UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E DO TRABALHO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL

Dodi Tavares Borges Leal

PERFORMATIVIDADE TRANSGÊNERA: EQUAÇÕES POÉTICAS DE
RECONHECIMENTO RECÍPROCO NA RECEPÇÃO TEATRAL

CIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY • ARTES CÍNICAS • MUDADAS • MUCHA
DOLORGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TRAVECIS
• BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY
CIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY • ARTES CÍNICAS • MUDADAS • MUCHA

Orientador: Prof. Dr. Luis Guilherme Galeão da Silva

São Paulo
2018

AS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLÓGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TRAVECIS • FUBER FREUD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY ARTES CÍNIC
CAS • MUDADAS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLÓGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA
UD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO
AS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLÓGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TRAVECIS • FUBER FREUD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY ARTES CÍNIC

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA SOCIAL E DO TRABALHO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA SOCIAL

**PERFORMATIVIDADE TRANSGÊNERA: EQUAÇÕES POÉTICAS DE
RECONHECIMENTO RECÍPROCO NA RECEPÇÃO TEATRAL**

Dodi Tavares Borges Leal

Orientador: Prof. Dr. Luis Guilherme Galeão da Silva

São Paulo

2018

Prof. Dr. Vahan Agopyan
Reitor da Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza
Diretora do Instituto de Psicologia

Profa. Dra. Belinda Piltcher Haber Mandelbaum
Chefe do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho

Prof. Dr. Gustavo Martineli Massola
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social

DODI TAVARES BORGES LEAL

**PERFORMATIVIDADE TRANSGÊNERA: EQUAÇÕES POÉTICAS DE
RECONHECIMENTO RECÍPROCO NA RECEPÇÃO TEATRAL**

Tese apresentada ao Departamento de
Psicologia Social e do Trabalho do
Instituto de Psicologia da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Psicologia Social.

Orientador: Luis Guilherme Galeão da Silva

São Paulo

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E
PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Biblioteca Dante Moreira Leite
Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pela autora

Leal, Dodi Tavares Borges

Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento
recíproco na recepção teatral / Dodi Tavares Borges Leal; orientador Luis
Guilherme Galeão da Silva. -- São Paulo, 2018.
534 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social) --
Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, 2018.

1. transgeneridades. 2. performatividade. 3. recepção teatral 4.
despatologização. 5. anticolonialidade. I. Silva, Luis Guilherme Galeão da,
orient. II. Título.

**Às minhas mães, Maria Tavares e Valdevino Leal,
pela lealdade. E a você Sushi, pelo companheirismo.**

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer a todas as pessoas trans que vieram antes da minha geração. Nossas conquistas atuais são escritas com o sangue de todas as pessoas trans assassinadas neste país.

Agradeço ao meu orientador Luis Galeão pela confiança em meu trabalho, por seu empenho dialógico e pela intuição crítica que me deixou mais forte diante dos desafios mais agudos da minha vida. Ensinou as minhas fragilidades a não me derrubarem, a me porem em movimento.

Vera Paiva, professora, te agradeço por oxigenar-me desde as primeiras revoltas enquanto aluna de graduação da FEA-USP. Há 15 anos, em uma banca de doutorado de uma orientanda tua, você anteviu que no futuro minha tese seria defendida ali. Teus chacoalhões na qualificação me revigoraram e me puseram a verter o saco-ofício acadêmico na minha maior obra de arte cênica.

Flávio Desgranges, por inverter minhas olhadelas com suas ideias. Aprendi contigo que os meandros da cena sempre dizem sobre os meandros da subjetividade. Sou imensamente grata por teu encorajamento teórico, por tuas palavras ressoarem em mim enquanto ação de desnudamento.

Maria Lúcia Pupo, por apurar meu jogo enquanto educadora, pelo rigor com o qual estimulou meu profissionalismo em fazer a teatralidade redimensionar outras áreas do saber. Gustavo Massola e Bernardo Svartman, pela simplicidade e dedicação em tensionar os contornos de enclausuramento do conhecimento na universidade. Andréia Nhur, Sayonara Pereira e Marcelo Denny: pelo carinho e inteligência ousada sobre como a corporalidade, a memória e a performance têm contornos expandidos no contemporâneo. Maria Thais dos Santos, Marília Velardi, Eduardo Coutinho, Felisberto Costa, Cibele Forjaz e Marcos Bulhões: por me ensinarem a amar, enquanto educadora.

Naiva, Rosângela, Teresa e Selma: por apoiarem nas condições concretas de permanência estudantil, pela humildade e pelo trabalho empenhado no departamento de Psicologia Social do IP.

Maria Tavares e Valdevino Leal. Sushi. Obrigada por me fazerem chorar em amor.

Inês Bushatsky e João Mostazo: pelo fazer acontecer destemido e causando terror.

Suzana Schmidt, Verônica Veloso e Ipojuca Pereira: por inspirarem minha sensibilidade e meu vigor. Natália Campanella e Otávio Oscar: pelo carinho e fortalecimento.

Alice Marcolino, pela coragem. Lucas Dantas, por sermos luzes.

Lucas Tavares, Isabelle Fraga e em especial a Letícia Silva Souza, a primeira pessoa trans que acolheu, incentivou e incendiou minha transgeneridade com ímpeto e teatralidade.

Richard Melo, Deborah Freire, Darlene Vieira, Janaina Giselle, Lolita Sala, Leo Silva por poder chamar-lhes de amigas/os sem hesitar com isso.

Ave Terrena, Lua Lucas, Noah Aiden, Renata Carvalho, Klaus Dimitri, Lena Brito, Erick Gregner, Magô Tonhon, Malluh Andrade, Caia Coelho, Érika Hilton, Linda Brasil, Pêdra Costa, Neon Cunha, Patricia Borges, Dannyele Cavalcante, Marina Matheus, Liniker Barros, Verónica Valenttino, Danna Lisboa, Leticia Pereira, Jessyka Rodrigues, Vulcanica Pokaropa, Onika Soares, Leona Jhovs, Leona Wolf, Marcia Marci, Duda Leão, Manaurara Clandestina, Terra Johari, Caio Jade, Jup Pires, Hailey Kas, Jo Camilo, Wallace Ruy, Rosa Luz: por nossa força compartilhada.

Amara Moira e Jaqueline Gomes de Jesus: mulheres inteligentíssimas e escritoras bapho.

Lívia Gomes, pela técnica POMODORO que me ajudou a escrever esta tese.

Beth Beli, Marcela Costa, Débora Kikuti, Brunete, Val Lima, Diego Reis, Guilherme de Almeida, Sarah, Sali, Cléia, Thiago, todas as crianças e artistas-educadores/as do Piá.

Eliane Mello, Cristiane Narciso, Élide Lima, Camila Falcão: pela confiança e pela sustentação. Carol Munis, João Pedro Inneco, Evelyn Martins, Raísa, Déia, Fabiana Pimenta, Sara Lucena, Daniela de Lima: pelas trocas e nossos trabalhos edificantes.

Silvia Casa Nova: por mostrar-me que nossas existências acadêmicas perturbam as normatividades, as fazem transformar-se. Te agradeço por sinalizar que gênero foi o resultado não esperado da minha pesquisa de mestrado sobre o Teatro do Oprimido no Orçamento Participativo. Fui atrás e acabei me doutorando a respeito. A iluminação cênica é um dos resultados desta tese.

Danilo Patzdorf, Danilo Ventania, Roberta Ninin, Isis Akaji, Stênio Soares: com quem divido a intimidade de fechar o vidro e de mobilizar as pesquisas estéticas mais lindas.

Ierê Papá, Pedro Martins e Luise Fernandes: por tudo que iremos construir no futuro.

Agatha Mont (*in memoriam*) por ter me dado a honra de ser alguém importante na tua vida.

Integrantes da Cia. Teatro do Perverto, participantes da performance *Tetagrafias*, das ações de Teatra da Oprimida e entrevistados/as da tese. Muito obrigada pela dedicação! André Rosa: biiiii. Fexação poca é bobage né? Por me dar condições de realizar a performance em Coimbra. Fernando Matos de Oliveira, pelo apoio acadêmico e por viabilizar *Tetagrafias* no TAGV.

Augusto Boal (*in memoriam*), minha maior inspiração teatral.

Linn da Quebrada, minha maior inspiração musical.

Agradeço a todas as pessoas que direta ou indiretamente apoiaram o desenvolvimento desta pesquisa em suas mais diversas frentes. À CAPES pela bolsa.

Às pessoas que se sentem chamadas a uma luta por reconhecimento baseada na redistribuição de privilégios sociais.

A você, leitor/a, por dar-me a honra da sua transformação na leitura desta tese.

**"Eu tô bonita? (tá engraçada)
Eu não tô bonita? (tá engraçada)
Me arrumei tanto pra ser aplaudida
mas até agora só deram risada."**

Linn da Quebrada e Jup do Bairro

**"A palavra é metade de quem a pronuncia
e metade de quem a escuta."**

Michel de Montaigne

RESUMO

Pessoas que relacionam seus processos identitários e/ou expressivos com as transgeneridades provocam uma ruptura nos parâmetros normativos da cisgeneridade, os quais não se estabelecem mais como eixo de leitura do sujeito. Por sua vez, o modo receptivo proposto pelas pessoas transgêneras demanda uma atuação de leitura que leva em conta processos de reconhecimento recíproco suscitados no encontro com pessoas cisgêneras. Sendo um modo interpretativo de gênero, a passabilidade — termo utilizado pela comunidade trans para indicar o grau em que a recepção e a expressão de gênero coincidem com uma cisgeneridade oposta à compulsória, ou seja, o passar socialmente despercebido a mudança de gênero — é influenciada por padrões cotidianos de performatividade psicossocial cisnormativa. A pesquisa visa investigar os dilemas e conflitos presentes no encontro da cisgeneridade com pessoas transgêneras femininas almejando equacionar elementos sensíveis da teatralidade para avaliar como ocorrem as situações de reconhecimento e desrespeito nessa cena a partir de dimensões poéticas atuantes na recepção e na performatividade de gênero. Este estudo propõe que a busca por reconhecimento recíproco de pessoas transgêneras pode contribuir em processos de construção e recepção social de sua performatividade, altamente marcados por situações de enfrentamento e violência. Assim, questiona-se: *qual o efeito estético das transgeneridades hoje?* A hipótese do estudo é a de que a leitura das transgeneridades femininas é sublinhada por processos épicos de elaboração poética cênica que, por sua vez, têm influência de condicionantes de passabilidade social ligadas ao drama. O campo da pesquisa visou investigar cenas próprias de encontro e desencontro com pessoas transgêneras femininas suscitadas a partir de três frentes: 1) recepção teatral: depoimento de espectadores/as que assistiram a encenação *A Demência dos Touros* da companhia Teatro do Perverto, cuja criação aborda problemáticas sociais da vida de mulheres transgêneras; 2) mediação teatral: registros de participantes de oficina intitulada *Poéticas de gênero em interseccionalidade social*, a qual foi elaborada tendo em vista os paradigmas e práticas da Teatra da Oprimida; e 3) performance: relato de *Tetagrafias*, experimento desenvolvido pela pesquisadora em Coimbra, Portugal. O referencial teórico da tese se baseia nos trabalhos sobre performatividade, recepção teatral e estudos de gênero e desdobra os seguintes aspectos que se equacionam entre a performance e a recepção das transgeneridades: a) loucura; b) anticolonialidade; c) indisciplina; d) reclusão; e) bestialidade; f) objetificação e g) desprezo. Dado que a encenação *A Demência dos Touros* tem sua problematização transliteralizada da novela *O Alienista*, de Machado de Assis, na qual se discutem peripécias e gravidades da patologização do social, a tese empreende reflexão sobre dinâmicas da loucura como o modo interpretativo decisivo para a leitura de gênero que se faz sobre as pessoas trans. Associa-se, então, as formas hegemônicas das transgeneridades aos modos coloniais de controle do corpo trans pelo Estado (realizado por meio dos condicionadores do processo transexualizador) tendo em vista a discussão de biopolítica em Foucault. Busca-se evidenciar que a pluralidade subjetiva e social das transgeneridades não se restringe ao paradigma da modificação corporal, condição determinante do modelo dramático endócrino-psiquiátrico da transexualidade. A tese demonstra, portanto, aspectos críticos das operações poético-subjetivas da experiência de recepção da performatividade transgênera desvendando, inclusive, a sugestividade anticolonial e épica no saber travesti. Os elementos levantados (sensoriais, dinâmicos, afetivos e discursivos) possibilitam compor um quadro cênico-poético do impacto de recepção da construção da performatividade transgênera no contexto social.

