

Ian Guimarães Habib\*

## *Corpos* Transformacionais

A facetrans no Brasil

## *Transformational* Bodies

The transface in Brazil

## RESUMO

Este artigo articula a dinâmica de captura da transformabilidade de corpos e gêneros diversos com a manifestação duplamente vinculada da facetrans nas Artes Cênicas brasileiras. Para tanto: 1) Introduz meu conceito de Corpo Transformacional, apresentando discussões sobre ontologias e epistemologias transgêneras; 2) Caracteriza a facetrans e expõe tensões em torno dela, estabelecendo teoria cênica contra a mesma; 3) Mapeia, via análise bibliográfica, distintas noções de representação e representatividade ligadas à facetrans; 4) Investiga, via historiografia, possíveis genealogias e reestruturações desta prática. Estas elaborações visam ser proposições anti-coloniais transfeministas resistentes à cisheteronormatividade.

**Palavras-chave:** Transfake. Representação e Representatividade. Cisnormatividade. Transgênero. Decolonialidade.

## ABSTRACT

This article articulates the dynamics transformability capture of bodies and genders diversities with the double bind manifestation of transface in Brazilian Performing Arts. To this end it: 1) Introduces my Transformational Body concept; 2) Characterizes transface, establishing theory against it; 3) Maps, through bibliographic analysis, notions of representation and representativity; 4) Investigates, through historiography, genealogies of this practice. These elaborations are transfeminist decolonial propositions.

**Keywords:** Transfake. Representation and Representativity. Cisnormativity. Transgender. Decoloniality.

*Transmutar-se é sair de si. Isso implica ser outros corpos humanos e não-humanos, o que significa necessariamente estar infindável e inesgotavelmente em estado de alteração corporal. Essa dinâmica pode ser tomada como um axioma transgênero, quanto mais exploramos instâncias<sup>i</sup> exuberantes entre boa parte desses corpos e gêneros diversos, como nossas e nossos rituais transformacionais, sessões transmissionárias, transperspectivismos, transanimismos, transxamanismos, transpiniquins, transparaísos, transtropicalismos, transfagias, transcosmologias, transdivindades, transdiaspóras, transterritórios, transmigrações, transcestralidades, translogias, transpréhistórias, transtriarcados, transciborgologias, transapocalipses, transtornos, transfantasmagorias, transradicalismos, transmonstruosidades, transsubstanciações, e os mundos subjacentes por elas engendrados. Qualquer ato transformacional implica rede de mudança à qual cumpre atingir níveis sociológicos e cosmológicos. O corpo transgênero é ontológica e potencialmente um Corpo Transformacional (HABIB, 2018, 2019a, 2019b, 2020), visto que opera energia transformacional em rapidez (auto)multiplicadora e transformadora.*

Este artigo é, pois, uma reflexão sobre uma das formas de captura da potência de transformabilidade (2020), e conseqüentemente dos mundos subjacentes produzidos por instâncias transformacionais, que despontam na chamada facetrans, mais especificamente no Brasil. Lançarei foco sobre ela como um dos procedimentos de coerção transformacional de duplo vínculo estabelecido por sistemas colonizadores. Minha hipótese (idem) foi a de que estes dispositivos operam capturando transformabilidades de Corpos Transformacionais. Estabeleçamos, para fim analítico, a centralização da minha minha proposição teórica na minha concepção de Corpo Transformacional – é importante que eu diga que eu comecei minha

trajetória profissional em meados de 2003, portanto sou a pessoa trans *AFAB*<sup>ii</sup> com maior tempo de carreira nas Artes Cênicas no Brasil, e isso demarcará aqui antes uma posição de invisibilidade histórica de corpos trans *AFAB* e de corpos transmasculinos na cena brasileira do que um discurso de pioneirismo, já que eu nunca tive referências na área antes de mim. Em seguida, fundamentarei a cisnormatividade, apoiando-me na proposta decolonial transfeminista<sup>iii</sup> de Viviane Vergueiro (2015). Por fim, examinarei as tensões relacionadas às (in)visibilizações de corpos e gêneros diversos pelo duplo vínculo da *facetrans*, contidas em referenciais bibliográficos, historiográficos e analíticos.

### **Duplo vínculo: proposições decoloniais para Corpos Transformacionais nas artes cênicas**

A noção que gostaria de introduzir agora, central aos propósitos deste trabalho, diz respeito à noção de Corpo Transformacional (*idem*), que vem sido criada por mim há anos, e em especial, à dinâmica transformacional desses corpos. Minhas hipóteses de captura de potência transformacional e de controle das transformações corporais são investidas anti-coloniais para essas vivências nas Artes Cênicas, e pressupõem que operações de “duplo vínculo colonizadoras, operadas por sistemas<sup>iv</sup> de poder (...), produzem a passagem dessas corporeidades e gêneros diversos entre o visível e invisível.” (HABIB, 2020, p. 183). No presente estudo, examinarei a *facetrans* como uma dessas operações duplamente vinculadas.

A dimensão da transformação corporal define a infindável instabilidade instaurada pela alteração potencial dos estados corporais nas artes da cena (HABIB, 2018). O Corpo Transformacional tem sua gênese em meu trabalho como *Transativista de Direitos Humanos* (Organização das

Nações Unidas) e em minhas pesquisas de graduação e mestrado em Artes Cênicas, Filosofia e Antropologia<sup>v</sup>:

O Corpo Transformacional é aquele que, a partir da alteração dos seus estados corporais, tem, dentre outros aspectos, sua qualidade de movimento, sua forma e sua existência alteradas. A mudança de um estado corporal para o outro, ou seja, a transformação corporal, pode se dar por estratégias de movimentação baseadas em tarefas físicas, por indicações de movimento, pelo trabalho corporal imagético, e por acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades que incluem corpos humanos e não-humanos, como organismos, dispositivos tecnológicos, espaço-tempo, coisas, forças, conceitos abstratos e epifenômenos — as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir da memória, imaginação e pensamento. Essas redes de (re)associações/dissociações atuam na potencialização, amplificação ou distorção da experiência física, sempre dissolvendo as dicotomias presentes nas separações entre corpo e mente, corpo e espaço, organismo e máquina, físico e não-físico. Um Corpo Transformacional transforma materialidades, sendo simultaneamente transformado por elas. (HABIB, 2019b, p. 3).

Contudo, ao considerar corpos e gêneros diversos como locais de inscrição potencial da dimensão transformacional, devo afirmar que há inúmeras possibilidades de transformações, como as analisadas pela performatividade de gênero (Butler, 2008). Minha proposição anti-colonial para Corpos Transformacionais nas Artes Cênicas (idem), que visa compreender os mecanismos de duplo vínculo de captura e controle dessas transformações corporais, foi permitida com suporte nas designações de Vergueiro (2015) sobre a cisgeneridade, categoria analítica oposta à transgeneridade, originada:

Em interações sociais e iniciativas de ativismos trans\* (...). Um de seus primeiros usos referenciados (...) é de Carl Buijs, em 1995 (...). O termo (...) teve e tem seu uso contestado ou ignorado a partir dos dispositivos de poder que constroem os

gêneros inconformes como os únicos demarcáveis, em comparação às identidades de gênero cisgêneras naturalizadas. (Vergueiro, 2015, p.51).

Já para compreensão do duplo vínculo, é crucial elencar seus princípios – “1) Invisibilidade e hipervisibilidade; 2) (Não) presentificação e representação.” (HABIB, 2020, p. 189) – e defini-lo:

Duplo vínculo é a designação de situação em que um sujeito recebe duas ou mais informações conflitantes e paradoxais em simultâneo, uma negando a outra. Um acerto em uma resposta a uma dessas informações resulta conjuntamente em falha nas respostas às outras. Isso torna qualquer resposta possível automaticamente equivocada. O duplo vínculo, como simultaneidade de mundos visíveis e invisíveis, é um local habitado pelos Corpos Transformacionais, quer queiram, quer não. (HABIB, 2020, p. 189).

Afirmando a facetrans como mecanismo duplamente vinculado que aponta para “*mundos visíveis e invisíveis*” (HABIB, 2020, p. 189) simultaneamente, demonstrarei como nela se dá a captura das transformações corporais. Para isso, começarei expondo suas possíveis definições e os conflitos a ela relacionados.

