



Dramaturgia brasileira contemporânea: um estudo de *BR-Trans*

Contemporary Brazilian dramaturgy: a *BR-Trans* study

Gabriel Henrique Camilo¹

Ana Leticia Ferreira²

Thaís Artoni Martins³

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar a peça de Silvero Pereira, *BR-Trans*, publicada em 2016. Em termos temáticos, a pesquisa busca uma discussão em torno da representação da comunidade LGBTQI+ na literatura, surgindo em paralelo ao conceito de cartografia artística e social do universo trans no Brasil, que é abordado por Pereira, tendo como proposta discorrer sobre o termo “cartografia cotidiana” (DIAS, 2011), e as suas recorrentes aplicações em diferentes áreas do conhecimento, especialmente envolvendo essa apropriação artística dos espaços. Em termos formais, são destacadas as características contemporâneas de composição dramática, tais como a fragmentação, o hibridismo e a intermedialidade. O principal suporte teórico para este trabalho provém dos seguintes autores: Pavis (2003), Boal (2008), Fernandes (2013), Colling (2018), Quadros (2007), Sarrazac (2012) e Dourado (2016).

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira. Drama contemporâneo. Cartografias cotidianas. Comunidade LGBTQI+. *BR-Trans*.

Abstract

The purpose of this article is to analyze the play *BR-Trans*, by Silvero Pereira, published in 2016. In thematic terms, the research seeks a discussion around the representation of the LGBTQI+ community in literature, arising in parallel to the concept of artistic and social cartography of the trans universe in Brazil, which is approached by Pereira, proposing to discuss the term “everyday cartography” (DIAS, 2011), and its recurrent applications in different areas of knowledge, especially involving this artistic appropriation of spaces. In formal terms, the contemporary characteristics of dramaturgical composition, such as fragmentation, hybridity and intermediality. The main theoretical support for this work comes from the following authors: Pavis (2003), Boal (2008), Fernandes (2013), Colling (2018), Quadros (2007), Sarrazac (2012) e Dourado (2016).

Keywords: Brazilian dramaturgy. Contemporary drama. Everyday cartographies. LGBTQI+ community. *BR-Trans*.

¹ Bacharel e Mestrando em Literatura, Licenciando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: gabrielcmilo@outlook.com.

² Bacharela em Artes Cênicas e Mestranda em Educação pelo PPEdu da Universidade Estadual de Londrina. Pós-graduada em Alfabetização e Letramento, Formação Pedagógica em Artes Visuais (em andamento). E-mail: leticiavieira1995@hotmail.com.

³ Licenciada em Letras, Pós-graduanda em Antropologia e Mestranda em Literatura pela Universidade Estadual de Londrina. E-mail: thaartoni@gmail.com.

Introdução

O presente trabalho tem como foco a análise de traços da dramaturgia contemporânea na peça *BR-Trans*, de Silvero Pereira, a fim de analisar as relações de contiguidade entre o drama moderno (FRIEDRICH, 1978; SARRAZAC, 2012; SZONDI, 2003) e o contemporâneo (FERNANDES, 2013; SINISTERRA, 2014), além de abordar como o teatro permite a emersão da voz LGBTQI+ em três aspectos: social, cultural e, possivelmente, educacional.

A importância desta pesquisa deve-se a uma necessidade de caminho inverso à recorrente busca por denominadores comuns no campo dos estudos literários, ao apontar a necessidade de uma diversificada abordagem ao tratar-se do estudo dos mais variados dramaturgos, sobretudo abrangendo textos dramáticos que explanam a temática de grupos marginalizados pela sociedade.

Diante da diversidade de expressões representativas contemporâneas nos campos de realização artística, o projeto objetiva compreender como a teoria literária ajusta-se às linguagens empregadas (visual, sonora, performática e escrita), e quais as estratégias de atuação de Pereira, dramaturgo que teve a pretensão de abordagem da temática LGBTQI+, que, apesar de ser ainda hoje, muitas vezes, marginalizada pela sociedade, teve sua pluralidade de representações nos meios culturais.

Tal temática está presente na literatura naturalista de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo* (2007), com cunho moralizante; também é perceptível na obra canônica de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), na qual é estabelecido o homoerotismo com a personagem Riobaldo, e o travestismo de seu companheiro, Diadorim, mas aqui, é necessário contextualizar que o autor não investe no universo da temática homoafetiva, e sim, em um diálogo com a tradição do romance na figura da 'donzela guerreira'; assim como temos a reinvenção do amor homoerótico na narrativa de Hilda Hilst e o trabalho autobiográfico de João Gilberto Noll, entre tantos outros exemplos. Ainda, especificamente ao abordar sobre dramaturgia, é interessante também figurar os nomes de Qorpo Santo e Oswald de Andrade. Em pelo menos uma obra dramática, Santo já apresenta personagens homossexuais, como em *A separação de dois esposos*. No caso de Oswald, em *O rei da vela* temos dois personagens homoafetivos.

As atividades para este artigo foram realizadas por meio de levantamento bibliográfico sobre dramaturgia, representação de grupos marginalizados na literatura e trabalhos abordando o conceito de cartografias sociais, assim como teórico-crítico, tomando os eixos teóricos como hipóteses, com a análise textual pautada por pressupostos de teoria do drama e análise de espetáculos. As análises da mencionada dramaturgia textual e cênica, *BR-Trans*, devem levar a pesquisa a reflexões teórico-críticas sobre os pontos de confluência entre dramaturgia moderna e contemporânea, considerando relações de contiguidade e ruptura entre esses dois momentos e formas de construção de texto e cena, e abrangendo a representação da comunidade LGBTQI+, e fundamentalmente focalizando no estudo sobre a configuração da dramaturgia contemporânea.