Palavras-chave: transgeneridades; performatividade; recepção teatral; despatologização; anticolonialidade.

ABSTRACT

People who relate their identity and / or expressive processes to transgenerities provoke a rupture in the normative parameters of cisgenerity, which no longer establish itself as an axis of reading of the subject. On the other hand, the receptive mode proposed by transgender people demands a reading activity that takes into account processes of reciprocal recognition raised in the encounter with cisgender persons. As an interpretative mode of gender, passability — a term used by trans community to indicate the degree to which gender reception and expression coincide with a cisgenerity opposed to compulsory, that is, socially unnoticed change in gender — is influenced by everyday norms of psychosocial cisnormative performativity. The research aims to investigate the dilemmas and conflicts present in the encounter of cisgenerity with female transgender people aiming to equate sensitive elements of theatricality to evaluate how the situations of recognition and disrespect in this scene occur from poetics dimensions acting in the reception and in the performativity of gender. This study proposes that the search for reciprocal recognition of transgender people can contribute to processes of social construction and reception of their performativity, highly marked by situations of confrontation and violence. Thus, it's asked: *what is the aesthetic effect of transgenerity today?* The hypothesis of the study is that the reading of feminine transgenerity is underlined by epic processes of scenic poetic elaboration that, in turn, are influenced by conditions of social passability linked to drama. The field of research aimed at investigating specific scenes of encounter and disagreement with female transgender people raised from three fronts: 1) theatrical reception: testimony of spectators who attended the theatre play *A Demência dos touros* of the company Teatro do Perverto, whose creation addresses social issues in the lives of transgender women; 2) theatrical mediation: registers of workshop participants entitled *Poetics of gender in social intersectionality*, which was elaborated in view of the paradigms and practices of Teatra da Oprimida; and 3) performance: *Tetagrafias* report, an experiment developed by the researcher and held in Coimbra, Portugal. The theoretical framework of the thesis is based on the works on performativity, theatrical reception and gender studies and unfolds the following aspects that are equated between the performance and the reception of transgenerities: a) madness; b) anticoloniality; c) indiscipline; d) imprisonment; e) bestiality; f) objectification and g) contempt. Given that the theatre play *A Demência dos touros* has its problematization transliterated from the novel *O Alienista*, by Machado de Assis, in which the surprises and seriousness of the pathologization of the social are discussed, the thesis undertakes reflection on the dynamics of madness as the decisive interpretative mode for the reading about trans people. The hegemonic forms of transgenerity are then associated with the modes of control of the trans body by the state (developed through the conditioners of the transexualization process) in view of the discussion of bio-politics in Foucault. It is sought to show that the subjective and social plurality of transgenerity is not restricted to the paradigm of corporal modification, a determining condition of the dramatic endocrine-psychiatric model of transsexuality. The thesis demonstrates, therefore, critical aspects of the poetic-subjective operations of the reception experience of the transgender performativity, revealing even the anticolonial and epic suggestiveness in travesti knowledge. The raised elements (sensorial, dynamic, affective and discursive) make it possible to compose a scenic-poetic frame of the reception impact of the construction of transgender performativity in the social context.

Keywords: transgenerity; performativity; theatrical reception; depathologization; anticoloniality.

SUMÁRIO

LISTA DE QUADROS -----	3
LISTA DE ILUSTRAÇÕES-----	4
APRESENTAÇÃO: a vaca acadêmica está em cena! -----	9
1. INTRODUÇÃO: como ler uma vaca?-----	37
1.1 Teatro e transgeneridades: recepção -----	44
1.2 Reconhecimento recíproco: psicologia social -----	51
1.3 Zonas Estéticas Temporárias: pedagogia e performance-----	59
1.4 Tese: estrutura estruturante-----	67
2. ENTRETECIMENTO TEÓRICO: o saber das vacas -----	81
2.1 Loucura: as mudadas e a 'humanização'-----	99
2.2 Anticolonialidade: o pajubá e a desalienação trans da língua portuguesa-----	113
2.3 Objetificação: cabo de vassoura em dia de rebelião -----	126
2.4 Reclusão: muros e esquina como curva -----	136
2.5 Bestialidade: monstras montadas estão à mostra! -----	148
2.6 Indisciplina: desobediências de gênero -----	159
2.7 Desprezo: afetos da contrassexualidade -----	168
3. TRAJETÓRIA METODOLÓGICA: vaca monstruivista-----	177
3.1 Epistemologia crítica social de gênero-----	180
3.2 Campos de pesquisa -----	190
3.2.1 Frente de encenação -----	191
3.2.2 Frente pedagógica-----	194
3.2.3 Frente performática -----	197
4. A DEMÊNCIA DOS TOUROS (e não das vacas!)-----	199
4.1 Dramaturgismo: o opressor tem fobia? -----	215
4.2 Documentação: a oprimida tem euforia!-----	226
5. EQUAÇÕES POÉTICAS: os efeitos estéticos da vaca-----	241
5.1 Fruição da obra-----	247
5.2 Significação temática-----	258
5.3 Recepção narrativa -----	271
6. TEATRA NA FORMAÇÃO DE GÊNERO: a pedagogia da vaca -----	287
6.1 Jogos teatrais da Teatra da Oprimida-----	296
6.1.1 Nomes trocados -----	304

6.1.2 Contrário de Jackson -----	306
6.1.3 1, 2, 3 de Bradford -----	307
6.1.4 Dram, lesh, zoom, bom, twin, twan, ping e pong -----	309
6.1.5 Pão, pão, mel, mel -----	311
6.1.6 Pegadorx e vítima -----	312
6.1.7 Ninguém com ninguém -----	313
6.2 Caminhada de privilégios: corpo em interseccionalidade social -----	314
6.3 Rodas de conversa -----	316
7. PERFORMANCE TRAVESTI: teta de vaca e novas tecnologias da cena -----	321
7.1 Referências artísticas: vacas humanas, tetas digitais -----	329
7.2 Recepção e colonialidade: composições visuais da carne -----	341
7.3 Modificação corporal: é trans ou não é trans??? -----	349
8. TEATRALIDADE DAS TRANSGENERIDADES NO SOCIAL: expressões da vaca -----	373
8.1 Traços dramáticos e as normatividades da PCIScologia -----	398
8.2 Traços épicos e as afrontosidades do saber travesti -----	402
8.3 Iluminação cênica: traços líricos da performance de gênero -----	408
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS: a vaca deu a luz ao gênero -----	417
10. REFERÊNCIAS -----	425
11. APÊNDICES -----	439
11.1 Caminhada de privilégios -----	441
11.2 Roteiro das entrevistas -----	444
11.3 Consigna de produção de depoimento -----	445
11.4 DVD: A Demência dos touros e Tetagrafias -----	446
12. ANEXOS -----	447
12.1 A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades -----	449
12.2 Texto: A Demência dos touros -----	453
12.3 Ficha técnica: A Demência dos touros -----	496
12.4 Mapa de iluminação cênica: A Demência dos touros -----	497
12.5 Flyers de divulgação -----	498
12.6 Clipping de A Demência dos touros -----	507
12.7 Clipping de Tetagrafias -----	510
12.8 Liminares de suspensão da peça O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu -----	513

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Etapas da pesquisa e perspectivas metodológicas	179
Quadro 2: Epistemologia crítica social de gênero	183
Quadro 3: Papel psicossocial da categoria travesti na historiografia da teatralidade	203
Quadro 4: Categoria travesti no burlesco (Comédie Française, séculos XVII e XVIII)	207
Quadro 5: Trabalho conceutivo de performance de gênero em A Demência dos touros	213
Quadro 6: Procedimentos pedagógicos básicos da Teatra da Oprimida	294
Quadro 7: Jogo teatral (Nomes trocados)	304
Quadro 8: Jogo teatral (Contrário de Jackson)	306
Quadro 9: Jogo teatral (1, 2, 3 de Bradford)	307
Quadro 10: Jogo teatral (Dram, lesh, zoom, bom,...)	309
Quadro 11: Jogo teatral (Pão, pão, mel, mel)	311
Quadro 12: Jogo teatral (Pegadorx e vítima)	312
Quadro 13: Jogo teatral (Ninguém com ninguém)	313
Quadro 14: Dispositivos de visualidade de gênero e experiência estética da recepção	353
Quadro 15: Árvore TRANSgênero-alógica de Dodi Leal	389

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Pesquisadora-performer posando com o figurino de Tetagrafias (I)	36
Ilustração 2: Carlos Josr Vale Vale – A Demência dos touros	46
Ilustração 3: Cena entre Muchado e Emilia (I) – A Demência dos touros	48
Ilustração 4: Cena entre Muchado e Emilia (II) – A Demência dos touros	49
Ilustração 5: Cena entre Muchado e Emilia (III) – A Demência dos touros	53
Ilustração 6: Cena entre Dr. Descartes e Emilia (I) – A Demência dos touros	58
Ilustração 7: Pesquisadora-performer posando com o figurino de Tetagrafias (II)	64
Ilustração 8: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (I)	65
Ilustração 9: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (I)	66
Ilustração 10: Pesquisadora-performer olha pra si	75
Ilustração 11: Cena de abertura – A Demência dos touros	80
Ilustração 12: Sacódia manipula controle de luz no consultório – A Demência dos touros	112
Ilustração 13: Os cachorros e as nuvens – A Demência dos touros	121
Ilustração 14: Cabo de vassoura em dia de rebelião – A Demência dos touros	133
Ilustração 15: Emilia contesta condição precária de trabalho – A Demência dos touros	134
Ilustração 16: O Vazio – A Demência dos touros	139
Ilustração 17: Emilia em cena em frente à projeção cênica – A Demência dos touros	142
Ilustração 18: Cena entre Dr. Descartes e Emilia (II) – A Demência dos touros	158
Ilustração 19: Uma crônica de insurreição de gênero	166
Ilustração 20: Afetividade, peso e transgeneridade	172
Ilustração 21: Monogamia é uma Ferrari, ande de transporte coletivo!	173
Ilustração 22: Traição é o efeito colateral da monogamia!	174
Ilustração 23: Afetividade monodissidente e contrassexual	176
Ilustração 24: Função adverbial de intensidade na expressão de gênero (I)	187
Ilustração 25: Função adverbial de intensidade na expressão de gênero (II)	188
Ilustração 26: Emilia Lettucce (I) – A Demência dos touros	214
Ilustração 27: Detalhe mãos de Sacódia – A Demência dos touros	214
Ilustração 28: Dr. Descartes (I) – A Demência dos touros	217
Ilustração 29: Cena com Dr. Descartes próximo do público – A Demência dos touros	219
Ilustração 30: Sacódia, assistente do Dr. Descartes – A Demência dos touros	222
Ilustração 31: Huy e Ssk, coveiros-operários do muro – A Demência dos touros	223
Ilustração 32: Dr. Descartes (II) – A Demência dos touros	224

