhidas por meio de entrevista semiestruturada. Além disso, é possível – e até desejável – a ampliação da pesquisa em direção a um estudo de caso do tipo coletivo, isto é, que contemple um maior número de casos, para além de Renata Carvalho e seu *Manifesto transpofágico*. Há, portanto, caminhos para a continuidade desta pesquisa, que ainda está longe de se esgotar. ■

[EMERSON SILVA MENESES]

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Mudança Social e Participação Política da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Têxtil e Moda da EACH-USP. Pesquisador do grupo Estudos em Corpo e Arte (Ecoar) da EACH-USP.

E-mail: emerson.meneses@usp.br

Referências

ABOUDRAR, Bruno Nassim; MAIRESSE, François. **La médiation culturelle**. Paris: Presses Universitaires de France, 2016.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 549-559, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CARVALHO, Renata. O corpo transvestigênera - o corpo travesti - na arte. **Revista Docência e Cibercultura**, Rio de Janeiro, v. 3 n. 1, p. 213-216, 2019.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. In: COLLING, Leandro. **Artivismos das dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2019.

CRENSHAW, Kimberle. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

EVANGELISTA, Marcela Boni. Mulheres e história oral: experiências de (inter)subjetividade. In: GATTAZ, André; MEIHY, José Carlos Sebe Bom; SEAWRIGHT, Leandro (org.). **História oral: a democracia das vozes**. São Paulo: Pontocom, 2019. p. 97-116.

FACCHINI, Regina. Múltiplas identidades, diferentes enquadramentos e visibilidades: um olhar para os 40 anos do movimento LGBT. In: GREEN, James Naylor; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa (org.). **História do movimento LGBT no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 311-330.

FETTERMAN, David M. **Ethnography: step by step**. 2. ed. Thousand Oaks: Sage, 1998.

KOZINETS, Robert V. **Netnografia: realizando pesquisa etnográfica online**. Porto Alegre: Penso, 2014.

MENESES, Emerson Silva; JAYO, Martin. Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros: uma periodização histórica. **Extraprensa**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 158-174, 2018.

OLIVEIRA, Ana; GALEGO, Carla. **A mediação sócio-cultural: um puzzle em construção**. Porto: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, 2005.

PERROTTI, Edmir. Mediação cultural: além dos procedimentos. In: SALCEDO, Diego Andres (org.). **Mediação cultural**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016. p. 6-14.

PERROTTI, Edmir; PIERUCCINI, Ivete. A mediação cultural como categoria autônoma. **Informação & Informação**, Londrina, v. 19, n. 2, p. 1-22, 2014.

PINTO, Antônio Vaz. Nota de Abertura. In: OLIVEIRA, Ana; GALEGO, Carla. **A mediação sócio-cultural: um puzzle em construção**. Porto: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas, 2005. p. 7.

RIZZO, Lia. Linn da Quebrada: “Nós travestis não podemos nos dar ao luxo de sentir medo. Senão, não sairíamos de casa”. **Marie Claire**, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://glo.bo/3keh31J>. Acesso em: 26 abr. 2020.

STAKE, Robert E. **The art of case study research**. Nova York: Sage, 1995.

TRAMONTANA, Mary Katherine. One day we'll see assigning gender at birth as brutal. **i-D**, Londres, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/39cD36J>. Acesso em: 26 abr. 2020.

TRÓI, Marcelo de. **Corpo disside-nte e desaprendizagem: do teat(r)o oficina aos a(r)tivismos queer**. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.