De categorias “fundamentais” ao teatro contemporâneo

A expressão de sentimentos e a necessidade de comunicação são temas recorrentes em engajadas discussões a respeito do surgimento da arte da representação teatral, apesar de não existir um consenso teórico, neste aspecto introdutório. Sabe-se que os homens da pré-história já realizavam representações miméticas com movimentos corporais e performáticos, pinturas e música: com intuito mágico e função narrativa, no qual contavam os mitos e suas realizações pessoais. Dizer que homem e teatro surgem em conformidade desde os tempos primordiais não é um equívoco, ao passo que, junto com as outras manifestações artísticas, vieram com os primeiros rituais de caça, para louvar os deuses, e em forma de contar histórias. Fischer (2002, p. 45) reforça: “A função decisiva da arte neste período foi a de conferir poder sobre a natureza, sobre os inimigos, sobre os parceiros, sobre a realidade, enfim, poder no sentido de fortalecimento da coletividade humana”.

Entre essas primeiras manifestações e o contexto contemporâneo, muita coisa mudou, é claro. Mas há um modelo de drama que sobreviveu por muitos séculos e tem por base as formulações aristotélicas. As características desse modelo de drama, chamado de drama puro (ROSENFELD, 2010) ou absoluto (SZONDI, 2003), podem assim ser resumidas: ação dramática una e linearmente encadeada, ancorada em espaço único e duração temporal restrita, desenvolvida sem mediação, isto é, ação desencadeada por

meio de diálogos entre personagens (relações intersubjetivas) a partir dos quais o conflito é revelado e desenvolvido.

A dramaturgia contemporânea tem se caracterizado por textos que contradizem esses modelos tidos como estáticos, como *BR-Trans*, que, ao recorrer ao épico, revela a mediação no seio da forma dramática, que se pode também compreender enquanto um hibridismo (PAVIS, 2003). E, ao utilizar o metateatro, especialmente sob a forma da quebra da quarta parede e do desdobramento do ator em várias personagens, demonstra a consciência que o teatro tem de seu próprio fazer-se. Torna-se necessário pontuar que os termos teóricos mencionados, tais como épico e quarta parede, por exemplo, têm um sentido brechtiano, e aqui foram trazidos a partir de Boal (2008).

Sílvia Fernandes (2013, p. 154), no livro *Teatralidades contemporâneas*, comenta sobre a diversidade de produções na área da dramaturgia contemporânea, e a padronização dentro de um contexto de produções ecléticas: “[...] estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações”.

Em entrevista para a revista eletrônica de críticas e estudos teatrais, *Questão de Crítica*, José Sanchis Sinisterra (2014, p. 8) abordou as especificidades na cena contemporânea, ao que comenta sobre a dramaturgia da fragmentação: “[...] renunciar, deixar de lado conceitos de coerência, de unidade, trazidos pela lógica no tratamento dramático dos textos e encontrar formas dramáticas que produzem este deslocamento, essa percepção fragmentária que temos no mundo”. E, ao associar a realidade e nossa sensação enquanto indivíduos de estarmos perdidos nela, em completo caos, menciona a noção de não deixar o espectador perdido em uma peça fragmentada: “[...] podemos atenuar, reduzir a função narrativa do teatro, a continuidade, a causalidade convencional, sem nos importarmos com a desorientação do receptor” (SINISTERRA, 2014, p. 8).

Análise formal na obra *BR-Trans*: elementos estruturais

A peça de Pereira, *BR-Trans* (2016), que destaca a importância da voz da comunidade LGBTQI+ no universo literário, foi produzida em um contexto de pesquisa teórica e prática entre duas regiões do Brasil, Ceará e Rio Grande do Sul. A partir desse

deslocamento realizado pelo autor, somos (re)apresentados a uma personagem, Gisele, que representa aspectos do universo trans desses dois espaços. A personagem Gisele Almodóvar é o nome que Silvero Pereira dá à sua travesti, ou seja, aparece em outros trabalhos do ator, como acontece em *performances* do coletivo artístico *As travestidas* (2008), do qual é criador e mentor, e em outros trabalhos de seu teatro, como *Uma flor de dama* (2002)⁴, e configura sua própria militância/seu ativismo.

O conceito de ativismo (COLLING, 2018) é relevante para apresentar as discussões deste tópico, ao que entendemos um direcionamento crítico de Pereira no campo das artes. Tanto questões geográficas, tal como a intencionalidade de alcançar um público além das restrições dos museus; questões técnicas, que estão discutidas neste trabalho e dizem respeito à peça aqui analisada, como o uso de suporte tecnológico e mídias sociais; assim, também, o uso múltiplo do corpo em cena, que transborda as normas socialmente estabelecidas (que estiveram aderidas à heteronormatividade e questões simplistas de um direcionamento ideológico meramente binário quanto aos gêneros) e surge em um viés híbrido de “corpo virtual e corpo em carne e osso” (MONTEIRO, 2018, p. 259), em detrimento da emergência pós-anos 1990 do digital em cena; estão, tais apontamentos que se aplicam ao *corpus* aqui analisado, direcionados em paralelo às pesquisas sobre o mencionado conceito, ao que Colling (2018, p. 157-158) destaca:

Obviamente, as relações entre arte, política e diversidade sexual e de gênero, em especial quando pensamos na história do feminismo, não são novas. [...] Da mesma forma, a produção artística brasileira que problematiza as normas sexuais e de gênero, naquilo que hoje poderíamos caracterizar como arte sintonizada com perspectivas *queer*, também não é absolutamente nova. [...] No entanto, o que temos percebido com mais intensidade nos últimos anos é a emergência de outros coletivos e artistas que trabalham dentro de uma perspectiva das dissidências sexuais e de gênero e, ao mesmo tempo, explicitam suas intenções políticas, ou melhor, que criam e entendem as suas manifestações artísticas como formas distintas de fazer política, em especial quando contrapostas às formas mais ‘tradicionais’ usadas pelo movimento LGBT e feminista *mainstream*.

Estruturalmente, a peça torna-se relevante para a pesquisa por possuir estrutura fragmentada, contando com quatorze cenas que dialogam com diversas vivências, testemunhadas pelo autor e relatadas pelo personagem-ator; em outros momentos, pela própria Gisele, personagem que transita entre conceitos estabelecidos socialmente como feminino e masculino.

⁴ *Uma flor de dama* (2002) é adaptação do conto “*Dama da noite*” (1984), de Caio Fernando Abreu.

Na apresentação do texto *BR-Trans*, intitulada “Todos nós em transe”, Jean Wyllys (2016) comenta sobre a abordagem de Pereira a questões que apontam dores e desprazeres de ser uma pessoa transexual ou transgênero, principalmente por estar inserido na prostituição itinerante e periferia urbana, assim como o texto discorre sobre a não identificação por parte dessas pessoas, ainda na infância, com o sexo biológico, e a transfobia e homofobia que culturalmente acompanham esse processo de autopercepção. E, ao apontar no final de seu texto um aspecto de aceitação, exemplifica-se a aceitação pessoal do indivíduo com a própria sexualidade, tal como Wyllys (2016, p. 10) afirma: “[...] enfim, é também uma peça sobre a delícia de poder ser fora aquilo que sempre se foi dentro”.

Silvero Pereira envolve-se, no ano de 2002, com a temática da peça *BR-Trans*, ao trabalhar inserido na comunidade LGBTQI+, tendo iniciado um laboratório de ator no universo de travestis e transformistas, e após dez anos de pesquisa, em 2012, inicia a primeira etapa do processo de criação da mencionada peça. No ano seguinte, ocorre a montagem e estreia. A respeito do trabalho, Pereira (2016, p. 13) menciona: “*BR-Trans*, enquanto dramaturgia, é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores”. Podemos destacar o trabalho de Pereira na condição de dramaturgista (QUADROS, 2007), ao que o conceito abrange justamente a possibilidade de uma “preparação conceitual da encenação, desde antes dos ensaios e durante os mesmos. Para isso podem buscar na literatura e em trabalho de campo informações sobre o ambiente social, político e histórico da peça”. (QUADROS, 2007, p. 33-34). Neste viés, compreende-se justamente que o trabalho do dramaturgista possibilita esta realização de pesquisa.

Pereira aborda ainda a relação de seu trabalho com a cartografia, desta vez, um direcionamento artístico e social, representando não exclusivamente lugares, mas também percursos, fluxos, transformações e deslocamentos, como discute Aline Dias (2011) a respeito do livro de Elke Coelho e Danillo Villa, *Cartografias cotidianas*, e na própria introdução do livro, que entende esse conceito como marca de posições, mesmo que provisórias, e que lida com a mutabilidade e as transformações do mundo, fugindo de uma estaticidade, ao que afirma:

Começo a pensar a noção de cartografia que dá nome a este projeto não como a arte de desenhar mapas, conforme a definição abreviadíssima dos minidicionários, mas como desejo de organizar e apreender a história de

um lugar. Vontade de representar e descrever não só lugares mas também percursos, fluxos, transformações e deslocamentos. [...] Como cartógrafos de nossos próprios espaços e movimentos, assumimos uma posição ativa e, também, arriscada. (DIAS, 2011, p. 22)

Pereira passa a ser o cartógrafo do próprio espaço, assumindo essa posição ativa em um ambiente marginalizado pela sociedade, e se identifica como homem gay, mas milita e atua como artista-travesti. Assim, como os já mencionados trabalhos, com destaque ao grupo As Travestidas, por meio da dramaturgia, passa a realizar uma pesquisa teórica e prática entre regiões, abordando o universo trans.

Exemplificando além da obra aqui trabalhada, é recorrente ainda em outras produções artísticas esse sistema de recorte cartográfico do cotidiano. A análise dos elementos aqui mencionados aborda o tema do grupo LGBTQI+ e seus respectivos estereótipos sociais, assim como a poesia presente em sua respectiva representação. O mencionado trabalho londrinense *Cartografias cotidianas*, de Coelho e Villa (2011), aborda o mesmo conceito, ao tratar de desenho. E Carolina Maria de Jesus, poeta e escritora, faz um relato cartográfico da favela onde viveu e seus respectivos moradores, sendo a obra *Favela* um grande acréscimo à literatura afro-brasileira. Neste sentido, a peça de Pereira, o trabalho artístico e teórico de Coelho e Villa e a literatura afro-brasileira de Jesus são exemplos de cartografias, ao retratar as vivências culturais e artísticas de determinados grupos e seus cotidianos.