Ilustração 33: Carlos, Muchado e silhueta de Emília – A Demência dos touros	225
Ilustração 34: Euforia de gênero e produção de narrativa de si	228
Ilustração 35: Emilia Lettucce (II) – A Demência dos touros	232
Ilustração 36: Muchado e Emilia, luz cênica onírica – A Demência dos touros	235
Ilustração 37: Muchado e Emilia, luz cênica despertar – A Demência dos touros	236
Ilustração 38: Muchado procura por Emilia em seu trabalho – A Demência dos touros	236
Ilustração 39: Emilia embala bebê trans, berço de entulhos (I) – A Demência dos touros	237
Ilustração 40: Cena entre Emilia e Sacódia – A Demência dos touros	238
Ilustração 41: Emilia sentada entre os/as espectadores – A Demência dos touros	244
Ilustração 42: Emilia embala bebê trans, berço de entulhos (II) – A Demência dos touros	248
Ilustração 43: Cena entre Carlos, Sacódia e Dr. Descartes – A Demência dos touros	265
Ilustração 44: Sacódia, Carlos, Dr. Descartes e Muchado – A Demência dos touros	270
Ilustração 45: Emilia tirando o vestido – A Demência dos touros	285
Ilustração 46: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (II)	290
Ilustração 47: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (III)	292
Ilustração 48: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (IV)	295
Ilustração 49: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (V)	296
Ilustração 50: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (VI)	297
Ilustração 51: Relato de participante da oficina (I)	298
Ilustração 52: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (VII)	299
Ilustração 53: Relato de participante da oficina (II)	300
Ilustração 54: Relato de participante da oficina (III)	301
Ilustração 55: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (VIII)	302
Ilustração 56: Relato de participante da oficina (IV)	303
Ilustração 57: Relato de participante da oficina (V)	304
Ilustração 58: Relato de participante da oficina (VI)	305
Ilustração 59: Relato de participante da oficina (VII)	305
Ilustração 60: Relato de participante da oficina (VIII)	306
Ilustração 61: Relato de participante da oficina (IX)	307
Ilustração 62: Relato de participante da oficina (X)	308
Ilustração 63: Relato de participante da oficina (XI)	308
Ilustração 64: Relato de participante da oficina (XII)	309
Ilustração 65: Relato de participante da oficina (XIII)	310
Ilustração 66: Relato de participante da oficina (XIV)	310
Ilustração 67: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (IX)	314

Ilustração 68: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (X)	315
Ilustração 69: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (XI)	318
Ilustração 70: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (XII)	319
Ilustração 71: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (I)	323
Ilustração 72: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (II)	325
Ilustração 73: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (II)	326
Ilustração 74: Raio-X: meu cotovelo são minhas novas tetas de titânio	328
Ilustração 75: Referência artística: Matthew Barney	333
Ilustração 76: Referência artística: Jota Mombaça	334
Ilustração 77: Referência artística: Pêdra Costa	335
Ilustração 78: Referência artística: Bruna Kury	336
Ilustração 79: Referência artística: André Rosa	337
Ilustração 80: Referência artística: Marina Abramović	338
Ilustração 81: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (I)	344
Ilustração 82: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (II)	344
Ilustração 83: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (III)	345
Ilustração 84: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (IV)	345
Ilustração 85: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (V)	346
Ilustração 86: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (VI)	346
Ilustração 87: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (VII)	347
Ilustração 88: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (VIII)	347
Ilustração 89: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (III)	360
Ilustração 90: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (IV)	360
Ilustração 91: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (V)	362
Ilustração 92: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (III)	363
Ilustração 93: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (IV)	363
Ilustração 94: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (V)	364
Ilustração 95: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (VI)	364
Ilustração 96: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (VII)	365
Ilustração 97: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (VIII)	365
Ilustração 98: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (IX)	367
Ilustração 99: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (X)	367
Ilustração 100: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XI)	368
Ilustração 101: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XII)	368
Ilustração 102: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XIII)	369

Ilustração 103: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (VI)	369
Ilustração 104: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XIV)	370
Ilustração 105: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (VII)	370
Ilustração 106: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XV)	372
Ilustração 107: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (VIII)	372
Ilustração 108: A mulher e a cabra (1966) – escultura de Eduardo Tavares	381
Ilustração 109: O homem e a serra (1966) – escultura de Eduardo Tavares	382
Ilustração 110: Nossa senhora do Ó grávida – escultura de Eduardo Tavares	383
Ilustração 111: Mulher levanta vestido ao sair do rio – escultura de Eduardo Tavares	384
Ilustração 112: Árvore CISgênero-lógica de Dodi Leal	386
Ilustração 113: Busca do termo "trans" no Google Imagens.	395
Ilustração 114: Busca do termo "cis" no Google Imagens.	395
Ilustração 115: Busca do termo "bombeiro" no Google Imagens.	396
Ilustração 116: Busca do termo "bombeira" no Google Imagens.	396
Ilustração 117: Gênero na fronteira entre espaço e o corpo	404
Ilustração 118: Cena com Carlos próximo do público – A Demência dos touros	405
Ilustração 119: Luz atravessando Carlos – A Demência dos touros	409
Ilustração 120: Dr. Descartes em seu consultório (I) – A Demência dos touros	409
Ilustração 121: Sacódia no consultório do Dr. Descartes – A Demência dos touros	410
Ilustração 122: Dr. Descartes em seu consultório (II) – A Demência dos touros	411
Ilustração 123: Huy/Ssk trabalhando na construção do muro – A Demência dos touros	412
Ilustração 124: Huy/Ssk trabalhando na construção do muro – A Demência dos touros	412
Ilustração 125: Emilia embala seu bebê trans – A Demência dos touros	413
Ilustração 126: Cantora Verónica Valenttino – Banda Veronica Decide Morrer	414
Ilustração 127: Emilia trocando a lâmpada em cena final – A Demência dos touros	415
Ilustração 128: Grito de merda antes de uma apresentação – A Demência dos touros	417
Ilustração 129: Agradecimento final do elenco – A Demência dos touros	424
Ilustração 130: Mapa de iluminação cênica – A Demência dos touros	497
Ilustração 131: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (I)	498
Ilustração 132: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (II)	499
Ilustração 133: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (III)	499
Ilustração 134: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (IV)	500
Ilustração 135: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (V)	501
Ilustração 136: Flyer de divulgação – Poéticas de gênero em interseccionalidade social (I)	501
Ilustração 137: Flyer de divulgação – Poéticas de gênero em interseccionalidade social (II)	502

Ilustração 138: Flyer de divulgação – Tetagrafias (I)	503
Ilustração 139: Flyer de divulgação – Tetagrafias (II)	504
Ilustração 140: Divulgação institucional TAGV (Universidade de Coimbra) – Tetagrafias	505
Ilustração 141: Clipping – A Demência dos touros (I)	507
Ilustração 142: Clipping – A Demência dos touros (II)	507
Ilustração 143: Clipping – A Demência dos touros (III - parte a)	508
Ilustração 144: Clipping – A Demência dos touros (III - parte b)	509
Ilustração 145: Clipping – Tetagrafias (I - parte a)	510
Ilustração 146: Clipping – Tetagrafias (I - parte b)	511

APRESENTAÇÃO: a *vaca* acadêmica está em cena!

Este cara aí jogou viado no bicho, mas deu vaca!

(comentário de um operário de fábrica na saída do seu expediente).

Ouvi esta frase numa tarde de sexta feira no outono de 2016, no dia 20/5, na região do Aricanduva, Zona Leste de São Paulo, Brasil. Na ocasião estava com um vestidinho preto justo acompanhado de uma calça legue, cabelo compridinho e amarrado, uma bolsa pequena e deixando evidente os traços e conteúdos femininos em mim. A frase não foi dirigida a mim. Mas me dizia respeito. A frase foi dirigida a outros três operários que, ao sair da fábrica, cujo ramo não identifiquei, entravam em um carro estacionado na saída do estabelecimento. Não sei ao certo se todos eram exatamente operários desta fábrica, no entanto, estavam certamente juntos.

Mais do que me posicionar com uma resposta oral, procurei seguir minha caminhada tomando o cuidado para, em primeiro lugar, identificar exatamente o que havia sido dito pelo operário e, em segundo lugar, verificar comigo mesma se o referente de sua fala dizia respeito a mim. E sim, me dizia respeito.

Neste dia estava indo em direção à casa onde moram minha mãe e meu pai. O bairro chama-se Vila Nova York, criado e com início de ocupação habitacional nos anos 1970. Lá vivi 9 anos entre o final de minha infância e toda minha adolescência, de 9 a 18 anos. Já carregada dos assuntos familiares os quais me motivaram esta visita, refletindo depois sobre a experiência, tive a sensação de que não reagi à provocação feita pelo operário porque, digamos, ele me chamou para um jogo ao qual não tinha ido ali preparada para jogar. Apesar de os referidos assuntos familiares também se relacionarem à minha identidade de gênero, talvez não tenha me sentido suficientemente contextualizada com a situação para tomar alguma atitude. No entanto, qual atitude tomar?

Parece-me que mais do que a decisão sobre a atitude diante da provocação, o que estou mais interessada em perguntar é: esta foi de fato uma provocação? Colocada de outra forma a pergunta, ou iniciando a argumentação que aqui desenvolvo, o que quis dizer o operário? O que quer dizer essa cena? Mas, o que quer dizer uma cena?

O desafio inerente ao acontecimento que me surpreendeu não poderia ser revelado sem antes eu apresentar as circunstâncias deste contexto. Ora, não apenas uma fala projetada e aqui transcrita que trago para a tese, mas a cena constituída no momento em que o dizer do operário ganhou estas palavras. A cena poderia ser tida apenas como um combinado de referentes em

relação, mas aqui procuro intuir (no sentido de acontecimento e experiência) a transformação que é ocasionada, e não uma simples soma de fatos interagindo.

Assim sendo, mais do que tomar a fala projetada apenas como um recorte, seja colocando-me no lugar de oprimida, seja procurando exclusivamente analisar as razões sociais do discurso do operário, me instiga perceber quais atos estavam em jogo nesta cena. Mais do que procurar delimitar a cena, demarcando o operário, seja como um correlato da figura do espectador no teatro, seja como um jogador em cena, interessa depreender que antes de convidar a/o leitor/a desta tese à leitura da cena que descrevi, quero convidar para ler a leitura do operário sobre mim. Antes de chamar ao texto os necessários tópicos da violência e toda a sorte de perturbações envolvidas na cena, quero significar: qual a fruição do operário sobre a minha passagem feminina no fim do expediente em frente à fábrica em que trabalha? Mas o que é fruir uma cena?

