

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Enquadrando a “violência” trans: Keyla Brasil no Teatro S. Luiz, Lisboa

Leandro Colling
João Manuel de Oliveira

Para citar este artigo:

COLLING, Leandro; OLIVEIRA, João Manuel de. Enquadrando a “violência” trans: Keyla Brasil no Teatro S. Luiz, Lisboa. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0202

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Enquadrando a “violência” trans¹: Keyla Brasil no Teatro S. Luiz, Lisboa²

Leandro Colling³
João Manuel de Oliveira⁴

Resumo

O texto identifica e analisa os principais enquadramentos produzidos pelo jornal Público, de Portugal, ao protesto realizado pela travesti Keyla Brasil durante a apresentação da peça Tudo sobre minha mãe, no Teatro São Luiz, em Lisboa. O artigo conclui que, nos textos com viés mais negativo, a violência trans, a inviolabilidade da criação artística e a ideia de que o teatro é a arte de representar se sobressaíram na leitura geral do material publicado. Por outro lado, os textos mais favoráveis ressaltam uma representação da violência das próprias condições oferecidas às pessoas trans migrantes, recorrendo a uma tensão entre a violência no palco e a violência das condições de existência.

Palavras-chave: Teatro. Travesti. Transfake. Enquadramento. Jornalismo.

Framing trans “violence”: Keyla Brasil at Theater S. Luiz, Lisboa

Abstract

The text identifies and analyzes the main framings produced by the Portuguese newspaper Público, regarding the protest held by the transgender activist Keyla Brasil during the presentation of the play All about my mother at the São Luiz Theater in Lisbon. The article concludes that the news pieces with more negative bias towards the act, transgender violence, the inviolability of artistic creation, and the idea that theater is the art of representation stood out in the overall reading of the published material. Conversely, more favorable texts accentuate a portrayal of the violence inherent in the conditions faced by trans migrants. They achieve this by juxtaposing the violence depicted on stage with the harsh reality of trans existence.

Keywords: Theater. Travesty. Transfake. Framing. Journalism.

Enmarcando la “violencia” trans: Keyla Brasil en el Teatro S. Luiz, Lisboa

Resumen

El texto identifica y analiza los principales encuadres producidos por el diario Público, de Portugal, a la protesta realizada por la travesti Keyla Brasil durante la presentación de la obra Todo sobre mi madre, en el Teatro São Luiz, de Lisboa. El artículo concluye que, en los textos con un sesgo más negativo, la violencia trans, la inviolabilidad de la creación artística y la idea de que el teatro es el arte de actuar se destacaron en la lectura general del material publicado. Por otro lado, los textos más favorables destacan una representación de la violencia de las condiciones mismas que se ofrecen a las personas transmigrantes, utilizando una tensión entre la violencia en escena y la violencia de las condiciones de existencia.

Palabras clave: Teatro. Travesti. Transfake. Encuadres. Periodismo.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Ricardo dos Santos Batista. Doutorado em História pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

² Pesquisa viabilizada através do programa Capes-Print da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

³ Pós-doutorado pela Universidade de Sevilla – Espanha. Pós-doutorado pela Universidade de Coimbra – Portugal. Doutorado e Mestrado em comunicação e cultura contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduação em Comunicação Social pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Prof. Associado da Universidade Federal da Bahia (UFBA). leandro.colling@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/9841032316581104> <http://orcid.org/0000-0002-0519-2991>

⁴ Pós-doutorado pela Universidade do Porto – Portugal. Pós-doutorado pela ISCTE. Pós-doutorado pela Universidade do Minho – Portugal. Doutorado, Mestrado e Graduação em Psicologia Social pelo ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa – Portugal. Professor auxiliar convidado no Iscte (Instituto Universitário de Lisboa). Investigador em Estudos de Gênero. jmco@iscte-iul.pt
<http://lattes.cnpq.br/3841795958630491> <https://orcid.org/0000-0002-2793-2946>

Este texto identifica e analisa os principais enquadramentos (Colling, 2001; Butler, 2015) produzidos pelo jornal *Público*, de Portugal, ao protesto realizado pela travesti Keyla Brasil durante a apresentação da peça *Tudo sobre minha mãe*, no Teatro São Luiz, em Lisboa. O ato ocorreu no dia 19 de janeiro de 2023 e consistiu na interrupção do espetáculo em protesto pelo que diversas ativistas trans têm nomeado como *transfake*, caracterizado quando uma pessoa artista cisgênero interpreta uma personagem trans.

Com seios à mostra, Keyla começou a falar alto na plateia e se dirigiu ao palco para denunciar o fato de a personagem Lola ser vivida por um ator cis, André Patrício. Ao interromper a atuação, declara: “*Transfake! Desce do palco! Tenha respeito por este lugar!*”⁵ Em seu discurso, a travesti destacou que o tema em cena não consistia em representação, mas em sua vida, e acusou a peça de produzir o assassinato e apagamento das identidades travestis. Keyla destacou ainda que é atriz e, pela falta de oportunidades de trabalho em cena, era obrigada a se prostituir nas ruas e parques da capital portuguesa, usando a expressão *chupar pau* para se referir ao seu trabalho sexual.

A peça é uma adaptação de Samuel Adamson, a partir do filme dirigido por Pedro Almodóvar em 1999. Na montagem do espetáculo, dirigido por Daniel Gorjão, uma outra personagem trans, Agrado, de maior incidência e importância na encenação, foi vivida pela artista trans Gaya de Medeiros, atriz e coreógrafa brasileira que trabalha em Lisboa. O diretor sempre destacou, em suas entrevistas, que é solidário e compreende a luta contra o *transfake* e que isso o fez selecionar Gaya de Medeiros para o elenco, tendo inclusivamente já dirigido outras peças com temáticas de dissidência sexual. Ele alegou que a personagem Lola tinha uma pequena participação e que selecionou o ator cisgênero André Patrício para fazer a personagem junto com outras vividas pelo mesmo ator no espetáculo. O motivo apontado pelo diretor: falta de recursos. Após o protesto, já na sessão do dia seguinte, 20 de janeiro, a personagem Lola foi representada pela atriz trans Maria João Vaz.

⁵ Vários canais televisivos e vídeos mostraram a cena de entrada de Keyla Brasil no palco. Conferir, por exemplo, em: <https://tviplayer.iol.pt/programa/jornal-das-8/53c6b3903004dc006243d0cf/video/63d6dcee0cf2c84d7fc58002>. Acesso em: 10 abr. 2024.