A pesquisa teórica e prática realizada pelo ator/autor em Fortaleza-CE e Porto Alegre-RS resultou no espetáculo *BR-Trans* e, em 2012, na publicação desta colagem de relatos pessoais do universo trans, intercalando diversas vozes no texto dramático, por meio de uma fragmentação estrutural, com cenas independentes que podem ser trocadas, invertidas e, ainda formam o todo, revelando cenas descontínuas. Aqui, torna-se necessário destacar que as mencionadas possibilidades de alternâncias podem ocorrer em encenações feitas pelo autor ou por quem deseje montar, mas o texto publicado tem uma estrutura dramática específica, e não exige uma ideia de montagem com trocas de partes ou da ordem. Sarrazac (2012, p. 88) pontua que o fragmento é resultado de uma escrita contrária ao drama absoluto, ao que afirma:

Este (o drama absoluto) é centrado, construído, composto na perspectiva de um olhar único e de um princípio organizador; sua progressão obedece às regras de um desdobramento cujas partes individuais engendram necessariamente as seguintes, coibindo os vazios e espaços sucessivos. [...]

E o fragmento induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade.

Na peça *BR-Trans*, percebemos um hibridismo que pode aproximar o leitor do texto dramático, assim como o próprio ator e trabalho em cena, por meio de uma identificação sentimental, por exemplo, como percebemos no trecho a seguir: “Silvero, Deus te abençoe meu filho. Saiba que gosto muito de você e lhe quero muito e sinto muitas saudades” (PEREIRA, 2016, p. 34). Neste trecho, parte de uma carta da mãe do ator, escrita anos antes da publicação da peça, é introduzida entre o relato da vida dos personagens, mesclando-se sentimentos dos personagens aos da vida do ator. Em relação aos relatos pessoais, elemento recorrente na peça, Sarrazac (2012, p. 157) comenta: “O relato de vida no teatro rompe com a dramaturgia tradicional na medida em que recompõe por intermédio da narração pura, e não mais por um encadeamento orgânico de ações”, o que explica o fato de os personagens estarem em um amplo quadro temporal, geralmente. Este relato, nota-se, pode discorrer da certidão de nascimento à de óbito, ou seja, passar pelo nascimento até morte do personagem.

As subjetividades referentes à experiência pessoal do ator tornam-se ainda necessárias de discussão, aqui, com a inserção do conceito de biodrama, da encenadora argentina Viviana Tellas (2008), desenvolvido a partir de 1990. Este é discutido por Dourado (2016, p. 203), ao que explica:

O Biodrama propõe a criação de espetáculos baseados na ideia de que todos os homens têm algo a contar, são portadores de alguma memória que pode ser partilhada cenicamente com outros. Em 2002, Tellas inaugurou o ciclo *Biodrama: sobre a vida das pessoas*, quando ela e outros encenadores convidados construíram diversos trabalhos em que atores, figuras célebres ou mesmo anônimas performavam depoimentos cênicos sobre histórias pessoais, explorando os limites entre o ficcional e o pessoal.

Dourado (2016, p. 204) resgata que a discussão de Tellas trata também do corpo, em sentido expandido, e que pensa desta forma o conceito de biodrama. Tal direcionamento, para Tellas (2008), tem como centralidade a poética e teatralidade na experiência do sujeito que, por sua vez, serão transpostas em cena. Neste viés, temos o entendimento de cada indivíduo como arquivo de vivências que podem resultar nas variadas manifestações artísticas textuais (não necessariamente verbais).

A peça de Silvero Pereira, composta a partir dos diversos relatos pessoais ouvidos, coletados e vivenciados pelo próprio autor, é uma escrita de *si*, já que dramaturgo e ator estão em sintonia com a temática do universo trans (travestis, transexuais e transformistas), usando o corpo como material de cena para trazer ao palco um forte discurso sobre pessoas trans nas ruas, como se configura neste texto dramático contemporâneo, centralizado na temática, como acontece no teatro político.

Temas como identidade(s), alteridade(s), individualidade(s) e coletividade(s) do grupo LGBTQI+ estão presentes em *BR-Trans*, com a recorrente desconstrução de categorias fundamentais da dramática pura, como diálogos, ação, conflito e personagens construídos e interpretados por uma variedade de atores. *BR-Trans* apresenta um único ator que coloca em cena a exposição de relatos coletados, abordando as várias faces do preconceito social e, assim, rompendo com o modelo de dois ou mais atores em um jogo de forças opostas no palco. O decorrer da ação teatral na peça não depende da relação entre um grupo de personagens e suas formas de pensar, ou uma ação gerada pela busca da resolução do conflito. Deste modo, ocorre a dissolução de um conceito único de conflito, a partir do qual, comumente surge um específico e grande problema, gerando uma ação ascendente, que acarretaria, por exemplo, uma sequência de fatos em ritmo mais acelerado conforme aproxima-se de um acontecimento em destaque na peça: o clímax. E, logo em seguida ao clímax, teríamos a ação descendente. Pavis (2003, p. 97) assim define o conceito de ação: “Ação é a sequência de fatos e acontecimentos cênicos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens. Ela é o elemento transformador e dinâmico que permite às personagens passar de uma situação para outra”.