### **A facetrans e a captura da transformabilidade**

A facetrans<sup>vi</sup>, para este artigo, se configurará em processo de duplo vínculo, através do qual a transformabilidade de pessoas corpos e gênero diversas é capturada por mecanismos cisheteronormativos, que impliquem suas ausências, presenças esparsas, ou presenças cativas em cena. Pode-se citar alguns exemplos: quando há não-presentificação (ausência), o duplo vínculo invisibiliza corpos e gêneros diversos pela marginalização e pelo desemprego, e hipervisibiliza o imaginário cisgênero sobre corpos

transgêneros (representação), capitalizando marcadores transformacionais objetificados capturados. Quando há presença esparsa ou presença sem controle de representação, o duplo vínculo hipervisibiliza a transformabilidade corporal mediante captura de marcadores corporais objetificados e hipersexualizados, à medida que invisibiliza a fluidez dos processos de subjetivação da identidade. A facetrans é um processo mediante o qual: 1) ator, atriz ou performer cisgênero materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) interpreta uma personagem ou vivência diversa em corpo e gênero nas Artes Cênicas, em quaisquer manifestações; b) referencia cenicamente uma pessoa corpo e gênero diversa nas Artes Cênicas, sem presentificá-la; c) representa ou materializa vivências próprias nas Artes Cênicas, atribuindo a elas referências de grupos de pessoas corpo e gênero diversas; d) protagonismo em grupo artístico definido como transgênero; 2) pessoa diretora ou produtora cultural materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) substitui pessoa artista transgênera por cisgênera em obra artística; b) cria espetáculo sobre identidades de gênero transgêneras sem a presença de pessoas transgêneras; c) cria obras conceituadas como LGB“T”, sem que haja nenhuma presença transgênera; d) cria obras com presenças de pessoas corpos e gêneros diversas, sem que haja o menor controle por parte delas de suas representações; e) utiliza o transgênero para operar outros protagonismos; 3) pessoa pesquisadora cisgênera focaliza o tema em seus trabalhos científicos, efetuando uma espécie de *transfake* acadêmico<sup>vii</sup> – há poucas pessoas transgêneras na Pós-Graduação brasileira para escreverem sobre seus trabalhos, e não há até o ano de 2020 nenhuma pessoa transgênera doutora em Artes Cênicas –, enquanto artigos de pessoas transgêneras continuam a ser recusados<sup>viii</sup> por periódicos brasileiros.

A genealogia de tal prática está associada ao travestimento/*crossdressing/female impersonation*. A facetrans é criada através dessas manifestações, geralmente, por recursos de caracterização cênica, já que se supõe equivocadamente que as vivências transgêneras partem todas desses atos. É importante explicitar que a facetrans contemporânea é referencial apenas a vivências transfemininas estigmatizadas, como travestis trabalhadoras do sexo assassinadas. São desconsideradas as diversas ontologias e epistemologias trans\*, já que a captura da transformabilidade é facilitada pela incorporação de marcadores corporais objetificados.

Uma jornada de 8 horas de discussões acadêmicas sobre o *transfake* já foi realizada no *Desmonte Seminário* (2020)<sup>ix</sup>, com a presença de algumas das principais pessoas pesquisadoras do tema. No *Desmonte*, apresentei um levantamento bibliográfico da extensa bibliografia cisgênera produzida à favor do *transfake*. Em adição, uma única análise à favor da facetrans foi proposta por uma pessoa trans (Favero; Maracci, 2018), em trabalho que atribui ao movimento transgênero a causa de sua própria censura histórica<sup>x</sup> – uma inversão colonial que aponta grupos transgêneros como censores de pessoas cisgêneras –, e que considera essencialista uma pessoa transgênera desejar representar personagens transgêneros, quando na prática profissional contemporânea poucas pessoas transgêneras sequer tem acesso aos palcos<sup>xi</sup>, quanto menos são agraciadas com a opção de escolher as vivências que desejam representar. A análise comparativa quantitativa desses dados demonstra que há exponencialmente mais artigos contra a facetrans do que a favor, e, com a exceção do que tem co-autoria de Favero (idem), todos foram escritos por pessoas cisgêneras.

Este trabalho, portanto, é o primeiro trabalho escrito por pessoa trans que focaliza a facetrans, e é contra ela, e esse fato aponta para o epistemicídio que a população transgênera vem sofrendo nos espaços de produção de conhecimento. Para contribuir, então, com o combate às práticas epistemicidas, objetivo criar finalmente o esboço de uma teoria cênica contra essa prática. Para tal, estruturarei uma argumentação que passará pela ampliação e redefinição do significado de representatividade, pela análise crítica dos conceitos e processos de representação teatral e estatuto do ator, pela (re)escrita histórica das presenças e ausências trans\* em cena – da *blackface* às manifestações cênicas brasileiras –, e pela breve apresentação das ontologias transgêneras em cena e de suas epistemologias cênicas.

Minha análise bibliográfica parte das redes discursivas materializadas no noticiário a respeito das tensões entre o movimento trans\* e ocorrência de espetáculo que operou a facetrans – *Gisberta* (2018), de Luís Lobianco. Após as polêmicas das apresentações, em 2018, o MONART<sup>xii</sup> escreveu o “Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ. Diga NÃO ao TRANS FAKE”<sup>xiii</sup>, demandando “representatividade, visibilidade e reconhecimento na produção artística” (Monart, 2017)<sup>xiv</sup>.

Neste trabalho, parti de algumas das justificativas contra a facetrans recolhidas em movimentos transgêneros, refletindo sobre seus significados, organizando-as e criando ainda outras. São elas: 1) O estigma e marginalização da população trans\* brasileira: No país do mundo que mais a extermina, cita-se a vida média do grupo como de apenas 35 anos, e apresenta-se o assassinato e o suicídio como as causas principais de sua morte. Sendo quase todas as pessoas trans\* expulsas de casa na segunda infância, e sendo negado a elas o mercado de trabalho, alcançou-se um

número de 90% da população na prostituição. São lutas cotidianas por direitos básicos, como nome, utilização do banheiro<sup>xv</sup> desejado, educação e corpo – a liberdade corporal da população trans\* ainda é negada, visto que é considerada como doente pelo sistema jurídico e biológico; 2) A censura civil institucional de operações como “Tarântula” e “Comando de caça aos gays”, responsáveis por prender, torturar, espancar, mutilar e assassinar travestis; 3) A censura trans\* na arte; 4) A associação entre censura e facetrans, com os exemplos das atrizes Claudia Celeste – retirada de elenco de novela em 1977 –, Rogéria – com programa retirado do ar sem explicações – e Thelma Lipp – faleceu, assassinada pelo sistema artístico, após ter sido substituída pelo ator cisgênero Rodrigo Santoro em filme, após meses ensaiando; 5) A luta histórica contra a facetrans – como a de Wonder e Lipp - registrada desde a década de 70; 6) A luta histórica da militância T(ILBG+), protagonizada por transgêneros; 7) A luta histórica pela presença cênica trans\*, sempre associada aos movimentos feministas e negros, já que o *crossdressing/female impersonation* euro-americano <sup>xvi</sup> englobou a exclusão de mulheres cisgêneras da cena e o *blackface*; 8) O que chamarei de Fazendo Trans, o movimento de apropriação transgênera – tema em alta (Burton; Gossett; Stanley, 2017) –, sem presentificação, por transferência de responsabilidade agencial; 9) A ontologia transgênera; 10) A epistemologia cênica transgênera; 11) A necessidade de (re)escrita histórica da presença de corpos e gêneros diversos nas Artes Cênicas. Partindo dessas justificativas, este artigo tece argumentação contra a facetrans, revisando conceitos e elaborações de representatividade, representação e história.