O protesto de Keyla, na verdade, não foi só dela. Outras pessoas na plateia já faziam parte da intervenção e outras ainda sabiam que ela iria ser realizada. Vários cartazes com as palavras como *transfake* foram espalhados no espaço do Teatro. Além disso, como a própria ativista fez questão de evidenciar, a ação foi diretamente influenciada pelo ativismo trans do Brasil, que lançou, em 12 de março de 2017, o *Manifesto Representatividade Trans, Já!*, produzido pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART)⁶. No Brasil, a artista que ficou mais vinculada com essa luta foi a travesti Renata Carvalho⁷.

A intervenção no Teatro São Luiz repercutiu imediatamente nas redes sociais e na imprensa de Portugal. Por pelo menos duas semanas, o assunto esteve presente em muitos textos na imprensa escrita, nas rádios e nas redes de televisão do país. O nosso propósito, neste texto, será o de apenas fazer uma primeira e panorâmica análise para identificar os enquadramentos produzidos pelo jornal *Público*, tido como um periódico mais progressista no espectro na imprensa portuguesa, que apostaria em um “jornalismo independente e de qualidade” (Perlatto; Rezola, 2023)

Inicialmente, ainda que rapidamente, iremos definir o que estamos entendendo por enquadramento. Em seguida, faremos uma síntese dos principais enquadramentos encontrados e de como eles podem ser interpretados. Para chegar nessa síntese, elaboramos um quadro em que indicamos o título do texto, a data de publicação, tipo de texto (se notícia ou artigo de opinião), autoria e perfil, um resumo do texto e qual foi o enquadramento principal encontrado em cada um deles. Nesse último item, verificamos se o texto se posiciona em tom positivo ou negativo em relação à peça e ao protesto. Ao todo, encontramos 18 textos sobre o tema publicados no site jornal no ano de 2023⁸. Por fim, nosso objetivo será o de refletir sobre a emergência desses protestos e seus possíveis impactos e

⁶ A íntegra pode ser lida em https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/manifesto-representatividade-trans-jádiga-não-ao-trans-fakenós-atrizes-e-atores-/1857260104543557/?locale=pt_BR. Em 26 de fevereiro de 2018, foi publicada a *Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero*, disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/> - Acessos em: 21 fev. 2024.

⁷ Como será possível verificar adiante, esses protestos se espalharam em vários países nos últimos anos. Jack Halberstam (2023), por exemplo, trata sobre alguns protestos que ocorreram nos Estados Unidos, em 2016.

⁸ A maioria dos textos também foi publicada na versão impressa do jornal, mas a nossa pesquisa se concentrou nos textos disponibilizados no site do periódico, quase todos de leitura restrita para assinantes.



desdobramentos nas artes da cena.

Enquadramentos

Nos últimos anos, em especial no campo dos estudos *queer*, o conceito de enquadramento começou a ganhar importância através de alguns textos em que Judith Butler (2015) o aciona para pensar como a imprensa norte-americana divulgou determinados assuntos, a exemplo das fotos dos prisioneiros de Guantánamo.

Segundo Butler, o enquadramento busca conter, transmitir e determinar o que é visto, a depender das suas condições de reprodutibilidade. No entanto, destaca Butler, fugindo de uma perspectiva redutora sobre a intencionalidade dos jornalistas ou dos jornais, o enquadramento não é capaz de conter completamente aquilo que transmite. O que constituiria o enquadramento é também o seu rompimento perpétuo, seu auto rompimento (Butler, 2015, p. 25-26). De qualquer modo, o enquadramento é uma espécie de moldura de como um acontecimento nos é apresentado. Butler acionou esse conceito não tanto para analisar a imprensa em si, mas para pensar, através do enquadramento, sobre quais vidas são apresentadas como vivíveis e quais não devem circular e não são passíveis de luto. Recorrendo à fotografia de guerra e à ideia do que pode ou não caber num determinado enquadramento, essa teorização ganha uma componente material: o campo do que é fotografado e o que está para lá da objetiva, se quisermos recorrer à linguagem cinematográfica. Então, o enquadramento corresponde também aos elementos que são destacados e integrados e aos que são colocados fora do campo de aparecimento, o que nos leva aos estudos sobre jornalismo.

Muito antes de Butler, nos estudos mais específicos sobre o jornalismo, o conceito de enquadramento foi utilizado por uma série de pessoas pesquisadoras. Várias foram influenciadas por um texto de autoria de Erving Goffman (1974), que estava mais interessado em saber como a audiência produz os seus próprios enquadramentos com base no seu consumo dos meios de comunicação e demais aspectos das suas vivências em sociedade. Para identificar os enquadramentos produzidos pela imprensa, uma série de outras pesquisas foram realizadas, em especial a partir dos anos 1980, nos EUA. Um deles foi Robert M. Entman (1993),



que definiu enquadramento como a seleção de alguns aspectos da realidade percebida que recebem um destaque maior no texto. O enquadramento, ainda segundo o autor, gera uma interpretação, avaliação moral ou tratamento recomendado para o tema descrito⁹.

Dito isso, podemos então perguntar: como o jornal *Público* enquadrou o protesto da travesti Keyla Brasil? Como esse acontecimento foi interpretado/emoldurado/enquadrado? Quais os aspectos foram mais enfatizados nos textos?

A primeira notícia sobre o espetáculo foi publicada no dia 8 de janeiro de 2023 e anuncia a estreia com qualificativos positivos sobre a sua importância e relevância. A jornalista Sílvia Pereira (2023) destacou um trecho de um texto de divulgação em que consta a ideia de que o espetáculo pretende “dar palco e voz” a temas que estão presentes na mídia. Repara-se como o “dar voz” aqui cumpre uma função pedagógica, como se a peça fosse desde logo uma estratégia de visibilização e aparecimento de questões menos discutidas na sociedade.

No dia 11 de janeiro, outra notícia com o mesmo tom positivo ao espetáculo foi publicada, dessa vez com mais detalhes e com uma entrevista com o diretor Daniel Gorjão, que revela conhecimento sobre a reivindicação das ativistas trans por representatividade nos palcos (Frota, 2023). No dia 20 de janeiro, uma notícia já trata sobre o protesto realizado por Keyla Brasil e substituição do ator cis por uma artista trans (Frota; Nogueira, 2023). Novamente, o texto tem um tom positivo ao espetáculo e também ao protesto, pois nenhuma voz contrária à intervenção foi incluída. No entanto, surge pela primeira vez um aspecto que será enfatizado tanto nas notícias quanto nos artigos de opinião que seriam publicados nos próximos dias: a forma violenta com a qual o protesto teria sido realizado. Nessa notícia, o diretor da peça destaca que não teria compreendido a forma violenta do protesto. Ou seja, a forma do protesto, tida como violenta, passa ser o centro do debate, já não tanto o espetáculo nem as identidades de gênero em questão.