Neste sentido, o modo épico brechtiano prevalece na peça, tendo a narração tomado espaço da ação. Exemplificando, ocorre em predominância nas cenas X, XI e XIII, quando o ator revela o desejo de contar uma história, em seguida, narrando. Na peça, temos uma ação representada e, em outros momentos, a ação narrada, sendo a primeira – quando surge ao público por meio do próprio trabalho do ator em cena – uma criação gestual e de impulsos corporais que comunicam, antes mesmo da palavra dita. Neste sentido, Artaud (2006, p. 63) comenta sobre o teatro e seu duplo, a representação e o teatro de Bali: “Neste teatro toda criação provém da cena, encontra sua tradução e suas origens num impulso psíquico secreto que é a Palavra anterior às palavras”. Ainda neste sentido é necessário

distinguir mimesis e diegese, ao que Zilberman (2012, p. 52) explica a proposição de Aristóteles:

É no terceiro capítulo que Aristóteles retoma a questão abordada por Platão no Livro III de *A República* – os tipos de relato. Em vez de opor mimesis e diegese, como seu antecessor fizera, Aristóteles estabelece uma hierarquia – toda a poesia é mimesis, mas as maneiras de apresentá-la divergem, incidindo em duas possibilidades de diegese: -pode-se narrar ‘pela boca duma personagem’, seja em terceira pessoa, seja em primeira pessoa; - pode-se deixar ‘as personagens imitadas tudo fazer, agindo’. (ARISTÓTELES, 1981, p. 21). Em outras palavras, Aristóteles aponta que, no primeiro caso, há um narrador que apresenta os fatos imitados, como no trecho da *Iliada* transcrito antes. No segundo caso, a figura do narrador é dispensada e os fatos imitados mostram-se diretamente ao público, em uma maneira que caracterizou o teatro desde a Antiguidade e que encontramos em várias modalidades narrativas da atualidade, como o cinema, a história em quadrinho e a televisão.

Em *BR-Trans*, alternam-se os modos épico e dramático em todo o decorrer da ação, especialmente porque a proposta é costurar, para utilizarmos a metáfora de Sarrazac (2012) para o drama rapsódico, diferentes experiências de violência e exclusão social por meio da criação de figuras que desfilam pelo palco, ora encarnadas pelo ator, mas na maioria do tempo, apenas “narradas”, isto é, personagens cuja história de vida é contada no palco. Nas cenas em que predomina o diálogo, consideramos a prevalência do modo dramático, tal como acontece na cena XII, em que o ator incorpora o discurso de uma personagem, Gisberta⁵, que fala de si em primeira pessoa e reproduz um diálogo, como se vê no trecho a seguir:

Eu fui para fora do estado morar com uma amiga artista. Ela era transformista, fazia shows em boates, e me levou para conhecer a noite e assistir um show seu.

– Bicha, qualquer dia desses tu devia fazer um show...

– Que fazer show, viado! Eu lá nasci pra fazer show [...] (PEREIRA, 2016, p. 40-41)

Neste momento, o ator transita entre personagem-ator e Gisberta, ora trazendo um em cena, ora outra, como faz com Gisele, a personagem criada por ele como um alter ego, que revela o lado feminino do que está no palco, como confirma na cena IX: “[...] eu precisava assumir meu nome: Gisele. Adeus ao meu lado masculino! Bem-vinda ao

⁵ Gisberta Salce Junior: a brasileira assassinada em Portugal, ano de 2006, por 14 adolescentes entre 12 e 16 anos. Tornou-se ícone da violência contra pessoas trans no Brasil e em Portugal.

feminino!” (PEREIRA, 2016, p. 36). E quando se trata de monólogo, um mesmo ator desdobra-se em várias personagens, o que se torna, também, metateatral, pois ocorre o jogo cênico entre personagem-ator e Gisberta, ou Gisele, ao falar que precisa fluir no palco o lado feminino, deixando quaisquer outras personalidades, como a do próprio ator, em segundo plano.

Ainda sobre os elementos presentes em *BR-Trans*, e a dissolução de categorias fundamentais do drama, podemos perceber que a peça não se restringe a uma única unidade de ação prevalecte e motivacional que surge de desejos interiores, na qual as emoções, pensamentos ou ideologias motivam o personagem a agir. A ação de *BR-Trans* dialoga prioritariamente com o ambiente exterior e se revela pela expressão gestual, vocal e, principalmente, corporal do ator, ao cumprir o que a personagem faz, sem necessariamente seguir uma ação motivada pelos desejos do interior de cada personagem, ou seja, temos atitudes que não se moldam pelo que cada personagem ambiciona. A validade de uma escrita de si, assim, surge no desenvolvimento da arte, mas não antes como única verdade dramatúrgica e caráter representacional.

Deste modo, assim como comentado acima, a expressão do ator – gestual, vocal e corporal – evidencia em cena a presença do encenador, ao que Sílvia Fernandes (2013, p. 3), no trabalho *Teatralidades contemporâneas*, discorre sobre a importância de um discurso autônomo para a cena brasileira: “Construíd(a) pela definição espacial, o recorte de luz, a inserção do texto, a movimentação coreográfica, a interferência musical, o gesto de ator e a projeção de imagens [...], em que o encenador passa a construir um discurso autônomo em relação ao texto dramático”. A autora faz reflexão sobre estes diversos elementos, que constroem no palco uma “escritura cênica”, o que fica evidente na peça *BR-Trans*, por exemplo, quando o ator dubla e canta em cena a música *Shake it out*, de Florence and the Machine (cena VII). Inicialmente, temos o ator em um jogo cômico com a letra da música: “[...] é uma música que eu acho que as transformistas não vão curtir muito, porque não tem aquelas tragédias e gritarias que elas tanto gostam, mas eu gosto dela por causa da letra” (PEREIRA, 2016, p. 33). Em seguida, o ator começa uma tradução simultânea do inglês para o português, e em uma performance transformista, como sugere o texto dramático, passa a ter uma postura mais agressiva no palco, e finaliza a cena gritando “livre-se, livre-se de seus demônios”. Ao fim, temos o palco completamente escuro, e a imagem seguinte é uma leitura realizada pelo ator, retornando luz ao palco.