Retirada a carga ofensiva da fala sobre mim pronunciada pelo rapaz branco, que aparentava ter entre 25-30 anos, o que intriga na cena é a tentativa de precisão descritiva sobre mim com a qual se furta apressadamente da difícil tarefa de aferir-me cognitivamente. Neste caso não se tratava apenas da infinidade de leituras possíveis sobre minha identidade de gênero, mas da prontidão necessária com que seria preciso dar termo resolutivo à maneira indeterminada como me apresentava a ele e ao grupo com quem estava. Com o comentário ágil, o operário ganhou a vez de articulador da situação diante de seus pares, sem com isto se privar de uma certa precisão remetente à especificidade de minha performatividade de gênero¹.

Assim, se supostamente houvesse um leigo entre os amigos que eventualmente poderia acreditar que a identidade feminina estava estranhamente apresentada pela minha pessoa, como se ela não pudesse dizer respeito sobre mim, lá estava o rapaz com uma leitura pronta e acessível para não apenas tirar as dúvidas mas até mesmo agir para que elas não se apresentassem previamente.

Malandro em sua ironia e sem medo de se pronunciar sobre o que via, o operário ganha a cena com sua leitura, proporcionando, de certa forma, uma mediação junto aos outros, também testemunhas do caso. Espectadores? Por um lado o tom jocoso do operário junto aos seus não seria garantia de boa interpretação ou defesa de sua opinião, mas pode ter gerado o efeito de retardar possíveis críticas sobre seu comentário. Por outro lado, seu encorajamento a exprimir palavra sobre

¹ As formas ocidentais arquetípicas e binárias de identidade de gênero (homem e mulher) podem se dar em diferentes performances de gênero (cis e trans). Estas relações serão mais discutidas na tese levando em conta que as complexidades não-binárias destes processos dizem sobre a operação realizada pela performatividade trans em sua mais ampla diversidade. A conceituação de cisgeneridade leva em conta os processos de determinação compulsória de gênero desde o nascimento em função do órgão genital (Jesus, 2012). Complementa-se a esta demarcação a performatividade da cisgeneridade que se dá ao longo de toda a vida de pessoas cisgêneras, mas que, no entanto, é naturalizada, como se demonstra em Leal e Mostazo, 2017.

mim pode ter sido pautado na desculpa de que ele, diferentemente dos demais, teria o conhecimento correto sobre o fato. Gênero ininteligível agora rapidamente dito, expresso e lógico: de viado a vaca.

Tenho que reconhecer que há na elaboração do operário algo de correto sobre sua leitura. De certo modo, este tal *correto* que aqui emprego diz respeito à inteligibilidade social sobre mim. O operário só poderia ter se dirigido a mim em nome de toda a sociedade: 'gay não, mulher!' De novo, retirado o tom pejorativo, o qual deve reaparecer na tese inteira, ele exerceu exatamente o reconhecimento que busco. Aliás, eu não poderia iniciar esta tese de modo a não tratar do meu processo de transição de gênero do masculino para o gênero feminino.

Não há como omitir que muitas das inquietações que aqui apresento têm em minha vida pessoal sugestividade e ressonância. Até pouco tempo eu aceitava ou proferia minha autodesignação como homossexual por encontrar aí um referente acessível para os processos de socialização², ainda que o marcador de sexualidade contenha vários conteúdos de transgeneridades. Hoje eu procuro discricionariamente destacar, vestir e expressar a linguagem no gênero feminino. Daí meu acordo com o operário: 'gay não, mulher!'.

O enveredar desta pesquisa levou em conta muitos processos de transformação. No entanto, estas transformações de forma alguma são individuais. "Não existe enunciação individual, que não ecoe e dialogue com as vozes do coro social. A produção de conhecimentos e de subjetividades se dá necessariamente no âmbito desse enfrentamento" (Desgranges, 2012, p. 21). Assim, veremos, a 'passagem' de gay para mulher em mim contém em si uma reinterpretação social das transgeneridades³. "Toda vez que se afirma bixa, sapatão, afeminado, caminhoneira, etc, estamos nos referindo a conteúdos trans" (Leal, 2018). Estamos a operar inversões nos processos de socialização neurotizados pela sexualidade.

Nascida em São Paulo no ano de 1984, sou da periferia da Zona Leste. Antes de habitar o bairro do Aricanduva, de onde trago o acontecimento gerador da reflexão, morei até os 9 anos de idade na COHAB⁴ II de Itaquera. Então, é preciso considerar como se deu a minha infância no que se refere não apenas ao processo de cisgenerificação compulsória como menino no qual fui

² A tese contém a discussão sobre os processos de socialização no Brasil que tomam a partir de meados do século XX marcadores de sexualidade como forma identitária de resistência. Ver-se-á que, a princípio descoladas de um processo crítico e afirmativo de gênero, as identidades pela sexualidade se justapõem a formas de gênero acabando, em muitos casos, por invizibilizar a formação cisnormativa de gênero.

³ Historicamente no Brasil as formas de transgeneridades se expressam por vocábulos que ganham roupagem de sexualidade, no entanto estas noções se referem explicitamente a performatividades transgêneras.

⁴ COHAB: Conjunto Habitacional criado nos anos 1980 para comportar a população operária da cidade de São Paulo, a qual condicionou seu crescimento econômico com o crescimento das desigualdades de classe da população.

submetida, mas sobretudo como se deu a repressão do feminino no meu corpo e, paradoxalmente, o contínuo processo de resistência deste feminino de periferia que sobreviveu com muitas cicatrizes de violência e vos fala aqui hoje. O saber das transgeneridades estava presente nesta região de periferia e ainda está, sem grandes modificações: travestis estão à margem e com existência circunscrita à prostituição⁵. No meu âmbito familiar, no meu bairro, na mídia, na escola e, então, comigo mesma, ser travesti, ou seja, vivenciar este feminino que me dizia respeito, era possível, ainda assim com muita luta, apenas se eu o nomeasse a partir de referentes que o localizassem enquanto sexualidade.

Veremos que o hábito de justapor formas identitárias de sexualidade às transgeneridades como LGBT⁶, LBTT⁷, LGBTQIA+⁸, etc., apesar de aproximadamente nos últimos 60 anos⁹ terem sido mecanismos de resistência que proporcionaram direitos a grupos oprimidos, contém fracassos de interpretação das opressões das quais procuram dizer respeito. As transgeneridades nos convocam a reinventar todas as formas e noções que empreendemos de sexualidade até aqui: tanto as maneiras hegemônicas como as de resistência da sexualidade se baseiam em um modelo cisnormativo. O termo cisnormativa/o advém de uma formulação que denota a normatividade da cisgeneridade, ou seja, um processo social em que a performance cisgênera é hegemônica em relação à performance transgênera.

⁵ Recomenda-se fortemente a leitura do trabalho *E se eu fosse puta?* de Amara Moira (2016) que narra o cotidiano da prostituição numa perspectiva trans. É preciso ressaltar a necessidade do desenvolvimento de estudos parametrizados com o reconhecimento social da prostituição como uma profissão legítima.

⁶ LGBT: lésbicas, gays, bissexuais e trans. Esta forma justapõe as formas transgêneras a três modalidades de sexualidade como se uma pessoa fosse lésbica (ou seja uma mulher cis que se relaciona com mulheres cis) ou trans. Da mesma forma opera-se neste modelo o ser gay e o ser bissexual, supondo a cisgeneridade. Ou seja, em LGBT a diversidade sexual de que se trata não é tão diversa assim, e diz mais sobre a diversidade sexual de pessoas cisgêneras.

⁷ LBTT: lésbicas, gays, bissexuais, trans e travestis. Versão brasileira do LGBT que expressa a operação perversa de diferenciar as pessoas trans entre trans e travestis, como se fossem diferentes.

⁸ LGBTQIA+: lésbicas, gays, bissexuais, trans, *queer*, interssexuais, assexuais e demais. Esta formulação contém os equívocos das formulações anteriores e acrescenta outros. O primeiro novo equívoco adicionado aqui supõe que *queer*, interssexuais, assexuais e demais são formas identitárias e expressivas diferentes das transgeneridades. No entanto, *queer* e interssexuais não somente são formas transgêneras como constituem-se como força expressiva da diversidade das transgeneridades para além do modelo patológico-hegemônico que se pauta no processo transexualizador. A forma difundida remetente a assexuais, apesar de potencialidades trans, guardam geralmente associações naturalizadas com a cisgeneridade. O segundo novo equívoco adicionado em LGBTQIA+ é supor que as diversidades das transgeneridades, que se expressam em complexos e diversos processos de autodesignação, devem ganhar formas identitárias próprias que divergem das anteriores. Como se argumentará na tese, este erro deve-se a tomar os aspectos críticos e subjetivos de identidade de gênero (homem e mulher) confundindo-os com mecanismos e narratividades de performance de gênero (cis e trans).

⁹ Referência à revolta de Stonewall, em Nova York - EUA. No dia 28 de junho de 1969, policiais invadiram o Stonewall Inn, um bar considerado de resistência por acolher grupos discriminados socialmente. O enfrentamento popular e as consequentes mobilizações necessárias para uma luta por reconhecimento permanente fez da revolta de Stonewall um marco do movimento por direitos às diversidades sexual e de gênero, desde a qual forjaram-se os parâmetros identitários anteriormente referidos.

Este processo de reinterpretação dos modos subjetivos e sociais da sexualidade para considerar os processos de performatividade cisgênera e transgênera não se dá apenas num contexto em que a linguagem é um simples campo de batalha mas, principalmente, em um contexto em que o reconhecimento das transgeneridades passa necessariamente por um tensionamento que tira a cisgeneridade da zona de conforto. Ainda que, e às vezes sobretudo por, a performatividade cisgênera estar vinculada a formas de sexualidade LGB¹⁰, ela é completamente posta à prova e não cabe mais a ela escorar-se numa forjada diversidade sexual cis, ou *diversidade da cis-sexualidade*¹¹, para invisibilizar-se. Assim, o saber das transgeneridades incomodam extremamente não apenas as formas de luta pela sexualidade que vêm se constituindo nas últimas décadas mas principalmente por proferir a denúncia: estas formas da cis-sexualidade precisarão se repensar enquanto diversidade para levar em conta as pessoas transgêneras. E não é de agora que as transgeneridades apontam este fracasso da cisnormatividade sexual. Mas é agora que estamos começando a ser ouvidas/os ou a ter mais espaço de fala, mesmo quando não somos suficientemente ouvidas/os ou somos ouvidas/os até determinado ponto, até o limite que convém ou que não abale tanto as cisnormatividades. Fricção!