No dia 22 de janeiro, o jornal publicou um artigo de opinião de Dusty Whistles

⁹ Para mais reflexões sobre o conceito de enquadramento no jornalismo, sugerimos a leitura de Colling (2001 e 2012).

(2023), uma mulher trans ativista e artista que integrou a equipe de organização do protesto. O texto conta a história do surgimento do movimento contra o *transfake*, o vincula às discussões sobre injustiça epistêmica e defende que é perverso a peça ter usado uma atriz trans para legitimar um *casting transfake*. A autora também argumenta que pessoas cis nos papéis de personagens trans criam a ideia transfóbica de que as vivências trans não passam de performance. Além disso, isso colaboraria para representações estereotipadas. Por fim, a autora vincula a luta contra o *transfake* com o mercado laboral, alegando que a exclusão de pessoas trans nos palcos colabora para a exclusão dessas pessoas no mundo do trabalho. O texto também responde a crítica de que o movimento contra o *transfake* limitaria a liberdade artística, outro enquadramento que irá se repetir em vários outros textos. Para a autora, a liberdade artística não ocorre no vácuo, não é neutra, é também política. Para o campo da organização do protesto, a arte cumpre um papel sobretudo político e de transformação social.

No dia 23, o jornal publicou dois textos sobre o assunto. Um deles é um editorial, assinado pelo diretor do jornal, Manuel Carvalho (2023). Trata-se de um texto opinativo que, por um lado, diz entender que as identidades subalternas historicamente recorreram a “ações subversivas, radicais e muitas vezes violentas” e que, por causa disso, as “democracias ocidentais deram enormes passos”, mas considera que a reivindicação das pessoas trans é absurda porque o que caracterizaria o teatro seria a “arte da representação”. Por isso, exigir que apenas pessoas trans representassem personagens trans corromperia a grandeza do teatro e limitaria a liberdade criativa. Por fim, diz que não é uma boa ideia produzir guetos de discriminação positiva. Ou seja, trata-se de um texto negativo ao protesto, que também considera que o ativismo limitaria a criação artística e que igualmente aciona o enquadramento da violência. Dito de outro modo, o protesto chocaria com as possibilidades de criação – veja-se o paralelismo óbvio com a ideia de liberdade de expressão que está a ser colocado aqui.

O segundo texto, também opinativo, foi escrito pela advogada feminista Carmo Afonso (2023a). O texto discorda da ideia de que o teatro é a arte de representar (e não apresentar), pois isso poderia ser usado para defender o *blackface*. Considera que Keyla foi violenta, mas destaca que as mulheres trans

são obrigadas a venderem seus corpos e sexualidade. Considera que o ator cis que interpretava a personagem Lola não foi protegido. Termina dizendo que chegou a hora de a comunidade trans se fazer ouvir. Trata-se de um texto positivo ao protesto e que tenta dar uma resposta ao porquê de o ato ser violento.

O tema da violência foi central no texto publicado no dia 25 de janeiro. De autoria de Maria João Marques (2023), o artigo considera que o protesto foi violento sobre o ator cis que encenava uma peça que dava visibilidade às questões trans. Diz que o ator foi humilhado. O fato de Keyla estar com as mamas expostas no protesto foi considerado pela autora como um respeito à hierarquia. Considera legítima a luta por visibilidade e trabalho, mas a exclusão não poderia conferir às pessoas trans o direito de exercer a violência. Defende que o ódio *online* é um dos métodos preferenciais do transativismo. Cita que transativistas odeiam as TERFs¹⁰ e que desprezam a violência sexual sobre as mulheres. Em seguida fala de situações em que mulheres presas ou em abrigos que são colocadas nos mesmos lugares em que estão “homens que se identificam como mulheres”. Em nossa leitura, trata-se de um texto de visível teor transfóbico, negativo ao transativismo em geral e ao protesto em particular, ambos caracterizados como violentos. Na realidade, trata-se de opinião violenta da autora, feminista assumidamente de direita e que com isto pretende recorrer aos argumentos anti-trans e que agregam a extrema direita e pessoas ditas feministas que se prestam ao exercício de execrar pessoas trans num artigo de opinião. Recorrendo ao fantasma da violência sexual exercida por homens, aproveita para produzir legitimações para necropolítica trans.

No dia seguinte, 26 de janeiro, o jornal publicou uma notícia em que anuncia que a Câmara Municipal de Lisboa se recusou a considerar a peça transfóbica ou discriminatória (Duarte, 2023a). Pela primeira vez encontramos declarações do ator André Patrício e Keyla Brasil, ambas coletadas em seus perfis no *Instagram*. Patrício se considerou “violentado e castrado” e que a forma do protesto não teria sido adequada. Keyla respondeu:

¹⁰ Sigla em inglês para feminista radical transexcludente. No entanto, a autora do texto define assim: “O termo TERF é um termo de ódio que transativistas aplicam às feministas que não aceitam que o gênero se sobreponha ao sexo” (Marques, 2023).



Eu quero dizer para você, com muito amor no coração, que você não foi violentado. Você tem ideia do que é uma violência, você sabe qual é a violência pela qual nós passamos? Você sabe onde eu estou agora? Eu estou no meio do mato, numa floresta, porque recebi uma ameaça de morte. Um homem mandou uma mensagem para mim a dizer: ‘O Estado português jamais poderá ser afrontado por uma travesti brasileira; eu sei que você trabalha no Parque Eduardo VII e vou buscar você lá. Isso é uma violência (Duarte, 2023a).

Nessa notícia, como em todas publicadas, percebemos mais uma vez um tom positivo ao espetáculo e novamente é reforçado o enquadramento violento ao protesto.

Ainda no dia 26, o jornal também publicou um artigo de opinião do dramaturgo e professor de teatro José Maria Vieira Mendes (2023). O texto desconstrói a ideia de que o teatro é caracterizado pela “representação e ilusão”. Para o autor, isso seria uma ideia autoritária, pois a representação também faz/constrói a realidade. Trata-se de um texto de cunho mais conceitual sobre representação, apresentação e representatividade e que também argumenta que o Teatro, enquanto autoridade e instituição, sempre foi lugar de violência e talvez por isso, na sua história, constem tantos exemplos de invasões nos palcos. Esse é um texto que acaba por ser positivo ao protesto, uma vez que contesta a ideia de teatro acionada por outras pessoas autoras de artigos publicados no mesmo jornal. Também no dia 26, Luísa Semedo (2023), professora de filosofia, teve um texto opinativo publicado em que defende a ideia de que só quem é trans sabe exatamente o que é ser trans. “Empatia é saber colocar-se no lugar do outro com a constante consciência de que existe uma distância intransponível entre a imaginação e a verdadeira vivência. E por isso é necessário ouvir”. Por fim, também considera que quando um homem cis interpreta uma personagem trans isso perpetua a ideia de que ser uma mulher trans “não é mais do que um homem com vestido de mulher e maquiagem” (Semedo, 2023).