### Tensões em torno da facetrans

Fibe introduz notícia sobre a facetrans, intitulando as pautas dos movimentos trans\* como “Transradicalismo”, e depois explica:

O ator Luis Lobianco se viu mergulhado numa polêmica na estreia de sua peça Gisberta em Belo Horizonte, em 5 de janeiro. O monólogo (...) conta a história de Gisberta Salce Junior, transexual brasileira vítima de transfobia, torturada e assassinada em 2006, em Portugal.<sup>xvii</sup>

Na mesma reportagem Lobianco justifica-se:

Se o meu privilégio serve de alguma coisa, é para isso, para eu lotar o teatro (...). Por que o Lobianco não contratou uma maquiadora trans? Porque o Lobianco tem que se maquiar, não tem como contratar uma maquiadora. Por que não contratou uma atriz? (...) Eu inventei essa peça pra eu fazer (...) Se eu deixar de contar essa história porque eu não posso contratar uma pessoa trans, aí a classe perde, os movimentos perdem, eu perco, o público perde.<sup>xviii</sup>

Em defesa de Lobianco, pronuncia-se Ivam Cabral:

Criador dos Satyros, companhia fundada (...) em 1989, pioneira em dar espaço para o teatro trans no Brasil. Cabral diz entender a reivindicação de transexuais e travestis, que querem trabalhar e “realmente têm dificuldade de se colocar no mundo”. Mas afirma que a liberdade de criação no teatro tem de ser preservada.<sup>xix</sup>

Essa rede discursiva materializa, no título, violência cisheteronormativa às pessoas corpo e gênero diversas, que desconsidera e minimiza, ao tomar como radicais, demandas do grupo ao qual direitos são privados. Vergueiro já apontou essa situação:

Hoje me é possível refletir sobre esta desconsideração – ou distorção – de minhas reflexões críticas como algo “reproduzido em discursos (...) através de epistemologias e métodos que colocam as vozes de grupos marginalizados como

secundárias” (Kilomba, 2010, 46): nesse sentido, minha voz enquanto pesquisadora trans é colocada em segundo plano, diante das experiências e credenciais acadêmicas das pessoas cisgêneras a estudar a população trans que se ‘estressaram’ e consideraram ‘agressivas demais’ minhas intervenções críticas. (Vergueiro, 2015, p. 105).

Acima, em Lobianco, podemos perceber: 1) A justificativa financeira para a não contratação de pessoas trans\* em espetáculo financiado por edital com dinheiro público e verba para contratação de equipe. Há profissionais transgêneros em todas as áreas; 2) Narrativas ciscentradas por falsa generosidade: Lobianco cita supostas perdas causadas pela inexistência do espetáculo, sempre centrando em si o dever de contar a “tragédia” trans\*. Com esse trecho, referencio Vergueiro (2015), quando ela aborda as limitações da falsa generosidade contidas em abordagens sobre diversidades corporais, sexuais e de identidades de gênero, que pretendem retirar vantagens dessa população “se sentindo trans, sendo da comunidade e desejando ajudá-la contando sua história” – Vergueiro inspirou-se em Beatriz Nascimento, em sua análise sobre “‘defensores’ raciais” que declaram se “‘sentir[em]’ negros, como se séculos de sofrimento e marginalização pudessem ser redimidos” (Ratts, 2006, p. 99) por essa sensação. Por sua vez, Cabral é equivocadamente citado como “pioneiro em dar espaço para pessoas trans”, o que refutarei em minha análise historiográfica. As narrativas que pretendem “dar espaço” explicitam a hegemonia cisgênera em deter o espaço, afinal, são os transgêneros que “têm dificuldade de se colocar no mundo” e não os cisgêneros os possuidores do espaço. Não se deseja adentrar o mercado de trabalho cultural apenas pela necessidade de trabalhar, mas por se ser artista. Ademais, tratarei da liberdade de criação em breve.

Na discussão entre os movimentos trans\* e a equipe de Lobianco, a atriz trans\* Renata Carvalho pronuncia-se, evidenciando as consequências da facetrans em sua vida e explicitando sua ontologia transformacional e a injustiça epistêmica<sup>xx</sup> através da qual nunca são validadas produções transgêneras:

Eu preciso que você olhe para mim e veja esse corpo siliconado, (...) que eu deforme com silicone industrial para tentar ser aceita por vocês, porque (...) senão vocês não iam querer a chupeta por 15 e o completo por 50. Eu tive que deformar, eu tenho silicone inclusive no pé porque ele escorreu. (...). Eu sei que em algum momento da minha vida esta minha bunda vai me dar problema. (...) Eu queria dizer (...) que eu perdi vários papéis. (...) Eu não passei no teste porque o diretor executivo falou que eu não era trans o suficiente. (...) O *merchandising* da série é que será a maior série com personagens trans. Eu queria dizer lá que eu tenho 22 anos de atriz e lá eu não era atriz eu era travesti, eu era uma puta. (...) A arte é transformadora, ela transformou a minha vida. (...) Dizer que você vai interpretar a gente para mudar sua vida, a gente vai continuar morrendo. (...). Nós somos xingadas todos os dias durante o nosso manifesto. (...) No dia que a Carolina Ferraz vai numa entrevista (...) e ela fala assim eu valido este manifesto, nunca mais eu fui xingada. (...) Quando a Gisberta não tem rosto, ela continua sem rosto. A gente vai embora desse teatro sem a Gisberta, a gente vai embora com a sua imagem. (...) Estão matando a Gisberta novamente.<sup>xxi</sup>

Em outra notícia, Lobianco levanta o estatuto do teatro como “a arte do ‘fake’”, argumento que possivelmente pretendeu levantar o princípio de mimesis ou representação. Logo em seguida, contradiz-se levantando a construção do espetáculo como não representacional, mas referencial a Gisberta – pós-dramático (Lehmann, 2007)? Posteriormente, aponta a comparação com o *blackface* como desrespeito:

E o teatro não seria a arte do “fake”? (...) O que não cabe mesmo é a comparação com o “blackface” por respeito a outros movimentos e à simbologia desta prática (...). A pesquisa

caminhou para que eu não interpretasse a Gisberta como personagem da peça. Para tratar de sua ausência criamos (...) personagens fictícios e reais que observam o seu lugar de fala e nunca o assumem.<sup>xxii</sup>

As questões acima são similares às levantadas por Losada no texto “A insurgência trans e seu alvo impreciso”:

É premente (...) resgatar a atualidade do conceito aristotélico que garante à arte os atributos da semelhança, verossimilhança e representação, ou seja, a liberdade é premissa do fazer artístico, e quem a faz precisa ter assegurado seu lugar criativo, livre e incensurável. Logo, me parece injustificável os impropérios disparados contra atores cisgênero que protagonizam espetáculos de imenso sucesso junto às mais variadas plateias. Contudo, a postura belicosa adotada pelo Coletivo T diminui a potência social e simbólica dessa discussão, especialmente nesse momento político no qual alguns discursos tendem a ser confusos, ter argumentação frágil e gerar pouca empatia (...). Não será a arte (...) que dará conta de reparar injustiças históricas (...). Não basta a questão identitária para garantir equidade e respeito. (...) isso só ocorrerá num investimento coletivo e híbrido, que verse sobre as políticas sociais, culturais e políticas (...).<sup>xxiii</sup>

Aqui, a escritora reafirma a contradição de Lobianco quanto ao modelo de criação de seu espetáculo, ao tentar abordar, sem sucesso ou citação – “argumentação frágil”, “imprecisa”? – um “conceito aristotélico”. Presumirei, pelas palavras “semelhança” e “representação”, que se trata da estética mimética da Poética (1959), que tem como base necessária o mito trágico, reunindo duas exigências, a de reprodução de modelo original e a de sua elevação criativa através da ética. Se Lobianco não representou Gisberta e nem trabalha com teatro de molde aristotélico, com que sentido a autora tenta levantar a mimesis? Depois, a estudante de Filosofia confunde a definição de “representação” aristotélica com “liberdade do fazer artístico”, afirmação que desconsidera completamente a ética envolvida na tragédia. E

a qual censura aristotélica Losada posteriormente se refere? Não há documentos que comprovem que o movimento trans\* opera a censura contra a facetrans ou contra pessoas cisgêneras, mas há documentos que comprovam a censura histórica contra corpos trans\*. Essa inferência é uma tentativa de reatribuir às vivências de pessoas corpo e gênero diversas, por reversão, a responsabilidade pela censura<sup>xxiv</sup> por elas sofrida ao longo da história devido a sistemas cisheteronormativos dos quais participaram sempre “atores cisgêneros de imenso sucesso”, ao invés de discursos trans\* “imprecisos”, “belicosos”, “confusos” – transtornados, para citar a OMS (2017). Ademais, Losada aparta dicotomicamente arte, história, identidade, política e cultura. Para completar minha análise, aprofundarei noções de representatividade, representação, estatuto do ator, história, ontologia e epistemologia trans\*.

### Representatividade

Representatividade é o ato de estarmos presentes.  
Visibilidade não nos tira da marginalidade.<sup>xxv</sup>

Essa frase é parte da descrição da MONART. Mas o que é representatividade? Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa (1988), é substantivo feminino que indica qualidade de representativo, ou qualidade de alguém, ou de um partido, grupo ou sindicato de exprimir-se verdadeiramente em nome de uma população. Apesar da maioria dos assuntos de representação política fugirem do escopo deste artigo, pode-se dizer que, mesmo em discursos estritamente políticos, ocorrem confusões pela maneira como diferentes conceitos de representatividade frequentemente se sobrepõem, escorregam uns para os outros e correm juntos (Harrison, 2001).