Antes de me dar a falar sobre as escolhas referenciais, temáticas e estéticas da pesquisa, gostaria de continuar ainda a tratar da cena que apresentei e, portanto, partir dela para fazer tais indicações. No entanto, preciso adiantar que as provocações de reinvenção das sexualidades cisnormativas propostas aqui se baseiam no inventário crítico de Preciado (2014), desde a formulação do manifesto contrassexual até os seus desdobramentos que não somente desnudam os modos de controle do gozo da cisnormatividade como, sobretudo, nos mobiliza à inventividade de formas de sexualidade que ainda nem sequer imaginamos, e que estão longe de ser compreendidas se formamos narrativas a partir de uma sexualidade pautada na cisgeneridade. E mais, estamos propondo pela contrassexualidade que os marcadores de sexualidade cisnormativos, que se formam pelas letrinhas, promove sempre processos de exclusão. Depreende-se daí que, afirmar o *gosto* por determinado gênero e legitimar o *não gosto* por determinado outro gênero é sempre uma forma não só de legitimar preconceito mas de naturalizar o gosto: este, que é socialmente construído, ganha no

¹⁰ A sigla LGB (lésbicas, gays e bissexuais) ganha com o termo LGBcis mais precisão por vincular uma noção de sexualidade ao marcador de performatividade cisgênera. É preciso sempre levar em consideração que em um contexto social cisnormativo que pouco compreende sobre a cisgeneridade, muitos processos de performatividade transgênera acabam ganhando ressonância equivocadamente pelas designações LGB.

¹¹ A reinvenção proposta começa pela provocação da cisgeneridade subjacente aos marcadores de sexualidade e alcança também a própria reflexão sobre como se constitui e se expressa a sexualidade que conhecemos até aqui. Com a presença de pessoas trans, a sexualidade que conhecemos é posta a prova por não se sustentar mais em seus próprios parâmetros de definição: leva-se em conta ou não órgãos genitais? A definição de sexualidade pauta-se na autodesignação de gênero e/ou na leitura de gênero? Estas são as perguntas postas à sexualidade cisnormativa e que pouco começou-se a refletir e transformar-se a respeito.

parâmetro excludente justificativa e condição¹². Ou seja, ousar fazer na tese perguntas indecorosas à normatividade, como: se um sujeito prefere e profere não gostar de determinado gênero, o que este *não gostar* nos diz sobre os processos de socialização pelos quais passou e/ou passa? Como que a repressão social, que se pretende normalizadora sobre tal ou tal gênero que determinado sujeito pode se relacionar ou ter desejo, induz a modos de resistência que se restringem a afirmar o gosto pelo tal gênero que lhe é proibido? A erótica dos gêneros guarda processos extremamente complexos de formação social: dominação, objetificação, repressão, etc. Desejar, que é um verbo intransitivo, se interpõe com processos de não-desejo que, quando são investigados com respeito, perseverança e crítica, a partir de procedimentos e circunstâncias estéticas e pedagógicas (como propomos nesta tese) podem indicar sofisticadas formas de resistência imbricadas, por sua vez, com preconceitos estruturais naturalizados e expressos por um sujeito.

Como ler uma recepção? É preciso sublinhar, agora com mais elementos, que na leitura de gênero do caso contado há uma expectativa cisnormativa da minha performatividade. Ou seja, não há reconhecimento de momentos de indeterminação, de composição, de passagem e de refinamento poético do gênero que qualquer sujeito processa em sua vida, com mais ou menos alienação. Outro aspecto relevante: o tom decisivo da fala do operário não apenas denuncia a rapidez por meio da qual a sociedade não permite que haja dúvida, possibilidades não-binárias de performance de gênero ou momentos de transição. O operário com seu gesto parece ter tido a predisposição a dar, ele mesmo, o resultado do jogo do bicho¹³. Como se os colegas não tivessem decifrado o resultado. Ou, como se eu não soubesse ainda da lasciva notícia. O que eu de fato não sabia e aprendi com um dos levantamentos da tese é que, literalmente, o viado beira a vaca no jogo do bicho¹⁴.

A constatação de que veio dele a notificação da mudança de parâmetro do masculino para o feminino me fez questionar sobre a ousadia com que se permitiu não apenas tomar voz sobre um processo que me diz respeito, mas a dar a sentença, como que dizendo: 'Pronto, é isto. Tá

¹² Consideramos que partir-se das formas nomeadas bissexual e pansexual não constitui potencial para lidar com os processos de performance de gênero. Ainda, do modo cisnormativo como estas formas são apreendidas, configura-se uma excepcionalidade ou opção de determinados indivíduos que, por sua vez, acabam por conotar equivocadamente processos de evolução pessoal. A escolha de um único modo de sexualidade ou a atribuição de desejo a um único tipo de gênero é um problema que remete a uma sociedade que hegemoniza o paradigma da monosexualidade. A expansão das formas de contrassexualidade (Preciado, 2014) nos favorecem criticamente caminhos para fortalecer a multiplicidade e descondicionalamento de desejo sobre as diversas configurações identitárias e performativas de gênero.

¹³ O jogo do bicho foi criado em 1892 no Rio de Janeiro pelo barão João Batista Viana Drummond, que também foi o fundador do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro. Com a intenção de aumentar a frequência popular do zoológico, foram feitos sorteios de prêmio com um bicho diferente por dia. O tal bicho era escondido embaixo de um pano e revelado no final do dia. Somente um tempo depois o jogo foi associado com as séries numéricas de loteria e se espalhou para além do zoológico, alcançando a diversidade dos espaços urbanos que se formavam no Brasil do início do século XX.

¹⁴ O jogo contém 25 bichos com 4 dezenas cada, sendo que o viado é o penúltimo, 24° - vigésimo quarto (com as dezenas 93, 94, 95, e 96); e a vaca é a última, 25° - vigésima quinta (com as dezenas 97, 98, 99 e 00).

resolvido!'. Sua fala delimitadora como que não permitiria outras leituras, muito menos a minha. Leviana teria sido eu de ousar falar sobre minha performance de gênero diante de tão resolutiva sentença. Nem que eu quisesse me defender buscando mostrar minha resignação de ter me frustrado de não conseguir ser gay depois de muitas tentativas (sendo irônica). Meu caso é diferente: fui socialmente gay enquanto não tinha coragem ou o mínimo de suporte econômico e social de me assumir mulher. Mas isso não importava na leitura do homem cis operário.

Sou uma mulher trans fresquinha, recém assumida. Parece que este frescor que guarda aspectos de minha masculinidade (os quais devem demorar a desaparecer se é que eu vou permitir que sejam alterados) estavam à mostra e inconfundíveis para este operário. Jamais ele diria isto para uma mulher trans que tem uma passabilidade cisgênera, como dizemos entre pessoas trans. A noção de autenticidade sobre ser uma mulher trans ganha na passabilidade cis um parâmetro normativo de legitimação de pessoas trans em sua leitura¹⁵. O acabamento esperado de uma mulher trans jamais considera que ela eventualmente venha a ter tido o "azar" de parecer, performar ou se autodesignar no masculino.

Outras leituras que a frase do operário solicita: 'Este aí, coitado, se fosse viado pelo menos seria homem'; 'Esse viado aí é mais feminino do que ele pensa que é'; 'Não dá para se arriscar na homossexualidade, porque pode dar errado!'; 'Viado ainda consegue disfarçar que é viado, mulher trans não'; 'Este aí jamais apostaria na vaca como primeira opção, foi um erro mesmo'.

Há algo de intencional na poética desta cena: supostamente a minha passagem constitui-se como um desdobramento dramático¹⁶ em termos de elaboração da transição de gênero do masculino para o feminino. Vivemos o mito de que a transgeneridade é um processo individual, fruto de uma decisão que parte de um conflito do sujeito consigo mesmo e com algo que não se encaixa.

Nomear a individualização¹⁷ da transgeneridade como um mito e utilizar a categoria do drama para criticá-lo não são meros acidentes da pesquisa. Trata-se de, vertiginosamente, depurar não apenas os processos sociais implicados na subjetividade da transição de gênero mas, sobretudo, desmistificar a condição hegemônica que supõe este processo ser da ordem de um indivíduo

¹⁵ De fato, a passabilidade está suportada pela visão hegemônica de transgeneridade fomentada pelo Estado sob o nome de 'processo transexualizador' que traz consigo os parâmetros da legitimação das pessoas trans por meio dos procedimentos cirúrgicos (transgenitalização, faloplastia), hormonais, modificações corporais, etc.

¹⁶ A dramaturgia e a encenação teatral pautam-se em três diferentes gêneros: drama, épico e lírico (Rosenfeld, 2006). Estes, que se constituem em forma substantiva e adjetiva, criam diferentes composições nas quais se pautam os processos de feitura, recepção e crítica/análise teatral. Mais detalhes sobre a dinâmica substantiva e adjetiva dos elementos poéticos drama, épico e lírico e sua relação com a epistemologia social crítica de gênero elaborada na tese, é apresentada na seção 3.1 do relatório.

¹⁷ Individualização: não confundir com o conceito de individuação da Psicologia Social. Enquanto que a individualização refere-se a tornar pessoal uma questão de ordem social, a individuação trata da ação do sujeito diante de uma questão social (Paiva, 1990).

apartado, com problemas psíquicos e beirando a loucura. Revelar o drama tem sido a tarefa épica na área teatral que é convocada aqui como parâmetro poético para narrar a complexidade dos processos de transição de gênero abrindo a carne deles.¹⁸

Ao mesmo tempo que possivelmente inscrita numa ordem dramática, esta mesma passagem desanda uma provocação épica no operário por se constituir num ato extra-rítmico. Ou seja, ainda que suponha uma loucura ou uma aberração ambulante na minha figura (ambas segundo sua convicção pautadas em desvios individuais e abjetos), a minha passagem convoca o operário a se posicionar. Trata-se de uma proposição que transforma o ritmo de uma saída de fábrica qualquer em um ato extra-cotidiano, que solicita leituras sobre o acontecimento.

Esta experiência revela uma informação bem valiosa sobre meu processo trans: ainda que eu atribua sentidos em relação a mim mesma, terei de negociar sentido o tempo todo com as leituras que fazem sobre mim. Assim, o ato do/a espectador/a teatral pode dar indícios de como se estabelece o processo de performar gênero:

O sentido de uma cena não se constitui como um dado prévio, estabelecido antes da leitura, algo pronto, fixo, atribuído desde sempre pelo/a¹⁹ artista, mas algo que se realiza na própria relação do/a espectador/a com o texto cênico. (Desgranges, 2012, p. 17).

Ora, a performance de gênero solicita leitura assim como o acontecimento teatral? Se a criação teatral não é independente da recepção, ou seja, o sentido da criação só se estabelece com o ato de leitura do/a espectador/a teatral, exerceria também uma relação de interdependência a performatividade de gênero com a leitura de gênero? É incognoscível na sociedade atual uma performance de gênero não-binária? Quais os fatores que limitam a leitura da performance de gênero a parâmetros cisnormativos? Tais leituras podem autorizar e legitimar a coerção à performances transgêneras?

Ao aventar os processos subjetivos e sociais implicados na leitura de gênero, além do conteúdo, é sobre o modo de ler que passamos a falar. Assim, o que pode parecer apenas uma forma irônica do tratamento de uma situação de violência, operar a narrativa da vaca ganha aqui a condição sintomática de imagem que pode se reverter em uma contundente crítica ao modo de

¹⁸ Os aspectos poéticos do drama e do épico serão melhor discutidos ao longo da tese. Pretende-se que a crítica à atuação do Estado sobre o corpo trans que corrobora o mito de que a transição de gênero se reduz às modificações corporais some-se a uma verificação mais detalhada do épico como um operador psicossocial das transgeneridades.