No dia 27 de janeiro, o jornal publicou três artigos de opinião sobre o assunto. Susana Peralta (2023), economista, escreveu um texto que destaca dados das violências sofridas pelas pessoas trans e de como elas, em Portugal, comparadas com as que vivem em outros países da União Europeia, continuam na invisibilidade e na vulnerabilidade. Por isso, a autora diz que Keyla “fez a este país o inestimável

serviço de nos fazer reparar na humanidade de uma pessoa trans”. Patrícia Portela (2023), artista da performance e do teatro, é autora de outro texto no qual realiza várias perguntas sobre o que aconteceria se diversos outros grupos e pessoas subalternas invadissem os palcos para questionar o teatro. Para autora, se isso ocorresse, “o teatro seria um lugar transformador, uma máquina de pensar e produzir perigosos diálogos com a multiplicidade que somos (dentro e fora da cena), capaz de incomodar e virar do avesso vidas, uma e outra e outra vez.” Trata-se de dois textos nitidamente positivos ao protesto.

O mesmo não pode ser dito do terceiro artigo publicado no dia 27, de autoria de Francisco Mendes da Silva (2023). O texto qualifica “lugar de fala” como uma “vulgata”, defende que esse tipo de ação declara guerra à empatia e que é contrária a ideia de democracia representativa. Um trecho:

Mas o pior de tudo é o que esta história nos diz sobre a guerra que os novos progressistas identitários têm travado contra o conceito de empatia – e como esse identitarismo ameaça corroer o conceito de democracia representativa. Se à direita democrática cabe policiar os excessos do novo extremismo populista, a esquerda democrática tem a missão de combater aqueles que do seu lado querem substituir a ideia de “comunidade” pela ideia de “diferença” (Silva, 2023).

Além disso, o autor também questiona se querem censurar artistas como Almodóvar.

No dia 28 de janeiro, outro texto explicitamente negativo ao protesto. Pedro Abreu (2023), professor universitário, é autor de um texto que considera o protesto como “deplorável”, cita dados históricos sobre a representação no teatro e considera que o ato colocou trabalhadores contra trabalhadores. Também diz: “Esta contestação a que um ator cis possa representar um personagem trans é castradora da liberdade de expressão artística e ilustra os traços fundamentalistas e censórios de franjas da ideologia *woke*.” Essa lógica da acusação *woke* precisa ser entendida num quadro mais amplo, de uma expressão que foi retirada do léxico antirracista e lexicalizada (Spivak, 2013) nos quadros de referência do conservadorismo e da direita (Cammaerts, 2022), identificando também quem a utiliza como crítico das posições antirracistas. Ou seja, trata-se de uma apropriação de um termo antirracista que é transformada numa acusação ao



próprio movimento sob a ótica da liberdade de expressão, que parece cada vez mais um argumento que a extrema direita e a direita colonizaram para atacar os movimentos que cunharam a expressão. Para Spivak (2013), lexicalizar consiste nesta operação de retirar um item linguístico do seu sistema gramatical de origem para as convenções de uma outra gramática.

Em contraposição, no mesmo dia, Rita Serra (2023), investigadora do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, escreveu um texto que faz comparações entre o *blackface* e o *transfake* e defende um teatro cada vez mais inclusivo.

No dia 30 de janeiro, o jornal publicou uma notícia que trata do fato de que Keyla, após receber ameaças de morte, teve que sair de Lisboa e que foi encontrada depois de 72 horas sem dar notícias (Duarte, 2023b). O texto também trata das tentativas de ativistas em registrar o desaparecimento e encontrar Keyla. O assunto desaparece da agenda do jornal e só reaparece em 31 de março, em novo texto de Carmo Afonso (2023b). Por ocasião do Dia Internacional da Visibilidade Trans, o artigo trata sobre o manifesto escrito pelas ativistas e, ao final, cita o protesto de Keyla Brasil, que teria tirado a comunidade trans da invisibilidade. Por fim, em 8 de setembro de 2023, Keyla volta ao noticiário para informar que ela foi para Tailândia fazer uma cirurgia de afirmação de gênero, sofreu complicações no pós-operatório e seu quadro estaria “extremamente grave” (Amado, 2023).

Alguns dados a partir do que foi exposto e encontrado: utilizando o nome do espetáculo nos instrumentos de busca do jornal, encontramos 18 textos publicados sobre o assunto no ano de 2023. Desses, seis notícias e 12 artigos de opinião. Enquanto as notícias nos apresentam um tom positivo tanto ao espetáculo quanto ao protesto, o que, do ponto de vista das autoras do protesto seria caracterizado como uma contradição, os textos de opinião podem ser divididos de uma forma bem dicotômica em função do seu próprio conteúdo: oito textos de teor positivo ao protesto, concordando com a sua realização, e cinco negativos ao protesto. Esses últimos alegam especialmente três questões: o teatro é representação, a liberdade artística não pode ser limitada ou censurada e foi violenta a forma como o protesto foi realizado. Como já destacamos acima, a ideia da violência apareceu em quase todos os textos, sejam eles notícias ou artigos de



conteúdo mais pró ou contra o protesto. A seguir, refletiremos um pouco mais sobre esses três enquadramentos repetidamente acionados.

Três enquadramentos

Um dos primeiros aspectos a destacar, pelo exposto até aqui, é que a principal razão do protesto e do movimento contra o *transfake* foi pouco explorada pelos textos publicados no jornal: a falta de mercado de trabalho formal para as pessoas trans. Em sua intervenção, Keyla disse, em alto e bom som, que era obrigada a se prostituir nas ruas de Lisboa porque não conseguia trabalho como artista. O texto de Dusty Whistles (2023), uma das organizadoras do ato, também destacou esse aspecto, mas ele esteve longe de ganhar o estatuto de enquadramento principal do problema e o argumento da travesti foi inclusive rebatido em dois textos que diziam que, dessa forma, o direito ao trabalho seria de todos os trabalhadores da cultura, inclusive do ator cis em questão. Nos textos com viés mais negativo ao protesto, a violência, a inviolabilidade da criação artística e a velha ideia de que o teatro é a arte de representar se sobressaíram na leitura geral do material publicado, junto com outras nuances. Apenas no sentido trazer alguns aspectos sobre esses três enquadramentos, longe de esgotar as reflexões possíveis, gostaríamos de apontar as considerações a seguir.