Aqui, explorarei o conceito de representatividade nas artes, não sem antes discorrer brevemente sobre seu conceito político. A representatividade política diz respeito à pessoa ou organização que representa politicamente interesses de grupo, o que se concretiza através da ação, adesão e participação dos representados, e da resolução de conflitos, desenvolvimento de propostas e participação em decisões do representante. Um dos vínculos entre representante e representado é a confiança política, uma vez que o representante não dispõe, ou não dispõe obrigatoriamente, de atribuições concretas no âmbito dos temas tratados, no que diz respeito à execução de ações determinadas por dispositivos reguladores. Representatividade é a forma com que “o individual cede lugar ao grupo do qual se torna porta-voz e representante credenciado” (Yétiv *apud* Harrison, 2001).

Uma compreensão do termo em campo artístico poderia nos indicar que o discurso de representatividade atrelado ao artista como indivíduo, em sua qualidade de representativo, vai de encontro com a expectativa de que ele aja artisticamente como representativo de seu país, grupo ou comunidade. Uma das tensões relativas à existência da representatividade artística é a de que as pessoas representativas supostamente exercerão suas atividades em relação ao público ansioso “para ouvir a voz autêntica” (Harrison, 2001, p. 30) dos representados, desejo que delimita o *corpus* de criação definido “em termos de suas qualidades representativas” (*ibidem*). Os estudos coloniais de Harrison (2001) pretendem explorar como, à medida em que o público persegue ou responde a esse desejo, diferentes tipos de “representatividade’ podem ser imputados a um autor, (...) e podem ser confundidos.” (Harrison, 2001, p. 31). Isso se dá pelo fato de que complexas demandas de representatividade impostas sobre artistas representativos

exercem determinadas funções no contexto histórico, o que provoca uma sobreposição dessa noção de representatividade artística para uma atribuição de responsabilidade política.

Fazer de artistas representativos atos de testemunho da comunidade que representam é, segundo o autor (idem), simplificar excessivamente a relação entre a arte e política, confundindo ordens de representação radicalmente diferentes. Discutindo a mesma derrapagem em outro contexto – o que pretende responder a pergunta-título de seu livro: pode o subalterno falar? –, Spivak (2010) problematiza as representações dos sujeitos colonizados, praticadas pelo discurso ocidental. Esse pensamento auxilia a construir argumento contra a facetrans, ao passo que consideramos, com Vergueiro (2015), que as populações trans\* são também oprimidas pela cisnormatividade colonial. O discurso ocidental, posto em prática pelos defensores da facetrans, opera cisnormatividades coloniais sobre sujeitos trans\*. Essas representações, para Spivak (idem), afirmam a construção do Ocidente como Sujeito, por meio da qual a história da Europa é narrada pela lei, pela economia política e pela ideologia ocidentais. Criticando o sujeito soberano presente na valorização não questionada do oprimido como sujeito, o “ser objeto” (2010, p. 29), Spivak aponta para os perigos do empirismo positivista do neocolonialismo capitalista, que tende a definir a experiência própria como experiência concreta. Esse pensamento também nos auxilia a compreender os discursos ciscentrados que constroem, a partir de vivências próprias, suas fantasias acerca da transgeneridade.

Spivak (idem) levanta ainda dois dos sentidos possíveis do termo “representação”, conectados e descontínuos, o “falar por”, como ocorre na política, e (...) (a) ‘re-presentação’, como aparece na arte e na filosofia. (2010, p. 31). O primeiro, conforme sublinhado por ela em sua leitura marxista, seria

o termo em alemão *vertreten*, a representação do Estado e da economia política, e o segundo *darstellen*, a representação do Sujeito. Ambos, quando compreendidos como distinções intercambiáveis, marcam uma pedagogia anti-elitista acompanhada de crítica pós-estruturalista de um sujeito soberano e de um projeto de desfetichização do concreto. Por essa via, a “realidade” é acessível apenas através de formas de “re-presentação”, como por exemplo em certos moldes de representação teatral que, na verdade, disfarçam a seleção e o desdobramento de “representativos de formas hegemônicas” (no sentido de *Vertretung*). Dessa forma, a operação representativa da facetrans disfarça a representação da própria hegemonia cisnormativa. Essa prática, como encenação artística do “real” em representação, dissimula a escolha, a necessidade de “heróis”, a própria visão ciscolonial da realidade e os agentes de poder presentes em necessidades cisheterocoloniais e brancas.

Além disso, há tensões relativas às representação de “minorias”, entendidas como um número de pessoas com algum atributo em comum cujos interesses (Harrison, 2001) são rejeitados pela maioria da qual o grupo difere. A compreensão de minoria operada aqui implica o perigo da crença de que a falta de poder advenha de um acidente estatístico – o que estrutura um dos principais argumentos a favor da facetrans, de que não é função da arte resolver os problemas sociais. Essa parte da população poderia ser melhor compreendida como privada de direitos, em estratégia anti-coloniais contra práticas artísticas opressoras que visam desresponsabilizar-se de supostos acidentes de mundos apartados de suas agências.

Ademais, há diferenças entre ser (visto como) representativo, de modo que a representatividade signifique tipicidade, e atuar como representante. Pode-se operar representativamente, para Harrison (*idem*),

reconhecendo à individualidade sua irredutibilidade e o seu ambiente social, evitando formas de construção de representatividade baseadas no essencialismo e na originalidade do grupo.

No caso específico em questão, a representatividade requisitada pelas organizações artísticas trans\* não deseja atribuir a um artista apenas a voz de uma minoria oprimida. Esta reflexão sobre o significado de representatividade objetiva: 1) Maior inserção de toda a população trans\* nos ambientes artísticos, em diversas funções; 2) Obtenção, por corpos transgêneros, de controle sobre suas representações; 3) Tracejo de projeto artístico que abarque resistências à captura das transformabilidades corporais pelos mecanismos de duplo vínculo cisheteronormativos.

### **Representação**

As sobreposições de representatividades ficam ainda mais complexas quando a elas acrescentamos a representação teatral, partindo do estatuto do ator e passando por diversas concepções euro-americanas da mesma. O estatuto do ator está associado “às condições em que ele é instituído em sua função teatral” (Guinsburg, 2001, p. 11). Porém, segundo Guinsburg (2001), não há nenhum automatismo actancial, ainda que

Em sua identidade civil, é evidente que fulano, ator por profissão, sempre existe como tal enquanto lhe aprover e viver, incorpore ou não uma personagem. Em sua qualidade dramática, porém, essa condição começa a revesti-lo desde o momento em que surge em seu íntimo a intenção de desenvolver alguma ação de natureza teatral (...). É claro que este seu propósito só se consubstanciará efetivamente na representação (...). (Guinsburg, 2001, p. 11).

O autor (idem) afirma acima que o propósito do ator, sua função, consubstancia-se fundamentalmente na representação. Então, para compreender o estatuto do ator, temos obrigatoriamente que indagar: o que é representar? Ao que podemos responder que a representação, ao longo da história e em diferentes localidades, assim como a representatividade, tem diversas conceituações e, por conseguinte, também o estatuto do ator. No teatro de paradigma pós-dramático (Lehmann, 2007), por exemplo, o ator já não segue mais obrigatoriamente a regra da imitação de um papel, tampouco a mímese, dispensando categorias dramáticas. Na “facetrans pós-dramática”, ainda que não haja obrigatoriamente mimesis, há a utilização de práticas referenciais sem presentificação, uma tentativa de dissimulação que tenta tornar a captura da transformabilidade trans\* menos nítida, exemplificada pelo dissolvimento. Faria então sentido levantar “o estatuto do ator” como o principal argumento a favor da facetrans, sendo esse levantado como a “liberdade artística”? Nesta seção, a partir de extensa revisão bibliográfica, pude concluir que: 1) A facetrans existiu e existe independente do paradigma (não) representacional e do estatuto do ator (performer) materializado; 2) Ao estatuto do ator é frequentemente atribuído atropomorfismo agencial, como se as condições em que um ator é instituído em sua função teatral pudessem ser substituídas pela definição de “liberdade artística de se representar o que/quem quiser e como quiser”. Essa noção do estatuto do ator e da própria agência, que considera a atividade profissional apartada das relações éticas, morais, sociais e políticas que engendra, não foi localizada em minha bibliografia, o que me leva a supor que se trata de incompreensão; 3) O que localizei em minha análise bibliográfica da representação apontou, antes, para paradigmas euro-americanos de criação e transformação da ideia teatral da mesma – e de que forma esses

modelos e as epistemologias cênicas a eles relacionadas estão sendo compreendidas e utilizadas na criação de uma cena brasileira<sup>xxvi</sup>? Essas conclusões serão agora circunstanciadas.