A intertextualidade, diálogo entre dois ou mais textos, não necessariamente do mesmo gênero, é elemento frequente na obra, gerando polifonia, por meio de textos shakespearianos como *Hamlet*, *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas, entre outros trechos literários, e músicas como de Lana Del Rey, *Born to die*, elemento presente no texto e interpretado pelo ator, em meio às *costuras* de outros relatos. Pereira se torna dramaturgista (QUADROS, 2007) do texto dramático, como mencionado, que realiza desde o trabalho de concepção do projeto cênico, em parceria com Jezebel De Carli⁶, com a análise e inclusão de textos terceiros; a tradução e adaptação em cena de algumas destas adesões; a pesquisa reflexiva, prática, e quase jornalística com o universo trans; ao que o conceito possibilita um acompanhamento crítico dos ensaios, e aqui, o dramaturgista e escritor é o próprio ator; realiza as decisões de repertório e trilha pesquisada; assim, também, como outras possibilidades não estão excluídas, tais como o trabalho de curadoria, cenário, intermediação com o público e questões referentes à estreia da peça.

Torna-se necessária a seguinte distinção, entre dialogismo e polifonia: o primeiro, diz respeito às relações sob forma de enunciados, não necessariamente estabelecidos por diálogos verbais, seja pelo autor ou expressões emitidas pelas personagens, a partir de um movimento cultural da palavra e a relação sujeito-enunciado-outro, em que ambos os envolvidos no processo da linguagem, aqui compreendida de modo heterogêneo, podem ainda ter papéis ativos e alterações individuais e/ou coletivas como resultado; e a polifonia apresenta distintas vozes, em confluência ou não, às réplicas de diálogos abertos ou internos. Polifonia é um conceito frequente na linguística contemporânea, principalmente abordada a partir do linguista russo Mikhail Bakhtin, em sua análise da obra de Dostoiévski, em que comenta a relação de polifonia e enunciação, pois existem consciências variadas e ideológicas na comunicação presente em cada texto, e as notórias possibilidades de outras obras na organização de um único discurso: “O discurso é constitutivamente polifônico e se caracteriza por um jogo de vozes, de discursos, num permanente diálogo [...] se ouvimos nele a voz do outro, se nele se chocam dialogicamente duas vozes” (BAKHTIN, 1997, p. 184). Assim, Bakhtin configura a pluralidade de vozes escondidas no romance de Dostoiévski, por exemplo, e posteriormente podemos melhor compreender o trabalho de Pereira, mesclando relatos pessoais de um contexto social e vozes de outros autores em seu texto.

⁶ Jezebel De Carli assina a direção e a dramaturgia cênica em parceria com Pereira, na peça *BR-Trans*.

A construção rapsódica, presente em *BR-Trans*, torna-se evidente pela leitura em cena de uma carta da mãe do ator (conforme já mencionado), em meio às *costuras* de relatos descritos. Neste momento, o texto dramático traz indicações que aconselham ao leitor, agente teatral, ator, diretor ou encenador que seja lida uma carta antiga de sua própria mãe, o que é feito por Pereira, ou que seja realizada a leitura de outra carta, da mãe de uma travesti ou transexual. A carta escolhida por Pereira é datada de 1996, em Mombaça, e relata as saudades e dificuldades do afastamento entre Rita, a mãe, e o ator. Jean-Pierre Sarrazac apresenta a teoria da construção rapsódica, conceito desenvolvido na década de 1980, no texto *O futuro do drama* (1981), e retomado em *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, no qual o autor comenta: “[...] a rapsódia corresponde ao gesto do rapsodo, do ‘autor-rapsodo’, que, no sentido etimológico literal - *rhaptein* significa ‘costurar’ -, ‘costura ou ajusta cânticos’” (SARRAZAC, 2012, p. 152). E neste sentido compreendemos essa “costura” feita por Pereira na peça: como a carta de sua mãe se posiciona junto aos relatos pessoais coletados para a composição de *BR-Trans*.

A intermedialidade surge na projeção cênica de textos, imagens, desenhos, escritos que materializam a palavra como mídia escrita, e músicas executadas pelo aparelho de som e cantadas pelo ator. Estes dispositivos audiovisuais, por exemplo, são recorrentes em produções intermediais contemporâneas, tendo em *BR-Trans*, espetáculo e texto dramático, um efeito de sentido devido a sua presença que favorece a relação entre corpo e imagem, o que também caminha para o estabelecimento de uma nova abordagem na dramaturgia, juntamente com seu processo de recepção: *BR-Trans* é um trabalho que pode ser compreendido como dinâmico e, principalmente, fragmentado. Uma dupla proposta é apresentada na peça: temos o trabalho do ator em cena e a presença da imagem. A intermedialidade, essa interação e conjunção da peça com as demais mídias, reunidas aos seus aparatos sociais e culturais, e gerando específicos discursos, não funciona como unidade, ou continuidade, mas *movimenta* a leitura do texto dramático, assim como facilita ao público que assiste ao espetáculo, pois gera maior dinâmica para ambos, texto e espetáculo. No texto dramático *BR-Trans*, há constantes indicações de intermedialidade, por exemplo: “Lê trecho do conto ‘Dama da Noite’, de Caio Fernando Abreu⁷, enquanto imagens de uma travesti andando por ruas e bares são projetadas ao fundo” (PEREIRA, 2016, p. 27). Assim, temos o contraste e, ainda, a proximidade temática