Representar como arte do teatro

Começemos com a tese de que o teatro trabalha com a arte de representar e que, portanto, o que constitui o trabalho do ator é representar uma outra vida que não a sua. Ainda que espetáculos de cunho mais comercial ainda recorram à representação e ao que a acompanha (jogo de ilusão, imitação, quarta parede etc.) trata-se de uma ideia superada nos estudos e nas práticas de teatros mais contemporâneos. O que caracteriza o teatro da atualidade, pelo menos desde a década de 1970, é algo que vai praticamente na contramão da clássica representação. E no campo dos estudos do teatro existe uma longíssima bibliografia sobre o tema, ancorada em produções teatrais de vários países. Hans-Thies Lehmann (2007), por exemplo, propôs o conceito de teatro pós-dramático para tentar dar conta de uma outra cena teatral que rejeita os primados do drama

em que a imitação e ilusão eram pilares. Nesse teatro, o central não é mais representar, pois existe a rejeição da interpretação e ao seu caráter mimético.

Josette Féral (2015, p. 114), na esteira dessas reflexões, propôs a ideia de teatro performativo, que teria, entre diversas características, “a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão”. Isso sem contar nos diversos conceitos em torno do “teatro do real” tão em voga nas últimas décadas, como sintetiza Sílvia Fernandes (2017, p. XII): práticas do real em cena, teatro neodocumentário, autofiguração, autoficção, auto *mise en scène*, autorrepresentação, performance autobiográfica ou autoescritura performativa. Ou seja, o teatro, em especial o produzido nas últimas décadas, é um “teatro atravessado”, nos termos de José Da Costa (2019, p. 242):

[...] os criadores são atravessados, no teatro do presente, pelo âmbito do mundo que os rodeia: pela história, pela memória dos sujeitos, pelos conflitos urbanos, pela vida ordinária dos indivíduos e da comunidade de que fazem parte, percebidos não como temas, mas como forças efetivas às quais os artistas reagem ou com as quais interagem [...].

Erika Fischer-Lichte (2019) tem documentado nas suas obras o efeito e impacto de práticas como a performance e as profundas transformações que estão a produzir sobre o teatro. Essas discussões contemporâneas atravessam a história do teatro, pois nem sempre o teatro recorreu a uma lógica clássica, com personagens, cenário, palco e quarta parede, e nem sempre as peças eram para ser assistidas forma passiva pelo público. Por isso, na ausência de uma ideia de personagem, quem pode representar quem? Na dança contemporânea, impactada também pela performance, as figuras que dançam não atuam no sentido de criar uma personagem, criam antes figuras inteiramente ligadas àquele corpo que atua. Nessa ótica, não tem muito sentido falar em representatividade nesse contexto, dado que se trata de um corpo em cena e é aquele corpo específico.

Ian Guimarães Habib (2021) dialoga com essas autorias e várias outras para pensar esse debate em torno do *transfake*, que o autor prefere nomear por *facetrans*¹¹. Através daquilo que chamou de proposições anticoloniais para esses

¹¹ “Essa nomenclatura é uma tentativa referenciada em estudos decoloniais para vivências corpos e gêneros diversas nas Artes Cênicas, e foi criada como alternativa ao inglês *transfake*. Ela pretende caminhar em direções teóricas muito próximas às discussões de ontologia e epistemologia presentes na *blackface*, não

corpos transformacionais nas artes da cena, em particular em torno das relações entre o *blackface* e a *facetrans*, Ian analisa o *Manifesto representatividade trans já - diga não ao trans fake*, do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), e a discussão em torno dos protestos contra a peça *Gisberta*, protagonizada pelo ator Luís Lobianco¹². Ian apresenta uma “teoria cênica contra a *facetrans*” ao contestar falas de Lobianco e seus defensores e fazer uma densa discussão sobre representação e representatividade desde Aristóteles aos trabalhos sobre performance, subalternidade, performatividade e o teatro pós-dramático.

O comum a todos esses modos de operar a *facetrans* é a produção do que Spivak chamou de discurso do Sujeito Ocidental, que captura por escolhas politicamente orientadas a transformabilidade de corpos e gêneros diversos, através de mecanismos de duplo vínculo que os hipervisibilizam e inviabilizam simultaneamente, provocando sua ausência em cena ou suas presenças cativas e precárias (Habib, 2021, p.361).

Ou seja, Ian Habib defende que o *facetrans* opera através de um duplo vínculo: hiper visibiliza o tema trans nas peças, mas invisibiliza os seus corpos.

Restrição à liberdade artística

Sobre a limitação ou até censura a que transativistas estariam querendo impor sobre as produções artísticas, Dusty Whistles (2023) respondeu:

Quando confrontados com casos de injustiça epistêmica na produção cultural, tais como *transfake* ou *blackface*, as pessoas falam frequentemente da importância da “liberdade artística” e da capacidade de um ator desempenhar qualquer papel que lhe agrade. Isto é simplesmente a ilusão de meritocracia, e uma relação com a produção cultural que é tanto alienada como sem perspectiva histórica. A arte e o imaginário artístico não existem num vácuo – livre da política, da ética, da economia e da história. Esta suposta “neutralidade” da liberdade artística – como a “neutralidade” da branquitude, da cismasculinidade, da transinvisibilidade, da heterossexualidade, dos corpos sem deficiência, do nacionalismo, da invisibilidade da classe e da invisibilidade das condições

no intuito de comparar os dois movimentos, mas de apontar demandas comuns e de investir em políticas de visibilidade trans” (Habib, 2021, p. 334).

¹² No Brasil, essa foi uma das peças acusadas de produzir *transfake* em 2018. Ativistas fizeram protestos em apresentações em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Ao contrário do que ocorreu em Portugal, os protestos não ocuparam grande espaço na imprensa brasileira. Sobre o assunto, ler: <https://revistacult.uol.com.br/home/gisberta-luis-lobianco-ccbb-bh/> e <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/espeticulos/noticia/2018/01/ator-do-porta-dos-fundos-e-alvo-de-criticas-e-protestos-por-interpretar-transsexual-em-peca-cjcazi3nt00tf01kecy2ufi52.html#:~:text=Gisberta%20conta%20a%20história%20de,que%20se%20manifestaram%20na%20internet.> – Acessos em: 22 fev. 2024.

de trabalho – é mantida para obscurecer histórias de violência, exercer o domínio, e extrair valor da exclusão e objetificação daqueles que foram codificados como “outros”. A comoção e pânico em torno do espectro de “cancelar a cultura” e uma “perda de liberdade artística” através de uma análise crítica da arte são apenas uma tentativa fingida de manter o domínio desta “neutralidade” e da ordem hegemônica (Whistles, 2023).