¹⁹ Assume-se na tese a escrita com designação de gênero no masculino juntamente com o feminino (não necessariamente nesta ordem) com a separação da barra. Quando no texto original utiliza-se apenas um gênero (em geral o masculino), as citações seguirão este procedimento de serem expressas no masculino e no feminino. No caso do título das obras, as referências citadas no final da tese, apresentam o título original no gênero como foi formulado.

leitura normativo. Este modo de leitura normativo, a seu turno será, então, questionado pela capacidade destrutiva de sua força mas também por suas fraquezas, as quais o tornam insustentável.

Tomamos novamente a pergunta: o que quer dizer uma cena?²⁰ Na argumentação em curso aqui, uma cena quer dizer *tudo aquilo que não pode ser dito ou explicável*. Assim, uma travesti, que provoca o efeito de estranhamento épico na cisnormatividade, o faz por suspender aquilo que pode ser dito ou explicável, por gerar uma infinidade de interpretações ou por ser exposta a figuras taxativas e prepotentes que a encerram: vaca. Aproximamos, então, a travesti do efeito de estranhamento causado pela arte. Não apenas por esta também promover suspensões, ou por provocar, assim como a travesti, uma infinidade de interpretações ou exposição a figuras taxativas, mas principalmente pela sua função. Mas para que serve uma travesti? Para que serve a arte? Para nada²¹.

Partindo do acontecimento aqui relatado, que me atravessou no percurso de escrita da tese assim como tantos outros²², tomo a figura *vaca* como uma metáfora cuja narrativa será tratada por um fio analítico épico. Tenho o intuito de decupar as equações poéticas que se constituem em suas complexidades na cena que se dá entre a performance e a recepção das pessoas trans. A importância de manipular poeticamente a figuratividade que se faz sobre a mulher trans coaduna o desvendamento do fracasso pelo qual opera a normatividade cisgênera e machista de tais fazeres e dizeres figurativos:

(...) cada instância normativa é acompanhada de perto por seu próprio fracasso, e com muita frequência esse fracasso assume a forma de uma figura. (Butler, 2015a, p.22).

Segundo a autora, esta produção figurativa do normativo é um exemplar problema de reconhecimento. É sintomático que algo que vive e não pode ser enquadrado como vida ganhe codinomes pejorativos. Quais seriam, então, as maneiras de compreender os processos de violência e de resistência que se dão invariavelmente entre as esferas subjetiva e social onde se implica a figura ofensiva? Se sabemos que a normatividade, com vigor estrutural, embrenha a ciência e até

²⁰ A discussão sobre a poética cênica e a performatividade de gênero é realizada na seção 1.1 da tese.

²¹ Falaremos no referencial teórico sobre a inutilidade das transgeneridades associando-a com a inutilidade da arte no sentido de que ambas não existem para servir uma ordem hegemônica que valoriza e autoriza os processos criativos e formas de existências em condição com seu grau de produtividade.

²² Transição de gênero, rupturas afetivas, rupturas afetivas ligadas à transição de gênero, acidente, mudança de residência, trabalho: para dar apenas alguns exemplos dos atravessamentos da pesquisadora ao longo do período de realização do Doutorado. Sobre a transição de gênero, especificamente, algumas denúncias administrativas no Estado em tratativas de Justiça foram encaminhadas pela pesquisadora (e acolhidas institucionalmente) para lidar com situações de violência sofridas em atos de consumo, na mídia e organismos sociais. Destaca-se que em dezembro de 2015 em uma viagem de férias ao Nordeste, a pesquisadora foi impedida de voar por ter comprado a passagem com o nome social.

mesmo o fazer artístico hegemônico, há amparo possível para que estas questões sejam postas e desdobradas?

Intuímos aqui uma das contribuições desta tese: para equacionar poeticamente os processos de reconhecimento que se pautam na dialética entre violência e resistência, a ligação entre a normatividade e a produção de figuras precisa ser estudada a partir não de qualquer estética. Somente uma *estética crítica* proporciona subsídio para tratar não apenas o enquadramento que se faz de um grupo oprimido mas, sobretudo, para atingir os procedimentos que procuram 'enquadrar o enquadramento' de um grupo oprimido.

A maneira de se apreender cientificamente as transgeneridades no Brasil tem grande influência da psiquiatria norte-americana, de onde se importou o *processo transexualizador* (Porchat, 2014). Percebe-se que os estudos em Psicologia, e também o contexto de prática profissional, reproduzem este modelo que carece de poética e de crítica. Diferenciar as pessoas trans (entre trans e travesti) é uma anomalia advinda de um Estado que patologiza os corpos trans e dirá sob quais circunstâncias estes devem ser reconhecidos enquanto tal e, conseqüentemente, *quem seria mais trans do que quem*²³. Por outro lado, constitui-se como higienização nomear o termo trans englobando nele travestis e o inverso não ser possível²⁴. É neste nodo complexo que se dão os processos de reconhecimento das transgeneridades: entre o passo e o descompasso da regulação biopolítica²⁵ do Estado sobre o corpo trans em paralelo com os complexos processos de resistência que ora contribuem para subverter tal quadro institucional, ora o corroboram²⁶.

²³ Fenômeno correlato acontece com o corpo negro. Davis (2015) descreve a perversidade da diferenciação identitária do corpo negro e as implicações de um tal *colorismo* como uma forma de racismo. No caso brasileiro, o branqueamento da população negra, sob o discurso da miscigenação como fator de democracia racial, é implantado sob a forma de colorismo na política de Estado. Assim, os termos 'negro', 'pardo', 'moreno/a' e 'mulato/a' são empregados justapostos como racionalidade diferenciadora da população negra. Este processo tem implicações muito maiores do que somente a absurda coleção de supostos padrões diferenciadores do corpo negro. O colorismo acaba por gerar uma forma contumaz de racismo em degradê em que pessoas negras com a pele mais clara (ou com o discurso tido como mais claro, mais branco), terá privilégios diferentes de pessoas negras com a pele mais escura (ou com o discurso tido como mais perturbador para a ordem branco-hegemônica). Em tempos de escravidão, negras de pele clara podiam trabalhar na casa grande e negros de pele clara eram promovidos a capitão do mato; enquanto isso negras e negros de pele escura tinham a senzala como sina. Em tempos atuais o impacto da diferenciação do corpo negro leva a que pessoas negras com pele mais clara tenham mais inserção social, ainda que todos/as os/as negros/as continuem expostos/as ao racismo estrutural. Por exemplo, um homem cis negro com pele clara comumente pode ser encontrado em postos de visibilidade como vendedor de loja de shoppings, mas a condição é terem a cabeça raspada (a contenção do cabelo negro é sinal de embranquecimento). Na seção 2.4 da tese retomaremos o tema da régua/escala de diferenciação de pessoas trans.

²⁴ Compreendemos que a nomeação travesti como termo generalizador de todas as pessoas transgêneras no Brasil é contumaz no sentido de reversão simbólica do estigma e contínuo genocídio que recai sobretudo a pessoas historicamente tidas como não legítimas trans. A generalização travesti, no entanto, ganha oposição de grupos mais apegados à noção normativa do processo transexualizador. Operaremos aqui a *alternação* como tática (ver seção 2.6).

²⁵ Tratamos na seção 2.1 da tese sobre o processo transexualizador a partir da noção de biopolítica de Foucault.

²⁶ Há grupos no movimento social de luta por direitos de pessoas trans no Brasil que estimulam a aceitação protocolar da vinculação das transgeneridades ao CID (Classificação Internacional de Doenças) como um mecanismo logístico prático de se obter atendimento em instituições de saúde como o acesso a hormonização e cirurgias de modificação corporal.

Travesti é uma forma cultural brasileira²⁷. Para se compreender as transgeneridades no Brasil é preciso tratar de compreender o que significa ser travesti. Travesti não é um processo identitário e expressivo diferente das transgeneridades, travesti é uma forma de transgeneridade, uma forma de performatividade transgênera²⁸. Travesti é, sobretudo, uma forma extremamente rica²⁹ de performatividade transgênera, a qual, por ter sido, e por ainda ser constantemente, deslegitimada diante do discurso hegemônico de transgeneridade (de novo, o processo transexualizador), expõe, grita, escandaliza e apavora, à revelia de tal controle biopolítico, as fraturas da inalcançabilidade de uma verdade definitiva, estática e inquestionável das identidades naturalizadas de gênero: homem e mulher.

Como demonstramos em Leal e Mostazo (2017), a pretensão da performatividade cisgênera naturalizada é justamente a de dar a entender que se atinge a alcançabilidade das verdades definitivas, estáticas e inquestionáveis do que significa ser realmente homem ou do que significa ser realmente mulher. Talvez possamos começar a compreender, a partir daí, de onde vem o pensamento que insiste que as transgeneridades existem num lugar de *falseamento*. Pode também derivar daí a noção banalizada de performance de gênero e por isto a dificuldade da cisnormatividade compreender, questionar e perceber que as cisgeneridades também são performativas. No entanto, justamente por silenciar/naturalizar este processo performativo usando, ainda, a discussão sobre diversidade de cis-sexualidade para tal, a cisgeneridade pretenderá nomear-se enquanto detentora da real feminilidade e da real masculinidade.

Precisamos dizer que a razão acadêmica vigente, e até mesmo os movimentos sociais trans, operam majoritariamente a forma da psiquiatria de enquadrar as transgeneridades, importando-a daí

²⁷ Há indícios que coadunam processos similares em toda América Latina. Constatamos a necessidade de pesquisas que mostrem, sob uma ótica estética-crítica, a complexidade e os detalhes culturais das transgeneridades na América Latina.

²⁸ Nas pesquisas e viagens que venho fazendo, ando reúno material para pensar como os processos transgêneros se dão num contexto mundial. A comparatividade das diferentes formas em que as transgeneridades se desenvolvem em cada país do mundo, considerando processos geopolíticos e sociais diversos, nos permite entender a riqueza cultural brasileira da forma travesti. No Irã, a transgeneridade se dá pela marginalidade da figura de duas masculinidades cis se relacionando (Barbosa, 2017). Na Tailândia as *ladyboys* são um fenômeno artístico que, assemelhado com a forma ocidental *drag*, constitui processos de animação em coralidade (Aldous e Sereemongkonpol, 2008; Ocha, 2012). Nos países do norte (informações recolhidas a partir de experiências pessoais: morei no Canadá nos anos de 2010 e 2011 onde realizei estudos de graduação em Cinema, e viajo a países da Europa Ocidental desde 2008; as características aqui mencionadas podem ser reconhecidos também nos EUA) as transgeneridades se dão por processos perversos de exclusão social que denotam a necessidade de um acabamento cis da figura trans. É preciso sublinhar que ainda desconheço sobre os processos trans na África e em demais regiões da Ásia. Conforme minha experiência de trabalho e estudo na Argentina, Bolívia, Chile e América Central, percebo que, de modo geral, as condições e lutas de pessoas trans no Brasil se assemelham bastante às de pessoas trans em outros países da América Latina.

²⁹ Não incorreremos aqui numa ingênua romantização da figura travesti. Procurarei operar com criticidade, na medida do possível, a paradoxalidade gestual e narrativa que operamos em ser travesti. No entanto, não me furtarei a sublinhar que intuo podermos encontrar entre nós travestis desde pistas que ainda merecem se desdobrar até saberes bem vigorosos sobre as performances de gênero, sobre os processos sociais e subjetivos de gênero, sobre reconhecimento, sobre comunidade, sobre resistência, sobre vida e não-vida, sobre morte e, até mesmo, sobre o que é uma cena.

e/ou tentando ressignificá-la daí. No entanto, os saberes fundantes da medicina psiquiátrica, que acabam por parametrizar desigualdades sociais como doenças mentais³⁰, não somente não dão conta de dar tratativa à dialética de reconhecimento de pessoas trans como acabam por estabelecer as condições de enquadramento das pessoas trans. E, ao enquadrar quem deve ficar dentro, desenquadra quem deve ficar fora.