Construída por diversas civilizações entre os séculos V e IV a.C., a teoria da mimesis, preconizada por Xenofonte e organizada por Platão, foi marco histórico de alteração no modelo de representação. Na *Poética* de Aristóteles (1959), o termo *mimese* designa estética de composição do mito que não copia ou replica acontecimentos, mas cria o existente através de outras relações, possibilitando novas interpretações do real. Sendo assim, a estética mimética tem necessariamente como base o mito trágico, acoplando duas obrigatoriedades, a de reprodução de modelo original e a de sua elevação criativa através da ética. Para ele (*idem*), a *mimese*, como forma sistemática ficcional de imitação, advém da tendência humana natural à imitação, capacidade criadora de novos parâmetros de observação, superação e aprimoramento do real. Conforme Bacca (1970), imitar é ação que tem por efeito presentificação e cria objeto novo. Assim, “A imitação (*mimese*) de uma ação é o mito (fábula)... Sem ação, não há tragédia.” (Aristóteles, 1959, p. 299). Se a prática da *facetrans* é defendida através de Aristóteles, o “aprimoramento do ‘real’” posto a cabo por ela é uma produção de fantasia ciscolonial sobre o corpo *trans\**, porém sem o mito trágico base da estética mimética e sem a noção da ética a ela imbricada.

Aristóteles, ao tratar da imitação na estética mimética, sublinha vínculos entre poesia e natureza (Lima, 2005). Segundo o pesquisador Werner Jaeger (1989), os gregos apreendiam as leis da realidade – aqui, podemos retomar a produção de realidade pelo Sujeito soberano no Ocidente, da forma como já demonstrou Spivak (*idem*) – em concepções do ser como “estrutura natural, amadurecida, originária e orgânica” (Lima, 2005,

p. 13). Aristóteles quer dizer que a arte age como a natureza, completando-a e imitando-a, realizando o que ela não pode fazer (Philippe, 2002). Esses pensamentos expõem a dialética que aparta arte, sociedade e natureza, presente em Aristóteles (idem). Seguindo, traçarei alguns dos caminhos de insuficiência aristotélica – no que diz respeito à análise de manifestações cênicas contemporâneas nesse contexto –, localizadas não em seu conceito de reprodução imitativa, mas sim em sua ideia de natureza:

Pode-se chamar de naturalista a arte dos gregos (...). Pois bem, uma das coisas que nos distinguem dos gregos é nossa concepção da natureza. (...) A natureza deixou de ser algo animado, um todo orgânico e dono de uma forma. Não é sequer um objeto, porque a própria ideia de objeto perdeu sua antiga consistência. Se a noção de causa se acha interdita, como não também a de natureza com suas quatro causas? Tampouco sabemos onde termina o natural e começa o humano. O homem, há séculos, deixou de ser natural. Uns o concebem como um feixe de impulsos e reflexos, isto é, como um animal superior. Outros transformaram esse animal numa série de respostas a estímulos dados, isto é, num ente cuja conduta é previsível e cujas reações não são diferentes das reações de um aparelho: para a cibernética o homem se conduz como uma máquina. No extremo oposto encontram-se os que nos concebem como entes históricos, sem outra continuidade que a da mudança. (...). Se o homem é um animal ou uma máquina, não vejo como posso ser um ente político, exceto se reduzirmos a política a um ramo da biologia ou da física. E ao contrário: se é histórico, não é natural nem mecânico. Assim, o que nos parece estranho e caduco - como muito bem observa Garcia Bacca - não é a poética aristotélica, mas sua ontologia. *A natureza não pode ser um modelo para nós porque esse termo perdeu toda consistência.* (Paz, 1982, p. 78-79, grifos meus).

Dessa forma, não se pode compreender com exatidão o que significa a imitação na *Poética* de Aristóteles, sem se verificar que a concepção de natureza do filósofo é um todo animado, um organismo, um modelo vivo. Que natureza mimetiza-se pelo desejo cisgênero na *facetrans*? Bacca (1970) relembra que não é trabalho da poesia, nesse contexto, contar as coisas

exatamente como ocorreram, mas como desejaríamos que tivesse ocorrido, sendo o reino da poesia o do desejo.

Essa concepção de natureza, que opera anacronismos na análise e produção cênica contemporânea, reverberou na *Política* (2006) – pela justificação ideológica da escravidão legal (Tosi, 2003) e do domínio das potências ibéricas sobre povos massacrados, no século XVI – e na *Ethica Nicomachea* (1988) – Silva (2013) reflete a responsabilidade do agente presente nos conceitos de ação voluntária e capacidade de decisão entre uma ação e outra; e a função cívica da tragédia de explicar a Atenas clássica pela religião cosmogônica. Ao elaborar insuficiências e anacronismos dessas posições, pergunto: qual o papel da ética presente na tragédia, enquanto evento de função cívica e de responsabilidade agenciada, e do pensamento aristotélico na validação da “liberdade artística de se fazer o que quiser” na contemporaneidade? Até que ponto a sistematização ética aristotélica corresponde à real vivência ética e política de seus contemporâneos na produção e análise da cênica? Até que ponto o herói grego aristocrático e as manifestações cênicas gregas desse contexto, podem servir de base para a elaboração da noção contemporânea de representação brasileira, já que não é possível trabalhar esses conceitos sem verificar as produções aristotélicas de *Ética* e *Política*, suas noções de natureza, bem como o desenvolvimento desse sistema de pensamento através da história?

Já a tentativa de definição da representação como reprodução da realidade está associada ao teatro dramático realista, tendo surgido a partir do Renascimento e perdurado até a virada do século XIX para o XX. Essa forma de representação foi analisada por Szondi como drama, que “não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se apresenta a si mesmo,

é ele mesmo” (2001, p. 31-32). Aqui, a facetrans como simulacro é operada em sua forma mais consistente.

Posteriormente, Bernard Dort, Martin Puchner, Sarrazac (2013), Josette Féral (2009), dentre outros, tentam, por diversas orientações, traçar outras possibilidades cênicas que não tenham como modelo relações de reprodução da realidade. Porém, as formas teatrais surgidas próximas de 1900 continuaram a servir à representação, permanecendo fiéis à mimesis (Lehmann, 2007) – nesse período, a facetrans continua a operar pelas mudanças nos paradigmas da teatralidade<sup>xxvii</sup>, ainda sob os modelos da representação.

Se, desde os anos oitenta, surgem novas “exigências de literalidade e teatralidade, elas se ligaram a um evento cênico que deveria ser pura apresentação, pura presentificação do teatro, a ponto de apagar toda ideia de reprodução, de repetição do real.” (Sarrazac, 2013, p. 64). Se é possível fugir completamente à referencialidade e à representação, é uma questão ainda em aberto para Féral (idem). A autora (idem), constitui a performance e a performatividade como conceitos operadores para definir o que propõe como teatro performativo contemporâneo, antes elaborado como pós-dramático (Lehmann, 2007). O ato performativo inscreve-se contra a teatralidade dramática e o distanciamento do real, operando recusa à mimesis e à representação (Féral, 2009). Aqui, encontram-se formas mais dissolvidas da facetrans, baseadas na referencialidade. O comum a todos esses modos de operar a facetrans é a produção do que Spivak (idem) chamou de discurso do Sujeito ocidental (branco cisgênero), que captura a transformabilidade de corpos e gêneros diversos, através de mecanismos de duplo vínculo que os hipervisibilizam e invisibilizam simultaneamente, provocando suas ausências em cena ou suas presenças cativas.