Essa lógica que emerge das discussões tanto pós-coloniais como decoloniais recorre a uma crítica sustentada na ideia de uma liberdade criativa total que, na prática, é mais um desejo do que uma realidade. O contexto das artes performativas em Portugal e da escassez de financiamento público implica sempre várias concessões por parte de criadoras/es e diretoras/es até em função de determinados requisitos dos editais. Então a explicação desta resistência não parte apenas desse pressuposto. Há, nesse processo, elementos de outra ordem. Alguns deles são expostos pela autora do trecho anterior e seguem uma lógica de invisibilizar determinadas pertenças e identificações nas artes performativas. Outros têm a ver com um imaginário criativo que raras vezes toca as questões de gênero, a partir de uma ideia de justiça e democracia¹³.

Na verdade, essa ideia de restrição da liberdade tem sido muito acionada, nos últimos anos, pela extrema direita que cresceu tanto no Brasil quanto em Portugal. Liberdade de opinião, liberdade para dizer o quiser e agora liberdade para produzir arte do modo que quiser. Essa ideia tem sido utilizada inclusive para propagar discursos de ódio, em nome da liberdade e de acusar de ataque à liberdade de expressão quem exige um tratamento não injurioso, como é exemplo do recurso à expressão *woke* para deslegitimar as demandas dos movimentos antirracistas. Nas ponderações ligadas a essas ideias, parece-nos central um aspecto subjacente ao debate e que fica perdido na discussão do que é o teatro e quem pode desempenhar quais personagens, e que é aludido no texto de Carmo Afonso (2023a), que tem a ver diretamente com a desigualdade estrutural e o acesso ao trabalho. Ou seja, para além dos argumentos aduzidos centrados na questão de quem pode representar o quê, a dimensão de acesso ao trabalho é vital neste debate. Pessoas intérpretes trans e não binárias encontram muito mais dificuldade

¹³ A Companhia Escola de Mulheres é um bom exemplo oposto a essa prática. Fundada em 1995, por mulheres, tendo Fernanda Lapa como a primeira diretora artística - uma das primeiras mulheres diretoras de teatro em Portugal - e que durante muitos anos foi uma voz singular no panorama português, por trazer peças feministas e com temáticas ligadas ao gênero.



em serem contratadas para elencos. E é também esse lado que Keyla Brasil ecoa quando fala que pode dizer que, apesar da sua formação em teatro, não pode pisar no palco pela falta de oportunidades e, por isso, dedica-se ao trabalho sexual.

Essa dimensão é aludida nos textos como fundamental e consensual – há uma ausência de oportunidades de trabalho que é denunciada por Keyla Brasil. No entanto, no caso português, começam a surgir criações na área da performance, da dança e do teatro da autoria de pessoas trans (Gaya de Medeiros, Ari Zara, Alice Azevedo, entre outras, com pessoas trans contratadas como intérpretes e como autores de textos, como é o caso de André Tecedeiro). Assim, uma das reivindicações que fica como que soterrada pelo debate em torno de quem pode representar quem é a denúncia explícita de falta de contratação de pessoas trans. A estratégia do *transfake* tem que ser também lida à luz de uma reserva de mercado para as pessoas trans. Mas, em última análise, parece-nos igualmente vital que as pessoas trans que são intérpretes não fiquem apenas em papéis de pessoas trans. Que possam aceder a qualquer papel e que possam ser contratadas nos elencos. Evidentemente, isso nas peças em que tais categorias do teatro ainda existam. Essa discussão, que é parte desse enquadramento, fica menos evidente nos textos publicados que analisamos neste artigo. Aliás, é praticamente consensual, mesmo nos textos contrários ao protesto, o que pode ser um interessante ponto de articulação.

Violência trans

Por fim, a questão da violência do protesto, enquadramento que atravessou diversos dos textos publicados. Várias pessoas (o diretor, o ator cis e autoras de vários textos pró ou contra o protesto) consideraram o ato protagonizado pela travesti como violento. Keyla deu a sua resposta, reproduzida acima, e algumas pessoas também tentaram, de alguma forma, justificar o porquê da violência do protesto citando as condições em que a ativista e as demais travestis vivem e (não) trabalham, as violências sofridas etc. Como diz Judith Butler, no livro *A força da não violência*, a violência é sempre interpretada. E as interpretações aparecem em quadros de referência que, às vezes, são conflitantes. Mas a questão central que gostaríamos de trazer aqui a partir das reflexões de Butler é outra. O que a



autora nos instiga a pensar é que a não violência não é sinônimo de pacifismo, aceitação ou resignação pois

[...] a não violência não emerge necessariamente de um lugar pacífico ou tranquilo da alma. Com bastante frequência, ela é expressão de ira, indignação e agressão. Embora algumas pessoas confundam agressão com violência, é fundamental, para argumentação deste livro, ressaltar que formas não violentas de resistência podem e devem ser praticadas agressivamente. A prática da não violência agressiva não é uma contradição em termos (Butler, 2021, p. 33).

Nesses termos, perguntamos: o protesto de Keyla e das suas colegas é uma violência ou uma expressão de ira e indignação frente a visíveis situações de precariedade? O que esse outro tipo de enquadramento, caso fosse pensado para essa situação, poderia gerar?

A não violência é menos um fracasso da ação que uma afirmação física da reivindicação da vida; uma afirmação viva, uma reivindicação que se faz por discursos, gestos e ações, por meio de interações, reocupações e assembleias. Tudo isso tenta reclassificar os seres vivos como dignos de valor, como potencialmente enlutáveis [...]. Quando pessoas em situação de precariedade expõem aos poderes que ameaçam sua vida sua condição de seres vivos, elas se envolvem em uma forma de persistência que têm o potencial de derrotar um dos objetivos norteadores do poder violento – a saber, descartar as pessoas que estão à margem como dispensáveis, empurrando-as para além, para zonas de não existência, para usarmos uma expressão de Fanon (Butler, 2021, p. 35).