A leitura normalizante e biopolítica dos corpos trans procede, desta forma, em ditar quem é desviante e quem é legítimo. Travestis somos sempre vistas como desviantes, agressivas, indisciplinadas e incoerentes com o que se espera de uma, digamos com ironia, *verdadeira pessoa trans*: a saída de uma cisgeneridade para outra cisgeneridade, diametralmente oposta e que não deixa rastros da cisgeneridade original. Travestis em geral não somos enquadradas pelo discurso hegemônico de transgeneridade (a narrativa transexualizadora) por não apresentarmos, dentre outros requisitos, a passabilidade cis. Travestis somos *ilegíveis* e *ilegítimas* ou, ainda, somos *ilegítimas* por sermos *ilegíveis* pela cisnormatividade que se expressa também na narrativa transexualizadora³¹. Então, uma equação poética que se apresenta como ideia preliminar a ser desenvolvida na tese a partir dos elementos de experiência de campo e por meio de um tratamento estético crítico é que: *a legitimidade se dá em função da legibilidade*. Ou seja, quanto mais *legível* à normalidade for um corpo, mais *legítimo* ele será.

A normalidade hegemônica criará, portanto, a noção de que ser travesti é ser resto, é ser abjeta, é ter uma vida precária. Se este modo indisciplinar de vida se interpõe à pesquisa, porque teria de ser a pesquisa disciplinada? Se opero aqui uma poética crítica é porque pretendo uma epistemologia indisciplinar, porque indisciplinadas somos nós travestis. Se há uma grande lacuna nas pesquisas sobre as transgeneridades realizadas até hoje no mundo é porque elas não foram realizadas por travestis. A presente tese, ligada à Psicologia Social, pretende convocar esta mesma área a repensar-se, a ousar levantar-se contra os saberes médico-patológicos sobre as transgeneridades, a considerar o respeito às representatividades de quem conduz as pesquisas, a adotar a estética não como mero modo de aplicação ou instrumento, mas como um operador poético indisciplinar.

³⁰ Ainda durante a escrita desta tese a transgeneridade é enquadrada como uma doença mental pela psiquiatria norte-americana, tal como consta no DSM-5 (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fifth Edition*, da *American Psychiatric Association*). Por sua vez, este parâmetro diagnóstico é importado pelo sistema de saúde Brasileiro, o SUS - Sistema Único de Saúde, que apresenta no CID (Catálogo Internacional de Doenças) a transgeneridade como uma patologia.

³¹ Não é um mero jogo de palavras dizer que travestis somos ilegíveis, ilegítimas e, ainda, *inelegíveis*: nas eleições brasileiras de 2016 o número de pessoas trans candidatas aumentou e ganhou, em alguns casos, expressivas quantidades de votos. Mas a ameaça que apresentamos faz com que não só não possamos concorrer, ainda, a presidência da república como as candidaturas possíveis no momento em termos de vereadoras/es e deputados/as são massacradas e às vezes inaudíveis pela onipresença cisgênera nos partidos, mesmo os de esquerda.

O texto aqui apresentado se desdobra de muitos percalços de violência sofridos pela pesquisadora durante o período de sua realização. Mas não só. Amigas trans próximas foram assassinadas neste período. O texto não poderia ser escrito de outra forma se não com sangue. A indisciplina como método, como pensamento e, por fim, como coragem de deslindar toda a potencialidade do saber travesti.

As pessoas trans somos genocidadas no Brasil atual³². Uma pessoa trans escrever uma tese de doutorado neste contexto é um ato de resistência³³. E mais, em um contexto que deslegitima politicamente, economicamente, socialmente, artisticamente e academicamente as pessoas trans, qualquer coisa que seja dita por uma pessoa trans costuma ser usada contra ela mesma para deslegitimá-la. Esta tese se inscreve neste contexto. Não porque o que aqui se apresenta não seja passível de ainda mais elaboração, ainda mais refinamento ou ainda mais crítica. Assim, esta tese não somente se expõe à deslegitimação porque o que aqui se apresenta corajosamente se ergue contra as normatividades. Da mesma forma, esta tese não somente se expõe à deslegitimação porque as questões que aqui se apresentam criticam as formas hegemônicas do próprio movimento trans. Também, esta tese não somente se expõe à deslegitimação porque o que aqui se apresenta carece de uma metodologia disciplinada conforme os parâmetros cientificistas da pesquisa acadêmica. Esta tese se expõe à deslegitimação por todos estes fatores somados ao principal: por ser escrita por uma pessoa trans.

Meu empenho de realizar esta pesquisa é extremamente corajoso e inventivo. No entanto, não se trata de uma inovação que se dá ao acaso à minha individualidade, mas de um trabalho constitutivo que, ao fazer cruzamentos pessoais, pretende se relacionar com as encruzilhadas epistêmicas indisciplinadas de ser trans no social. Estou dentro de um contexto em que cada vez mais pessoas trans ganham visibilidade nas artes e na academia, ainda que isto se dê paradoxalmente à despeito do contínuo e crescente genocídio deste mesmo nosso grupo. A expectativa de vida de pessoas trans no Brasil atual, estimada em 2018, é de 35 anos!³⁴

³² Os dados apresentados pela ANTRA no período de desenvolvimento desta pesquisa de doutorado, apontam os registros de quantidade de pessoas trans assassinadas no Brasil de 2014 a 2018 (em faixa de números): de 120 a 140 em 2014; de 100 a 120 em 2015; de 140 a 160 em 2016; 179 mortes em 2017; e 69 até 21/5/2018 (além de 20 tentativas de homicídio, e 22 violações de Direitos Humanos; sobre estas duas últimas, Fonte: IBTE e ANTRA) .

³³ Esta é a primeira tese de Doutorado escrita por uma pessoa trans no Instituto de Psicologia da USP. Esta é a segunda tese de Doutorado escrita por uma pessoa trans em toda a história da USP, a primeira foi escrita por Daniela da Silva Prado no Doutorado em Letras, Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, da FFLCH em 2011. Esta é uma das primeiras teses de Doutorado em Psicologia Social escrita no Brasil por uma pessoa trans, a primeira foi escrita por Jaqueline Gomes de Jesus no Doutorado em Psicologia Social da UnB (defendida em 2010), e a segunda foi escrita por Adriana Barbosa Sales, no quadro do Doutorado em Psicologia Social da UNESP - campus de Assis (defendida em março de 2018).

³⁴ Fonte: ANTRA. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,numero-de-assassinatos-de-pessoas-trans-no-brasil-e-o-maior-em-dez-anos,70002167595>, acesso em 4/6/2018 às 12h17, Praia Grande - SP.

A ocupação de espaços sociais por pessoas trans não é nenhum favor. Visibilidade é um direito. Em muitos casos, pelo fato das maiorias cisgêneras³⁵ não se importarem em abrir espaços para pessoas trans (e quando o fazem, as limitam até os pontos de conveniência), algumas áreas do saber, como a própria psicologia, pretende apoiar pessoas trans mas tem seus procedimentos e trabalhos majoritariamente conduzidos por pessoas cis. Inclusive os trabalhos que dizem respeito à vida de pessoas trans (temos muitíssimas pessoas trans capacitadas para a psicologia). Assim, empreende-se não a realização de um mero encontro de disciplinas diferentes, mas sim, o que podemos talvez nomear como uma *invasão* dos saberes teatrais engajados³⁶ como modo operante-reflexivo que coaduna projetos emancipadores nas humanidades³⁷.

Comento que a proposição que faço aqui de aventar diferentes áreas para o estudo das transgeneridades advém e reforça uma trajetória acadêmica e profissional que venho tecendo em meu percurso e que está sustentada na força de relação necessária entre campos do saber que tradicionalmente se fecharam uns aos outros (e em muitos casos ainda se fecham). As Artes Cênicas e a Psicologia Social se paqueram e se interrelacionam há muito tempo. No entanto, poucos projetos realmente se emaranharam vertiginosamente na soma dos contributos que advém de cada área e, sobretudo, pouco ainda se aventou das proporções que se desdobram da relação entre elas.

Perspectivando as circunstâncias do percurso de desenvolvimento do Doutorado que culminou neste relatório, preciso dar nome às estações de paragem nas quais foram desenvolvidas *práxis comunitárias* de pesquisa sobre as transgeneridades. A cartografia, realizada de laços estreitos com o orientador desta tese, Prof. Dr. Luis Guilherme Galeão da Silva³⁸, permitiu experimentar com qualidade, cautela, peregrinação e perseverança as problematizações afetivas, militantes e criativas, ligadas às populações de pessoas trans de 2013 a 2018³⁹.

³⁵ É bem consenso que cargos e espaços de poder, de tomada de decisão, de gestão e organização social são ocupados majoritariamente por pessoas cis, ainda.

³⁶ Aqui me refiro sobretudo à minha trajetória como artista, educadora e pesquisadora da obra de Augusto Boal. O Teatro do Oprimido, tal qual formulado pelo autor, ganha aqui uma configuração que pretende uma transição de gênero que contempla inclusive o teatro como área artística: a Teatra da Oprimida.

³⁷ O principal desdobramento deste percurso foi notadamente a dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Controladoria e Contabilidade da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo, em 2010. Sob orientação do Prof. Dr. Edgard Bruno Cornachione Júnior, a pesquisa intitulou-se *Narrativas da Participação: estudo foucaultiano sobre a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André* (Leal, 2010).

³⁸ Professor do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Desenvolve trabalhos em Teoria Crítica e Psicologia Comunitária. Coordena o Grupo de Pesquisa Crítica Social e Direitos Humanos (CSDH) ligado ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, no qual esta tese se insere.

³⁹ Em 2013, um ano antes de início do Doutorado acompanhei uma das etapas finais de um projeto desenvolvido pelo Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do IP-USP no Vale do Ribeira, Litoral Sul de São Paulo. O projeto, que unia estudantes de graduação, pós-graduação e docentes do IP-USP, tinha como protagonismo estudantes de ensino técnico do Vale do Ribeira que conduziam, com o apoio de todo o grupo, pesquisas sobre a comunidade caiçara.

Este percurso, que compreende período anterior ao estrito desenvolvimento das ações compreendidas na tese, foram extremamente relevantes para dar base à sua realização. O primeiro motivo é porque permitiu não apenas um contato preliminar com diversos grupos de pessoas trans mas também porque este contato no percurso levou um amadurecimento pungente da pesquisa, aliado ao contínuo refinamento pessoal para o meu processo transgênero. O segundo motivo é que estas estações foram base não só para compreender melhor das tratativas metodológicas da interseção das Artes Cênicas com a Psicologia Social, mas perceber, principalmente, os tensionamentos destas áreas com as demandas comunitárias.