### **Blackface e Facetrans**

"Lucy Long" was sung by a white negro as a male female danced.<sup>xxviii</sup>

O *crossdressing/female impersonation* é um mecanismo teatral duplamente vinculado, que se encontra na gênese tanto da *Blackface* quanto da *facetrans*. Ele opera simultaneamente hipervisibilizando e invisibilizando corpos e gêneros diversos. Ao passo que, praticado por homens cisgêneros, a captura da transformabilidade dá-se por invisibilização de corpos e gêneros diversos em cena (e também de mulheres cisgêneras, pessoas negras e variados grupos étnicos), por ausências, hipersexualização e objetificação, por exemplo, e por visibilização de práticas que contrariem os dispositivos de binariedade. É importante afirmar aqui que as nomenclaturas e classificações de identidades de gênero modificam-se ao longo da história, e, por mais que não haja menções diretas a personagens trans representadas por cisgêneros, há o cisgênero branco como única possibilidade, representando com liberdade "tudo/quem/como deseja", portanto representando indígenas, mulheres, pessoas corpo e gênero diversas, negros etc. Se praticados por pessoas transgêneras, esses mecanismos são frutos de borramentos entre performatividade de gênero (Butler, 2008) e performatividades cênicas, que visibilizam a transformabilidade corporal e invisibilizam aspectos identitários. É preciso (re)escrever a história dessa prática, localizando a presença trans\* em cena. Ater-me-ei aqui às práticas cisgêneras, visto que meu foco será a *blackface* e a *facetrans*. Além do mais, não é possível, devido a aspectos ontológicos, discordar da prática da *blackface* e concordar com a da *facetrans*, já que as existências transgêneras são materialmente e

interseccionalmente ancoradas: ou uma pessoa performer tem liberdade de representar tudo ou não tem.

O *Blackface Minstrelsy* foi prática teatral estabelecida no século XIX, em contexto norte americano, e consistia em práticas cênicas referenciadas caricaturalmente em corpos negros, sendo materializadas por pessoas brancas – geralmente homens cisgêneros – com intuito esportivo, artístico ou financeiro (Lott, 2013)<sup>xxix</sup>. As trupes de menestréis utilizavam em cena escurecimento corporal por graxa ou cortiça queimada, sendo responsáveis pelo entretenimento presidencial através de conteúdo figurativo de marcação racial. Tentarei traçar algumas continuidades entre as práticas.

Os shows menestréis surgem por volta de 1820, e são associados (Lott, 2013) 1) À “economia racial codificada” (2013, p. 19) – e de gênero, acrescento; 2) À expropriação cultural; 3) À hipersexualização; 4) Aos debates sobre autenticidade e personagem; 5) À cultura escravocrata e a indústria sexual; 6) À produções de ambiguidades, como humor e desonestidade, zombaria e subversão; 7) Às noções de essencialismo presentes na inversão simbólica; 8) À resistência popular como falsa generosidade; 9) à impossibilidade de desvincular – por serem manifestados em conjunto – da *blackface* o travestimento, cujas facetas analíticas de recurso performativo cênico, performatividade de gênero (Butler, 2008), performatividade de gênero cênica, transformabilidade (HABIB, 2019b; 2020) e capacidade transformadora eu acrescentaria, em tentativa de continuar minha proposta de (re)escrita histórica cênica de corpos e gêneros diversos. Segundo Lott (idem), o *crossdressing* menestrel era extremamente popular.

O presente trabalho focará no travestimento das manifestações *wenches*. O duplo vínculo do travestimento em Lott (idem) se dá: por um lado, na ameaça feminina misógina de reafirmação da masculinidade em

menções à compra de mulheres, prostituição e órgãos sexuais, e por outro, um conteúdo “homossexual” capaz de desafiar a lógica da binariedade cisgênera. Porém, a sobreposição do desejo homossexual a narrativas de diversidades de construções de gêneros, aparece, por exemplo, em tensões entre a visão psicanalítica do *crossdressing* e a manifestação do *crossdressing* gay. Ainda que cenicamente performativas, essas narrativas beiram discursos sobre identidades de gênero diversas. Ainda assim, Lott (idem) não aponta a possível presença transgênera em cena e a forma com que o travestimento cisgênero amparou conjuntamente o surgimento da facetrans, pelo borramento das classificações homossexuais, travestis e *crossdressers* e pela ausência cênica e histórica dessas existências.

O travestimento na *blackface*, como resistência popular, foi referido por Lott (idem), ao exemplo de Beaujolais na década de 1770, quando os camponeses enegreceram o rosto, se vestiram de mulheres e atacaram agrimensores. O disfarce contido na representação de negros, mulheres e trans\* libertava esses trabalhadores de responsabilidades. Aqui, proponho “Fazendo trans” como expressão emblemática da transferência de conduta ética-moral do corpo cisgênero branco aos corpos oprimidos, na facetrans.

Já as discussões sobre essencialismo, autenticidade e ambiguidades foram introduzidas por Douglass, em 1849 (*apud* Lott, 2013). Ele aponta como a construção cultural de raça não é levada em conta nas lógicas racistas – misóginas e transfóbicas, acrescento – menstréis, que eram essencialistas e possuíam pouco do que uma pessoa negra – mulher cisgênera e pessoa transgênera, acrescento – pudesse reconhecer como “autêntico”. Sendo impossível utilizar a noção de autenticidade para apontar “o que exatamente não é transgênero” na facetrans, apenas destacarei que o gênero é produzido nela como mercadoria social e cultural capturada, e não como prática

cisgênera inconforme em relação a gênero. Um exemplo dá-se na incorporação da facetrans pelas próprias pessoas trans\*: espera-se que exagerem marcações de gênero conforme foram construídas pela cisnormatividade.

Quando unimos todos esses aspectos da capitalização de marcadores por meio da representação ao fator de necessidade de (re)escrita histórica que apontei acima, podemos perceber o que eu chamaria de mosaico dinâmico entre performatividade de gênero (Butler, 2008), performatividade de gênero cênica, transformabilidade e capacidade transformadora, já que esses elementos estão continuamente em movimento nos processos de duplo vínculo cênicos. A ideia de mosaico dinâmico é útil para pensar o duplo vínculo não só como repetição de relações estruturadas de poder, mas também como possibilidade de resistência a esses mecanismos, em luta pela materialização da presença cênica desses grupos, por novas articulações simbólicas, pela proposta de (re)escrita histórica, e pela libertação de transformabilidades cativas.

### **Breve historiografia de corpos e gêneros diversos no Brasil**

Nesta sessão, revisarei criticamente a historiografia proposta por Trevisan (2000), desarticulando o pioneirismo cisgênero citado como argumento a favor da facetrans, efetuando análise da presença de corpos e gêneros diversos na cena brasileira e expondo insuficiências e contradições em mapeamentos que sigam pressupostos cisheteronormativos. Meu intuito é o de mapear o travestimento brasileiro em todas as suas facetas possíveis, considerando também suas intersecções raciais; a historiografia de corpos e gêneros diversos brasileiros e sua possível presença nas artes cênicas; a possível genealogia da facetrans no Brasil, assim como suas implicações.

Começarei por introduzir um dos primeiros fatos historiografados do travestimento no Brasil. Comprovando o surgimento interseccionado dessa prática com fatores de raça também na cultura brasileira, temos, em 1728, a notação de Barbinais, que conheceu frades baianos que compareciam travestidos de escravas a encontros com mulheres, para evitar curiosidade pública (Trevisan, 2000, p. 63).

Depois, confirmamos que desde os autos catequéticos jesuítas do Brasil, os raros papéis femininos eram executados por homens, prática denominada por Trevisan (*idem*) como travestismo teatral. Sob a mesma justificativa, a *Ratio Studiorum* (Companhia de Jesus), de 1599, proibiu papéis femininos nos ambientes teatrais, e o reinado de Dona Maria I de 1780 promulgou decreto proibindo a presença de mulheres em cena. Já no Código Penal Republicano (1890), o travestimento, considerado como utilização de trajes impróprios ao sexo com vias de enganar, era contravenção que causava prisão.

Já no século XX, podemos verificar que, como Lott (*idem*), o autor (*idem*) aponta borramentos entre travestimento teatral e homossexualidade. Afirma também que o travestismo masculino não terminou com a presença de mulheres nos palcos, já que o teatro de revista era repleto dessa prática: “o travestismo cênico dos homens continuou” (2000, p. 120). Aqui é importante fazer a ressalva de que não havia apenas homens cisgêneros travestindo-se profissionalmente em cena, estavam presentes também artistas transgêneras como Ivaná (Lion, 2015).

No Brasil (Trevisan, 2000), havia duas vivências da travestilidade, além da teatral, ambas materializadas por homens cisgêneros. O travestimento lúdico, registrado desde 1835, cresceu no carnaval. O

profissional, registrado desde 1921, era praticado nos palcos de transformistas, que passaram:

A viver profissionalmente da imitação das mulheres e, com frequência, torn[aram]-se travesti[s] também na vida cotidiana. (...) 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 (...). Adiante, estarei me referindo (...) à sobrevivência dos travestis fora dos palcos. 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. (Trevisan, 2000, p. 121).