Nesse sentido, o MONART e seus desdobramentos em outros países passam a ser compreendidos dentro de uma luta política mais ampla, que emerge com ampliação e força dos movimentos de pessoas travestis e transexuais no Brasil e em Portugal. Se no Brasil as pessoas trans já possuem uma longa trajetória de luta no movimento social organizado, pelo menos desde 1992, em Portugal isso só efetivamente começa a ocorrer após o caso do homicídio de Gisberta Salce Júnior e que vai originar uma resposta local, regional e global. Como atesta Ana Crista Santos (2013), o ativismo trans em Portugal começa a aparecer de forma independente só depois desse assassinato, ocorrido em 2006. Além disso, como vários estudos apontam, na última década as pessoas e coletivos LGBTQIAPN+ passaram a valorizar com mais ênfase a arte como instrumento para o respeito à diversidade¹⁴. E várias dessas pessoas ativistas e artistas brasileiras acabaram por

¹⁴ Sobre isso, ver Colling (2019, 2022).

migrar para Portugal nesse mesmo período, em boa medida fugindo do governo de extrema direita de Jair Bolsonaro e da crise econômica, o que fez ampliar o número de migrantes brasileiros para 393.000 em um país com cerca de 10 milhões de habitantes (Lusa, 2023). Essas e outras questões nos ajudam a explicar o protesto protagonizado por Keyla, que está longe de ser um ato isolado e inconsequente, como alguns dos próprios enquadramentos às vezes sugerem.

Ainda assim, pensamos que isso não esgota as reflexões em torno do uso ou não da violência em protestos e outras ações de cunho ativista. Voltemos a Judith Butler (2021) e sua longa reflexão e defesa da não violência como forma de resistência. Ela diz que algumas pessoas da esquerda defendem o uso tático da violência alegando que já vivem no campo da força da violência, pois a violência já acontece o tempo todo contra as pessoas das chamadas minorias. Ou seja, dentro dessa perspectiva, a resistência seria apenas uma forma de contraviolência. Mas, em seguida, Butler pergunta: “mesmo que a violência circule o tempo todo – e estejamos todos no campo de força da violência – queremos ser voz ativa quanto a continuidade dessa circulação? Se ela circule o tempo todo, é inevitável que circule?” (Butler, 2021, p. 24).

Adiante, a autora também diz que outro argumento de parte da esquerda, para justificar o uso da violência, é de que ela é taticamente necessária para derrotar regimes violentos.

Isso talvez esteja correto, não discuto. Mas para que esse argumento funcione, precisaríamos saber o que distingue a violência do regime da violência que busca derrubá-lo. Essa distinção é sempre possível? Ou às vezes é necessário assimilar o fato de que a distinção entre uma violência e outra pode desmoronar? (Butler, 2021, p. 27).

Nessa obra, Butler também questiona o uso da violência como autodefesa ao lembrar de quem pode usar a violência com essa razão e ter o seu argumento aceito. Pessoas negras, LGBTQIAPN+ e mulheres dificilmente conseguem convencer as autoridades de que usaram da violência para se defender. Butler nos convida a pensar sobre esse tema imaginando um mundo a ser construído que estaria baseado na premissa de que todas as pessoas dependem umas das outras.

A não violência talvez seja mais bem descrita como uma prática de resistência que se torna possível, se não obrigatória, precisamente no

momento em que a perpetração da violência parece ser o mais justificável e óbvio. Desse modo, a não violência pode ser compreendida como uma prática que não apenas impede um ato ou processo violento, mas que exige uma forma de ação constante, às vezes agressiva. Portanto, uma sugestão que apresentarei é que podemos pensar a não violência não apenas como ausência de violência, ou o ato de se abster de cometer violência, mas também como um compromisso permanente (Butler, 2021, p. 37).

Impactos e desdobramentos nas artes da cena

Para concluir, algumas considerações sobre quais podem ser os impactos do protesto protagonizado por Keyla Brasil nas artes da cena em Portugal. Os mais imediatos já foram abordados neste próprio texto. Um dia após a intervenção, a direção do espetáculo substituiu o ator cisgênero por uma atriz trans. Além disso, o ato ganhou uma repercussão midiática enorme e os enquadramentos, pelo menos no jornal *Público*, oscilaram entre positivos e negativos ao protesto, com ligeira supremacia dos primeiros. E as consequências futuras nas artes da cena? O teatro de Portugal estará mais aberto à contratação de pessoas trans ou vai evitar tratar de personagens trans para não ser acusado de *transfake*? Consideramos que é muito cedo para fazer qualquer avaliação nesse sentido. Mesmo no Brasil, onde os protestos iniciaram em 2017, também é difícil responder a essa pergunta, pelo menos por enquanto. No entanto, algumas notícias parecem promissoras para as pessoas do ativismo trans. A Rede Globo de Televisão, por exemplo, nos últimos anos, tem contratado atrizes e atores trans para as suas telenovelas, a exemplo do que ocorreu em cinco telenovelas exibidas em 2023/2024: *Vai na fé*, com Alan Oliveira, *Cara e coragem*, com Gabriela Loran, *Terra e paixão*, com Valéria Barcellos, *Elas por elas*, com Maria Clara Spinelli, *Fuzuê*, com Nany People, e no famoso *remake* de *Renascer*, com Gabriela Medeiros.

Além disso, em 2023, a atriz trans Verónica Valenttino recebeu o prêmio Schell de melhor atriz por sua atuação no espetáculo *Brenda Lee e o Palácio das Princesas*. Foi a primeira vez que uma atriz trans recebeu a premiação, considerada uma das mais importantes no país. No espetáculo, seis atrizes trans estavam em cena: além de Valenttino, Olivia Lopes, Tyller Antunes, Andrea Rosa Sá, Rafaela



Bebiano e Leona Jhovs.¹⁵

Por fim, acionamos Susan Stryker (1994), que traduz uma dimensão importante que está ligada à raiva trans e a descobrir-se ser pensada/vista como monstro: o monstro mostra algo, demonstra. E aqui a raiva trans do monstro mostra precisamente as condições de precariedade das existências trans. Keyla Brasil transporta naquele momento toda uma categoria de mulheres migrantes brasileiras travestis que encontra formas de subsistência no trabalho sexual e a quem é negado o acesso ao mercado de trabalho em que antes laboravam, no caso, as artes performativas. Assim, há de fato uma raiva produtiva em demonstrar o seu descontentamento em ver-se empurrada, como tantas outras, para o trabalho sexual para conseguir sobreviver. E, por isso, essas posições entrecruzadas que ocupa fazem Keyla Brasil, ao subir ao palco, produzir a imagem de uma violência intempestiva que é resposta à violência da segregação profissional das mulheres trans e travestis nas artes performativas. Uma violência que responde à própria violência, como Frantz Fanon (2022) dizia sobre a resposta violenta à máquina colonial (Lopes; Toneli; Oliveira, 2022) ou como Stryker (1994) quando fala da performance da raiva trans. Talvez só nesse momento, em que Keyla Brasil ocupa o palco, a cena que o espetáculo preconizava fosse inteiramente conseguida. Quando a travesti/trans¹⁶ não mais é representada, ela passa finalmente a representar-se.