⁷ O primeiro trabalho de Silvero Pereira como dramaturgo e ator profissional foi *Uma flor de dama* (2002), que como já mencionado, é adaptação para este conto de Caio Fernando Abreu (1984).

com a obra literária lida pelo ator e a imagem ao fundo, ambas abordando a temática da figura feminina em ambientes noturnos.

Metateatro também é perceptível, ao vermos em cena o ator se vestir, operar luzes e demais instrumentos, assim como é quem recepciona o público; transvestido de metade ator e metade personagem, ainda que abordando em primeira pessoa, e, ao revelar a criação do texto, surge em paralelo a quebra da quarta parede. Exemplificando, temos metateatro quando o ator diz querer contar a história de tal personagem, evidenciando a ambiguidade entre jogo teatral e real.

BR-Trans entende-se como dramaturgia cênica e textual que se construiu paralelamente, não havendo texto dramático preexistente à pesquisa de Pereira. Assim como outros elementos do teatro contemporâneo, nota-se a presença das mídias na peça, como comenta Fernandes (2013, p. 5), sobre o processo e procedimento de trabalho do encenador: “A inserção cênica de situações textuais e visuais emprestadas de outro contexto permitia que o palco funcionasse como ponto de confluência de uma torrente de percepções da cultura ocidental, materializadas em momentos emblemáticos”. Neste viés, a experiência teatral surge da demanda social com o grupo LGBTQI+. Gênero, exclusão, marginalidade, violência e sexualidade são conflitos do *eu* que também é o *outro*, assim como o texto, ao falar de si, fala também do outro; isso possibilita a transformação do teatro de si em abrangência coletiva para debater questões sociais.

Deste modo, nota-se o protagonismo do trabalho do encenador, por exemplo, ao inserir as mencionadas situações textuais e visuais que se originam de um contexto que ultrapassa o texto dramático, e o ator é colocado como centro do processo criativo. Os apontamentos aqui culminam para o direcionamento conceitual de uma escrita de palco, em que “o actor é cada vez mais o mestre daquilo que se vai inscrevendo no palco, ainda que esta mestria possa assumir formas muito diferentes (TACKELS, 2011, p. 2). O autor Tackels, ao abordar e buscar uma definição para o escritor de palco, ainda afirma:

O teatro escrito a partir do palco já não se preocupa com a defesa de um território puro. Pelo contrário, ele está permanentemente aberto às contribuições das outras formas artísticas, plásticas, visuais, musicais, coreográficas e tecnológicas. No fundo, defende o princípio de que todo e qualquer elemento significativo pode ter lugar no trabalho do palco. Acolhe as artes plásticas e as imagens filmadas como um verdadeiro agente de jogo teatral. Abre-se às formas híbridas (ainda balbuciantes) que misturam e põem em confronto corpos que falam e corpos que dançam. Acolhe todas

as formas de música, do rock aos lieder, passando pelo canto, pela ópera e pelas músicas electrónicas. (TACKELS, 2011, p. 3)

Por isso, acredita-se ainda ser possível relacionar a temática social da criação de Silvero Pereira às concepções de teatro político de Bertolt Brecht e Augusto Boal. Em contexto de expansão da sociedade capitalista, desigualdades sociais e a Revolução Industrial, na segunda metade do século XIX, o dramaturgo alemão Bertolt Brecht reconhece que procedimentos épicos existem desde o início do teatro ocidental, então sistematiza uma série de procedimentos de construção dramática e cênica à qual dará o nome de 'teatro épico', ao que abrange temáticas sociais, assim como o público que assiste à encenação faz uma associação crítica às ideologias das classes sociais dominantes. Esta forma de manifestação no teatro épico brechtiano rompe com a ilusão dramática (BOAL, 2008). A cena, ao apresentar uma compreensão consciente e mensagem transformadora para quem assiste, no trabalho de Brecht, tinha como proposta que o espectador partisse da ficção para uma transformação real da sociedade. Surge, assim, a ação por parte do espectador, que passa a ter atuação crítica, e não apenas uma passividade diante da construção cênica por parte do ator. Questões sociais, políticas, ideias e reflexões são debatidas. Em paralelo, os homens da pré-história, ao não dividirem os espaços de atores e espectadores, deixavam que todos participassem do ritual, em lugar comunitário, tal como também busca o teatro épico: uma participação ativa do espectador.