Neste trecho, Trevisan (idem) novamente nomeia como “travestismo masculino” vivências que passaram da cena ao cotidiano. Esse é um indicativo de que não havia somente duas vivências da travestilidade no século XX, mas inúmeras. Neste momento, não há unicamente um borramento cisnormativo sendo operado, já que muitas artistas travestis também assim se denominavam nessa época, algumas no intuito de vivenciar o gênero fora da binariedade. O autor (idem), porém, desconsidera outros casos que invalidam a expressão “travestismo masculino”, como o caso de Ivaná (Lion, 2015). Igualmente, a passagem cena/ruas foi por ele essencializada, visto que o processo de compreensão identitário não é unilateral, ou seja, não parte da cena e caminha para a rua, é processo translateral e complexo de subjetivação. Portanto, percebemos que o reconhecimento da vivência identitária de corpos e gêneros diversos em cena deu-se tardiamente na História das Artes Cênicas, não devido à inexistência anterior dessas vivências, mas sim à captura de transformabilidades e aos

inúmeros borramentos entre performatividade de gênero (Butler, 2008), performatividade cênica e orientação sexual. Essas presenças não foram historiografadas e foram impedidas de se materializarem em cena. Cláudia Wonder, Andrea de Maio e Rogéria são as poucas travestis que conseguiram permanecer em cena:

Andrea acabou interpretando o papel de um travesti no bem-sucedido musical de Chico Buarque (...). Na montagem carioca, o personagem do travesti foi entregue a um ator de carreira. Na montagem de São Paulo, foi justamente Andrea de Maio quem interpretou o travesti Geni. Isso parece, no mínimo, ter aumentado sua notoriedade. Andrea vangloriava-se (...) de ter três carros e um apartamento com piscina, além de ser sócia numa boate. (Trevisan, 2000, p. 122).

Esse foi um dos casos mais explícitos de facetrans em Trevisan (idem), na década de 80: o papel travesti sendo entregue a ator de carreira – ou seja, cisgênero, já que a longa carreira teatral trans\* não é considerada pela história. O que devo apontar é que a facetrans é mais facilmente identificada quando há simultaneamente referenciais corpo e gênero diversos e pessoas cisgêneras os materializando. Isso me leva à conclusão de que nomear a cisgeneridade em cena é progressivamente localizar as presenças de pessoas corpos e gêneros diversas e à confirmação de que a empregabilidade cultural foi crucial na vida de artistas trans. Por fim, nota-se a invisibilidade de corpos transmasculinos e demais pessoas trans<sup>xxx</sup> na historiografia cênica brasileira.

### **Ontologias e epistemologias**

As questões das ontologias transgêneras dizem respeito ao Corpo Transformacional, noção já aqui introduzida, e que pretende afirmar exatamente a dinâmica ontológica de transformabilidade potencial de corpos e gêneros diversos, não como os únicos corpos a transformarem-se,

mas como corpos cujas transformabilidades são cativas ou controladas por sistemas. Um corpo que ontológica e potencialmente se transforma, transforma os mecanismos teatrais, já que expõe sua própria instabilidade potencial transformadora. Um teatro materializado por ontologias transformacionais é uma Cena Transformacional. Essa ontologia transformacional fica explícita nos pedidos do Manifesto:

Muitas vezes não nos convidam porque o personagem em questão começa com um gênero e transiciona para o outro gênero no decorrer da história. Então querem nos convencer de que é possível colocar um peito no Rodrigo Santoro ou uma prótese de mandíbula na Carolina Ferraz, ou que ainda podem envelhecer drasticamente Regina Duarte ou transformar Vera Holtz em uma pessoa obesa, mas que nós não podemos reconstituir o que nós já vivemos e conhecemos antes da nossa transição? E ainda, será que sabem que existem atores e atrizes que estão em transição? Alguns inclusive sem nenhum procedimento cirúrgico?<sup>xxxii</sup>

Já as epistemologias trans\* foram introduzidas no início deste trabalho. Essas instâncias epistemológicas transformacionais engendram mundos criativos subjacentes que ainda não têm espaço de desenvolvimento, devido à existência de diversos mecanismos como a facetrans. Elas possibilitam novas compreensões cênicas, ao desafiarem ideias cisnormativas de natureza, corpo, autenticidade, religião, simbologia, ritualidade, espaço, deslocamentos, arte, estruturas de parentesco...

## Conclusão

A facetrans é um mecanismo duplamente vinculado de captura da transformabilidade de Corpos Transformacionais e reverbera em inúmeros problemas teóricos e históricos, que integram as discussões artísticas-políticas-sociais atuais. Lutar contra ela é amplificar as presenças de corpos e

gêneros diversos nas Artes Cênicas, visibilizando suas ontologias e epistemologias, rastreando manifestações identitárias dessas vivências em (re)escrita histórica, contribuindo interseccionalmente com lutas dos movimentos feministas e negros, e materializando outras cenas possíveis.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Ética Nicomáquea. Ética Eudemia.** Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

ARISTÓTELES. **Política.** 1. ed. Trad. Pedro Constantin Tolens. São Paulo: Martim Claret, 2006.

BACCA, Juan David García. In: ARISTÓTELES. **Poética.** Versión directa, introducción y notas de Juan David García Barca. 2º ed. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

BURTON, Johanna; GOSSETT, Reina; STANLEY, Eric (Eds.). **Trap Door:** Trans cultural production and the politics of visibility. Cambridge: The MIT, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DAVIS, Tracy; POSTLEWAIT, Thomas (Eds.). **Theatricality.** Cambridge: Cambridge University, 2003.

FAVERO, Sofia Ricardo; MARACCI, João Gabriel. Transfake e a busca pela verdade na representação de travestis e pessoas trans. **Rebeh,** Ceará, v. 1, n. 04, p. 18-39, 2019.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n.1, p. 197-210, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda et al. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FRICKER, Miranda. **Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing**. Oxford: Oxford University, 2007.

Gisberta: "Banco do Brasil", Belo Horizonte, MG, 2018.

GUINSBURG, Jacob. Diálogos sobre a natureza do teatro. **Revista USP**, São Paulo, n. 50, p. 6-17, 2001.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpo-Catástrofe: a transformação e o corpo sacrificial**. 2018. 132 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

\_\_\_\_\_. Transmutações no Butô: estados corporais, corpo transformacional e censura no espetáculo Sebastian. **Ephemer**, Ouro Preto, v. 2, n. 2, 2019a.

\_\_\_\_\_. Corpos Transformacionais: Os estados corporais e as políticas dos corpos transgêneros na cena contemporânea. In: **Anais do 6º encontro científico nacional de pesquisadores em dança**, 2019, Salvador. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2019b. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/corpos-transformacionais--os-estados-corporais-e-as-politicas-dos-corpos-transgeneros-na-cena-contemporanea>>. Acesso em: 03 dez. 2020.

\_\_\_\_\_. Corpos Transformacionais: Proposições decoloniais sobre corpos e diversidades de gênero nas artes da cena. In: ALMEIDA, Saulo Vinícius; BRONDANI, Joice Aglae; HADERCHPEK, Robson Carlos (Orgs.). **Práticas decoloniais nas artes da cena**. São Paulo: Giostri, 2020. p. 183-204.

HARRISON, Nicholas. Representativity (with reference to Chraïbi). **Paragraph**, Edinburgh, v. 24, n. 3, p. 30-43, 2001.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. **Cronos**, Natal, RN, v. 11, n. 2, p. 8–19, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

LIMA, Aldo de. A metáfora: da analogia à técnica de fusão de opostos. **Revista Investigações**. Pernambuco, UFPE, Pernambuco, v. 18, n. 1, 2015.

LION, Antonio Ricardo Calori de. Ivaná: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. **Albuquerque: revista de história**. Aquidauana, v. 7, n. 14, 2017.

LOTT, Eric. **Love & theft: Blackface minstrelsy and the American working class**. Oxford: Oxford University, 2013.

MBEMBE, Achille. **On the postcolony**. Berkeley: University of California Press, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PUCHNER, Martin. **Stage fright: Modernism, anti-theatricality & drama**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University, 2002.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Instituto Kuanza, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. Trad. Sílvia Fernandes. **Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 56-70, 2013.

SILVA, Rosely de Fatima. **Do ato heroico à construção da noção de responsabilidade do agente moral, paralelos entre a Ética Nicomaqueia e a Poética de Aristóteles**. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 2010.