Referências

ABREU, Pedro. A direção do São Luiz devia demitir-se. *Público*, Lisboa, 28 jan. 2023.

AFONSO, Carmo. Já ouviram fala da Keyla Brasil? É atriz, mas “chupa pau”. *Público*, Lisboa, 23 jan. 2023a.

AFONSO, Carmo. Visibilidade “trans” - isto é urgente. *Público*, Lisboa, 31 jan. 2023b.

¹⁵ Para saber mais sobre o espetáculo, ver Colling (2023).

¹⁶ Por referência ao contexto brasileiro e à nomeação da própria Keyla usamos a palavra travesti, mas por referência aos textos de jornal que analisamos, a expressão trans também deve ser mencionada. Não como equivalentes, mas mostrando também diferentes formas de pensar essa posição de sujeito, uma a partir de referenciais do Brasil e a outra a partir do contexto português.



AMADO, Carolina. Keyla Brasil, que invadiu palco contra transfake, hospitalizada na Tailândia. *Público*, Lisboa, 8 set. 2023.

BUTLER, Judith. *A força da não violência*. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CAMMAERTS, Bart. The abnormalisation of social justice: the ‘anti-woke culture war’ discourse in the UK. *Discourse & Society*, 33(6), p. 730-743, 2022.

CARVALHO, Manuel. A luta contra o transfake é política, não é arte. *Público*, Lisboa, 23 jan. 2023.

COLLING, Leandro. Brenda Lee e o Palácio das Princesas: ativismo, alegria, transcestralidade e luto. *Pontos de interrogação (online)*, v. 13, p. 111-124, 2023.

COLLING, Leandro (org.). *Artivismos das dissidências sexuais e de gênero*. Salvador: EDUFBA, 2019.

COLLING, Leandro (org.). *Arte da resistência*. Salvador; Devires, 2022.

COLLING, Leandro. Como pode a mídia ajudar na luta pelo respeito à diversidade sexual e de gênero? In: PELÚCIO, Larissa; SOUZA, Luís Antônio Francisco de; MAGALHÃES, Bóris Ribeiro de; SABATINE, Thiago Teixeira (org.). *Olhares plurais para o cotidiano: gênero, sexualidade e mídia*. Marília: Oficina Universitária, 2012, p. 112-131.

COLLING, Leandro. Agenda-setting e framing: reafirmando os efeitos limitados. *Revista Famecos*, nº. 14, p. 88-101, abril 2001.

DA COSTA, José. O teatro atravessado: imagem, corpo e política na cena contemporânea. In: CORNAGO, Óscar; FERNANDES, Sílvia; GUIMARÃES, Julia (org.). *O teatro como experiência pública*. São Paulo: Hucitec, 2019, p. 242-263.

DUARTE, Mariana. Câmara de Lisboa rejeita que houve transfobia em Tudo sobre a minha mãe. *Público*, Lisboa, 26 jan. 2023a.

DUARTE, Mariana. Encontrada Keyla Brasil, que esteve desaparecida durante 72 horas. *Público*, Lisboa, 31 Jan. 2023b.

ENTMAN, Robert M. Framing: toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43 (4), New York: Oxford University, p. 1-8, 1993.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 113-134.



FERNANDES, Sílvia. Sintomas do real no teatro. In: LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas*. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. XI-XIV.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do performativo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FROTA, Gonçalo. As mulheres de Almodóvar vistas por Daniel Gorjão. *Público*, Lisboa, 11 jan. 2023.

FROTA, Gonçalo e NOGUEIRA, Rodrigo. Protesto trans interrompe peça no São Luiz e faz mudar o elenco. *Público*, Lisboa, 20 Jan. 2023.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis*. Nova York: Harper y Row, 1974.

HABIB, Ian Guimarães. *Corpos transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. São Paulo: Hucitec, 2021.

HALBERSTAM, Jack. *Trans**: uma abordagem curta e curiosa sobre a variabilidade de gênero. Salvador: Devires, 2023.

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

LOPES, Fabrício Ricardo; TONELI, Juracy; OLIVEIRA, João Manuel. O conceito de violência atmosférica em Fanon: contribuições aos estudos de gênero. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, vol. 22, nº. 4, p. 1518-1538, 2022.

LUSA. Novos imigrantes brasileiros em Portugal são de grandes cidades e têm entre 20 e 40 anos. *Expresso*, Lisboa, 15 de outubro de 2023.

MARQUES, Maria João. Temos que falar da violência que há no transativismo. *Público*, Lisboa, 25 jan. 2023.

MENDES, José Maria Vieira. Teatro e representação. *Público*, Lisboa, 26 jan. 2023.

PERALTA, Susana. Obrigada, Keyla Brasil. *Público*, Lisboa, 27 jan. 2023.

PEREIRA, Sílvia. Tudo sobre a força delas. *Público*, Lisboa, 8 jan. 2023.

PERLATTO, Fernando; REZOLA, Maria Inácia. Passado e presente em 2014. As disputas públicas das memórias da ditadura e da redemocratização no Brasil e em Portugal. *Varia História*, vol. 39, nº. 81, e23304, 2023.

PORTELA, Patrícia. Se de cada vez que uma Keyla Brasil invadissem um palco. *Público*, 27 Jan. 2023.

SANTOS, Ana Cristina. *Social movements and sexual citizenship in Southern Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

SEMEDO, Luísa. Somos Keyla Brasil? *Público*, Lisboa, 26 jan. 2023.



SERRA, Rita. De Hopkins a Keyla vai um espectro. *Público*, Lisboa, 28 jan. 2023.

SILVA, Francisco Mendes da. A guerra contra a empatia é uma guerra contra a democracia. *Público*, Lisboa, 27 jan. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2013.

STRYKER, Susan. My words to Dr. Victor Frankenstein above the Village of Chamonix: performing transgender rage. *GLQ*, vol. 1, nº. 3, p. 237-254, 1994.

VIEIRA, José Maria. Teatro e representação. *Público*, Lisboa, 26 jan. 2023.

WHISTLES, Dusty. O casting transfake é transfóbico! *Público*, Lisboa, 21 jan. 2023.

Recebido em: 18/04/2024

Aprovado em: 26/08/2024