Augusto Boal (2008) propõe o Teatro do Oprimido, que também apresenta essa concepção de contato direto do público com os atores, e introduz temas sociais no teatro, discutidos em meio às técnicas, por exemplo, do Teatro Invisível, em que atores com temas pré-definidos operam uma espécie de intervenção direta na realidade cotidiana, sem que os "espectadores" (na verdade, pessoas comuns em suas atividades cotidianas) tenham consciência de que se trata de uma intervenção teatral. O Teatro Invisível apresenta justamente essa proposta, acontece em praças públicas, terminais rodoviários e demais locais que facilitem a discussão de questões condizentes com a sociedade. Boal (2008, p. 237) acredita que todos são atores no contexto do encontro teatral, seja ele consciente por parte do público ou "invisível" na proposição do autor; mas não em sentido amplo e técnico, ao que afirma ser o público "Espect-atores", que não apenas observam, mas participam: "O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude". E o autor

complementa, exigindo um posicionamento ativo do que lhe desagradava chamar “espectador”: “Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devam por sua vez ser também espectadores” (BOAL, 2008, p. 237).

Considerações finais

No campo da literatura dramática e teatral, o espaço de pesquisa para expressões contemporâneas que abordam temas marginalizados pela sociedade é, atualmente, notório, apesar de ainda distante ao ter como parâmetros o amplo campo literário, por exemplo, de questões como a traição feminina, que desde tempos remotos é discutida e abordada.

No entanto, a recepção crítica desses trabalhos, por grupos tidos como conservadores, não é uma porcentagem estimulante ao apreciador de arte, assim como o número de mortes de quem protagoniza além dos textos literários, mas na vida em geral, tais histórias marginalizadas: temos como exemplo de recepção literária a peça *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, de Jo Clifford, traduzida e adaptada por Natalia Mallo, e que tem como proposta Jesus Cristo como transexual, sendo a encenação impedida na Capela da Universidade Estadual de Londrina durante o FILO⁸ em 2016.

Esta pesquisa analisou elementos dramaturgicos da peça de Silvero Pereira, e elementos cênicos a fim de verificar como essas linguagens (visual, sonora, performática e escrita) configuram o que podemos chamar de teatro contemporâneo, e avaliar a presença de linhas de força da dramaturgia e do teatro contemporâneos em *BR-Trans*.

Investigou-se o conceito de cartografia artística e social usado por Silvero, em *BR-Trans*, e as pertinentes discussões a respeito do assunto, assim como foi analisada a representação do grupo LGBTQI+ na dramaturgia e prática cênica contemporânea, com base na peça de Silvero Pereira.

A menção ao ativismo (COLLING, 2018) surgiu neste texto em paralelo com características das produções contemporâneas, que não se pretendem enquanto defesa de um único e/ou singular espaço nas artes, e que se estabelece também pela comunicação com as mais variadas manifestações artísticas e midiáticas, assim como as discussões gerais sobre arte, política e sexualidade.

⁸ Festival Internacional de Londrina: ocorre anualmente na cidade de Londrina, PR, completaria 52 anos em 2020.

Neste viés, percebeu-se o hibridismo do texto e suas variadas possibilidades subjetivas de trajeto pessoal e autônomo do ator em palco, ao que pode aproximar e discutir conceitos, tais como: biodrama (DOURADO, 2016), dramaturgista (QUADROS, 2007) e escritor de palco (TACKELS, 2011).

Por fim, em aspectos estruturais, o artigo discorreu sobre o modo épico brechtiano (BOAL, 2008) e suas alternâncias com o modo dramático na ação da peça; a intertextualidade; o dialogismo e a polifonia (BAKHTIN, 1997); a construção rapsódica (SARRAZAC, 2012); a intermedialidade e o metateatro.

Referências

ABREU, Caio Fernando. **Dama da noite**. São Paulo: Cia. das Letras, 1984.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2007.

COELHO, Elke; VILLA, Danillo. **Cartografias cotidianas**. Londrina: UEL, 2011.

COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 152- 167, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/125684/141503>. Acesso em: 22 set. 2020.

DIAS, Aline. Desenho e cartografias cotidianas. In: COELHO, Elke; VILLA, Danillo. **Cartografias cotidianas**. Londrina: UEL, 2011. p. 21-35.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa**. Salvador: Repertório, 2016.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- JESUS, Carolina Maria de. **Favela**. São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.
- MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo re-construção ação ritual performance**. São Paulo: Travessa Dos Editores, 2010.
- MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. **Sala Preta**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 258-272. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/140438/141519>. Acesso em: 22 set. 2020.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEREIRA, Silvero. **As travestidas**. Fortaleza, 2008.
- PEREIRA, Silvero. **BR-Trans**. Porto Alegre: Cobogó, 2016.
- PEREIRA, Silvero. **Uma flor de dama**. Fortaleza, 2002.
- QUADROS, Magali Helena de. **Buscando compreender a função de dramaturgista**. Florianópolis: UDESC, 2007.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SINISTERRA, José Sanchis. **Uma dramaturgia da fragmentação**. Rio de Janeiro: Ática, 2014.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- TACKELS, Bruno. **Escritores de palco: algumas observações para uma definição**. Tradução: Alexandra Moreira da Silva. Lisboa: Sinais de cena, 2011.
- TELLAS, Vivi. Vivi Tellas abre su personal archivo: depoimento. Entrevistador: Alejandro, C. La Nación, 30 jul. 2008. In: DOURADO, R. C. M. **Pedagogias do espectador: uma experiência com biodrama e teatro em casa**. Salvador: Repertório, 2016.
- TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil da Colônia à atualidade**. São Paulo: Record, 2004.
- WYLLYS, Jean. Todos nós em transe. In: PEREIRA, S. **BR-Trans**. Porto Alegre: Cobogó, 2016. p. 7-10.

ZILBERMAN, Regina. **Teoria da literatura I**. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

Submetido em: 29 set. 2020

Aprovado em: 26 out. 2020