STRATHERN, Marilyn. The limits of Auto-Anthropology. In: JACKSON, Anthony. (Ed.). **Anthropology at Home**. London: Tavistock Publications, 1987. p. 59-67.

STRATHERN, Marilyn. Parts and wholes: refiguring relationships in a post-plural world. In: KUPER, Adam. (Ed). **Conceptualizing Society**. London: Routledge, 1992. p. 74-104.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOSI, Giuseppe. Aristóteles e a escravidão natural. **Boletim do CPA**, n. 15, p. 71, 2003.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. 2015. 244 f. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

VERNANT, Jean-Pierre. Da presentificação do invisível à imitação da aparência. In: VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Trad. Cristiana Murachco. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, [1996] 2009, p. 295-307

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Todos esses conceitos foram criados por mim. Eles são detalhados em minha pesquisa *Corpos Transformacionais* (2021), e se não as desenvolvo no presente momento, é por considerar, principalmente, que são essas as epistemologias e ontologias invisibilizadas pelo mecanismo da Facetrans aqui discutido. Assim, desejo oferecer à pessoa leitora curiosidade e reflexão sobre o que fica “fora de cena”, ou seja, quais as instâncias que engendram mundos criativos

---

subjacentes que ainda não têm espaço de desenvolvimento nas Artes da Cena contemporâneas.

<sup>ii</sup> AFAB (*assigned female at birth*), ou seja, pessoa assignada como mulher no nascimento.

<sup>iii</sup> Segundo Jesus e Alves (2010), o transfeminismo desfaz a equiparação entre gênero e biologia, reafirma interações de opressões e oferece reconhecimento histórico às experiências pessoais transgêneras.

<sup>iv</sup> “A corruptela ‘cistema’ (...) tem o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional — ‘cistêmico’ — de perspectivas cis+sexistas, para além (...) [da] ‘transfobia’.” (Vergueiro, 2015, p.15).

<sup>v</sup> Agradeço à Janaína Freitas por suas contribuições na área.

<sup>vi</sup> Nomenclatura referenciada em estudos anti-coloniais para vivências corpos e gêneros diversas nas Artes Cênicas, e criada como alternativa ao inglês *transfake*. Ela pretende caminhar em direções teóricas muito próximas às discussões de ontologia e epistemologia na *blackface*, apontando continuidades, genealogias e demandas comuns a ambas e investigando políticas de visibilidade trans\* promovidas com investidas abolicionistas, críticas antiprisionais e reflexões étnicas (HABIB, 2020), que considerem as interseccionalidades de “de raça-etnia, em expectativas que variam de acordo com contextos e localizações, considerando hegemônicas as diferentes produções de poder euro/cristãs/brancas/cis/hétero centradas.” (Vergueiro, 2015).

<sup>vii</sup> Agradeço à Dra. Dodi Leal por trocas referentes ao tema.

<sup>viii</sup> Exemplo pode ser visto no início da minha palestra no Seminário Desmonte, onde apresento um trecho de uma autoetnografia sobre epistemicídio e corpos trans no Brasil, mostrando algumas das recusas recebidas por mim em periódicos – um deles criou uma chamada sobre transgeneridade e publicou apenas uma pessoa trans, justificando a recusa ao meu artigo como “não contribuição para a área”, sem avaliação de pareceristas; e os outros criam dossiês sobre gênero sem nenhuma pessoa transexual publicada. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Njc38PA8EVo&t=123645>>. Acesso em: 03 dezembro 2020.

<sup>ix</sup> Idem.

<sup>x</sup> Um trecho do meu trabalho sobre a censura histórica a corpos trans pode ser ouvido no NUCUSPOD, produzido pelo NuCuS/UFBA. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=b\\_53YCUlxtg](https://www.youtube.com/watch?v=b_53YCUlxtg)>. Acesso em: 03 dezembro 2020.

<sup>xi</sup> Movimentos como o Monart e o CATS apontam esse fato em todas as suas comunicações. A ANTRA também já se posicionou contra a facetrans.

<sup>xii</sup> O Movimento Nacional de Artistas Trans luta por empregabilidade, oportunidade e representatividade trans nas artes.

<sup>xiii</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2MZLIVr>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xiv</sup> Idem.

<sup>xv</sup> Devido às inúmeras reclamações de transfobia, violência que promoveu a expulsão dessas existências de banheiros públicos federais, protocoladas por pessoas trans\* na Ouvidoria da UFBA contra a Escola de Dança, organizei nesta o *DESMONTE*, seminário sobre dança e diversidade, que já caminha para a terceira edição. O evento visa debater os temas de gênero e interseccionalidades, e a violência sofrida pela população trans\* em meios artísticos.

<sup>xvi</sup> (Strathern, 1987; 1992).

<sup>xvii</sup> Disponível em: <<https://glo.bo/32YsHCC>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xviii</sup> Idem.

<sup>xix</sup> Idem.

<sup>xx</sup> Subordinação e exclusão de práticas de pessoas de grupos em desvantagens, em relações de poder estruturalmente discriminatórias, com produções viesadas de interpretações sobre experiências do conjunto subordinado. (Fricker, 2007).

<sup>xxi</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2Jxa5SA>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xxii</sup> Disponível em: <<https://glo.bo/2osp5tP>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xxiii</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/36ereu7>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xxiv</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=b\\_53YCUlxtg](https://www.youtube.com/watch?v=b_53YCUlxtg)>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xxv</sup> Disponível em: <<http://bit.ly/2PryBsc>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

<sup>xxvi</sup> Estou neste território, de colonizações branco+cristãs+europeias sobre povos indígenas e africanos que resistem, pensando identidades de gênero e diversidades corporais (...), assim como os (...) [a]bismos genocidas e cissexistas que atravessam histórias, culturas, e existências: como transformar estes abismos em consciência crítica (...)? (Vergueiro, 2015, p. 14).

<sup>xxvii</sup> Decifrar seus sentidos possíveis tornou-se (...) uma impossibilidade, porque essa ideia expandida envolve alguns dos mais urgentes temas de nossa era: aspectos da natureza do espetáculo, a história dos estilos estéticos, os meios e modos de representação, o poder comunicativo da arte e do artista, a formação da subjetividade (...). (Davis & Postlewait, 2003, p. 2).

<sup>xxviii</sup> 1853 (Lott *apud* New York Tribune, 2013, p. 50).

<sup>xxix</sup> A escolha desse trabalho para tratar da *blackface* foi guiada por minha pesquisa em mecanismos duplamente vinculados de representação cênica trans\* em perspectivas interseccionais de raça e classe. O duplo vínculo, nesse caso, permite pensar a subversão de domínios (Mbembe, 2001) posta a cabo por pessoas corpos e gêneros diversas, deslocando a representação das mesmas da ideia de controle cisgênero branco absoluto aos sinais coexistentes de luta pela presença e libertação desses corpos. Lott aponta uma simultaneidade da aversão racial e do desejo interracial em obras menestréis analisadas. Contudo, não adoto o ponto de vista de Lott em relação à função histórica da prática,

---

defendida contraditoriamente como pacto de troca de energias entre culturas, já que essa visão nega o duplo vínculo, afirmando o ponto de vista de dominação cisnormativa branca, ao presumir que havia igual interesse de “troca” por parte do grupo oprimido. A função histórica do duplo vínculo encontra-se mais próxima da resistência operada pela subversão de domínios de captura da transformabilidade, que da assunção de um desejo de troca anterior à captura.

xxx AFAB.

xxxi Disponível em: <<http://bit.ly/2MZLIVr>>. Acesso em: 10 outubro 2019.

---

\***Ian Habib**, é artista cênico, artista visual e pesquisador (PUCMG/UFMG/UFRGS). Mestrando em Dança (CAPES/UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais*. Investiga Dança, Performance e Gênero, com ênfase nas poéticas das transformações corporais e alterações de estados corporais. Interessa-se por estudos da performance, estudos antropológicos, estudos anti-coloniais e estudos das transgeneridades, com foco em poéticas e políticas do corpo e do movimento. Fundador do *NebulaMovement*, onde pesquisa *Butô* e outras práticas de Dança e Performance. Integra os grupos de pesquisa *NuCus* (POSCULT) e *Gira* (PPGDAN). É Ativista em Direitos Humanos (Livres&Iguais/ONU). Circulou por diversos festivais nacionais e internacionais. Criou e produziu inúmeros eventos. Foi palestrante e conferencista em inúmeros eventos. Publicou diversos artigos.

Submissão: 30/07/2020

Aprovação: 14/12/2020