As tais paragens se deram intencionalmente com um denominador comum: o Teatro do Oprimido. Este mote foi estabelecido por três razões. A primeira: o fato de este dizer respeito exatamente a um saber popular que foi tradicionalmente excluído da academia. Advindo de processos de trabalho com diferentes grupos oprimidos⁴⁰ que encontraram na forma teatral o percurso de investigação e expressão de luta por reconhecimento, o saber comunitário implicado no Teatro do Oprimido apenas nos anos 2000 passou a ser objeto de estudo nos diversos cursos de graduação das universidades brasileiras. A segunda razão: a correlação entre as Artes Cênicas e a Psicologia Social encontra nas teorias e práticas do Teatro do Oprimido uma força de relação muito interessante: pretende promover não apenas a complementariedade das áreas para maior conexão entre os saberes que estão dentro e fora da academia mas, principalmente, impulsiona a constante reinvenção crítica destas áreas. A terceira razão: desde o início do projeto eu estive extremamente insegura para pesquisar as transgeneridades porque esta não tinha sido, até então, uma experiência pessoal elaborada. Não porque eu não era uma pessoa trans antes de iniciar o Doutorado, mas porque tinha minha transgeneridade, e o feminino, reprimidos. Não me via como trans por conta desta repressão. Ou seja, ao mesmo tempo em que os espaços sociais que eu frequentava de certa forma me alienaram da condição transgênera (entende-se, por falta de informações e de estrutura), nestes mesmos espaços eu pude desenvolver uma trajetória bastante perspicaz de afinamento dos trabalhos e formas metodológicas de transformação das opressões sociais. Em outras palavras, a insegurança com as transgeneridades caminhou de mãos dadas com certa segurança metodológica encontrada e forjada no percurso realizado por mim até o início do Doutorado.

Mas quando foi, e o que houve, que possibilitou que eu percebesse que a transgeneridade, projeto de minha pesquisa de Doutorado, também dizia sobre minha pessoa? Como que alterar a

⁴⁰ Em referência ao processo de criação do Teatro do Oprimido que se associa à trajetória pessoal de Augusto Boal (desde o Teatro de Arena de São Paulo, anos 1950 e 1960; passando pelo exílio político, de 1971 a 1986; e seu retorno ao Brasil, em 1986) e aos desdobramentos deste percurso após o falecimento de Boal, em 2009.

percepção que eu tinha sobre mim e meu processo performativo de gênero modificou o modo de condução desta pesquisa? Como se altera uma percepção de gênero? De que maneira específica a atividade teatral e a relação com o/a espectador podem desdobrar em alteração da percepção de gênero?

Em 2013 fui espectadora de uma encenação chamada *Na Rego: quanto custa uma hora com você?*, do Coletivo Na Rego⁴¹. Na ocasião levei para assistir o espetáculo junto comigo um grupo de alunos/as do curso de Licenciatura em Música da Faculdade Carlos Gomes / Uniesp⁴². A rua Rego Freitas está localizada no centro de São Paulo, perto do Largo do Arouche (onde residi durante a maior parte da pesquisa, de 2012 a 2017). Nesta região há a frequência de muitas travestis que residem e/ou trabalham aí, sendo a prostituição uma das atividades profissionais na qual a maior parte delas está envolvida. Uso o termo *elas* não somente porque até então eu me referia a travestis em terceira pessoa do plural, mas porque assim havia aprendido socialmente o que significava ser travesti: *terceira pessoa do plural, jamais primeira pessoa*. No entanto, o que chama a atenção no acontecimento em questão, é que esta terceirização pronominal é endossada na proposta do espetáculo.

Este grupo, inteiramente composto de pessoas cisgêneras, partia de relatos verdadeiros de travestis, como a própria imprensa descreve sobre uma apresentação mais recente, na cidade de Sorocaba - SP, em 2016⁴³. Tal procedimento de criação apoiado em depoimentos de histórias de vida é baseado no Teatro Documentário⁴⁴. O espetáculo de fato trouxe para a cena um material de resistência muito potente das travestis da rua Rego Freitas. As histórias eram tão fortes que o efeito imediato em mim foi o de me deixar nua. Minha nudez enquanto espectadora da peça tinha uma proveniência concreta: a transgeneridade deslocada do cotidiano e ora posta em cena deixava às vistas a minha própria transgeneridade, a qual eu mesma fui ensinada a reprimir (e depois desaprendi a enxergar). Foi extremamente inusitada para mim esta descoberta, me pegou de surpresa. O feminino sempre esteve presente na minha vida e estava bem acobertado debaixo de tanta vergonha e boicote, provenientes da repressão familiar, afetiva, escolar, política, dos bairros

⁴¹ O espetáculo e o coletivo são frutos de pesquisa de TCC de Leonardo Palma no quadro da Licenciatura em Artes Cênicas da UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Juntamente com Alexandre Mate, orientador da pesquisa, e a professora Carmina Mendes André, participei da banca de julgamento desta pesquisa de graduação, em dezembro de 2013.

⁴² Instituição particular onde lecionei ao longo do ano de 2013, antes de iniciar o Doutorado, as disciplinas de *Corpo e Movimento* e *Didática e Prática Docente*.

⁴³ 'Coletivo Na Rego apresenta peça na praça': <http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/719725/coletivo-na-rego-apresenta-peca-na-praca>, acesso em 09/01/2018 às 18h07, Madrid - Espanha.

⁴⁴ Na seção 4.2 da tese, intitulada *Documentação: a oprimida tem euforia!*, serão abordados alguns dos expedientes e questionamentos de Teatro Documentário que estiveram presentes na encenação *A Demência dos touros*.

onde vivi, etc. Mesmo as escapadelas da minha mulheridade eram consentidas tacitamente no relacionamento afetivo que tinha na ocasião da peça, com a condição de que estes conteúdos fossem logo acobertados de novo e eu voltasse a ser gay (eu que ousasse a dizer que era trans). Aliás, é assim que se dá a violenta assimilação afetiva do feminino e das transgeneridades na socialização entre corpos cisgenerificados compulsoriamente como homens que se relacionam entre si, convencionalmente rotulada como gay. Convivendo nada bem com a repressão, mas tendo-a naturalizada no cotidiano, eu fui assistir a peça despreparada para a atividade de assombramento à qual eu fui convocada pela minha própria experiência diante da transgeneridade vista. "Nos parece que as imagens do espetáculo retornam e nos assombram para melhor prolongar e transformar nossa experiência de espectador/a, como que para nos obrigar a repensar a cena e, então, retornar ao nosso terror ou ao nosso prazer"⁴⁵ (Pavis, 2007, p.9).

Bem, o ponto é que algo me soava muito estranho nesta experiência como espectadora porque ela não se resumiu simplesmente a passar a enxergar algo que eu não enxergava, doravante, minha transgeneridade. O que eu sentia de fato é como se eu estivesse em desacordo com a proposta do espetáculo. Iser (2005), teórico da recepção, indica que no processo de elaboração da experiência do/a espectador/a com relação à obra artística, a sensação de dissensão pode ser chamada de *espaço liminar*. Trata-se, nas palavras de Desgranges (2014, p.40-41), de:

um espaço de passagem, um descompasso entre a proposição do/a artista e os referenciais da/o espectador/a. Este espaço se produz a partir do desacordo entre o objeto artístico e o/a receptor/a, e faz com que a atuação desta/e não se resuma a um ato de compreensão ou de tradução do que o/a artista quis enunciar, mas se constitui em um ato necessariamente criativo, inventivo.

Ora, o que a minha experiência como espectadora procurava me dizer era inaudível não porque eu não quisesse ouvir, mas porque eu parecia destoar literalmente do resultado esperado da peça. O elenco, todo composto de estudantes de graduação em Artes Cênicas da UNESP, eram pessoas com quem eu tinha amizade e coleguismo na época. Observar a atuação delas sobre a vida de travestis que se prostituíam na Rego Freitas, para além de me proporcionar um melhor conhecimento sobre as histórias destas mulheres trans, produzia em mim um embaraço adicional. Percebia que havia na proposta estética uma demarcação muito concreta da transgeneridade condicionada à prostituição, à qual eu não me encaixava: "travestis são elas, as mulheres trans que se prostituem e que foram depoentes da obra teatral", algo como que me sussurrava ao ouvido.

⁴⁵ Tradução livre de: "Il nous semble que les images du spectacle reviennent et nous hantent comme pour mieux prolonger et transformer notre expérience de spectateur, comme pour nous obliger à repenser l'événement de la représentation, à revenir sur notre terreur ou notre plaisir".

Como eu não me prostituía, eu percebia enquanto espectadora que não era (ou não deveria ser) um resultado da peça que eu fosse trans também. Não foi nem um pouco óbvio para mim que um mesmo espetáculo pudesse ser auspicioso o bastante para me deixar nua porque me fazia enxergar a própria transgeneridade mas, ao mesmo tempo, com sua proposta terceirizadora de narrativa, me dificultasse a me reconhecer enquanto trans. Este impasse foi muito dolorido porque me levou a conviver por um longo período com uma verdade aprendida com a cena mas que não poderia ser nomeada em função do modo como a cena foi arregimentada. A propósito, a compreensão destas circunstâncias cênicas e de seus efeitos de recepção se deu em concomitância com a escrita desta tese.

E não é que o trabalho do grupo se simplificava em dizer que somente são pessoas trans quem se prostituí. O problema é que, ao narrar a transgeneridade em terceira pessoa e não em primeira pessoa, o grupo não se preparou eticamente e teatralmente para perceber o que de fato estava levando para a cena e provocando no seu público: *uma alteração na percepção sobre os conteúdos das transgeneridades*. Ora, a matéria subjetiva e social das travestis da Rego Freitas dizia respeito tanto sobre os processos de performatividade de gênero do elenco como sobre os processos de performatividade de gênero das/os espectadora/es, no entanto, o *trans fake*⁴⁶ empreendido pelo grupo teatral os negligenciava. Esta é uma consequência potencial de obras teatrais cisnormativas: ainda que abordem conteúdo de transgeneridades, estes são perigosos demais para serem nomeados entre artistas e público. A conveniência está em esquivar-se sob a égide do campo para manter um ar profissional que, na área teatral, veremos, se sustenta tradicionalmente no paradigma da alteridade.

O tempo dilatado que me requisitou a elaboração desta experiência é prova de que as alterações no modo de percepção provocadas por um espetáculo nem sempre ocorrem com rapidez no/a espectador/a. Na ocasião eu tinha muito medo de reivindicar-me como uma pessoa trans, tinha muito medo de reivindicar-me como uma mulher. Este medo, que ora procurei encarar durante todo o percurso da pesquisa de doutorado por meio das ações empreendidas, diz respeito aos preconceitos sociais relacionados às transgeneridades e às mulheridades. Sobre os perigos de ser trans, um bom medidor do fundamento deste medo (para além do já mencionado risco de vida), diz respeito à perda de privilégios de ser cis. Contraditoriamente à necessidade de tempo expandido

⁴⁶ O *trans fake* é um termo criado para designar a criação artística sobre transgeneridades concebida ou executada por pessoas cisgêneras (o correspondente em termos da luta do movimento negro é o *black face* para designar a criação artística sobre negritudes concebida e executada por pessoas brancas). Tanto o *trans fake* como o *black face* não se restringem às atividades artísticas, alcançando o jornalismo, a pesquisa acadêmica, a medicina, etc. O tema do *trans fake* será retomado no capítulo 2 no qual discuto a importância da representatividade no exercício da investigação sobre transgeneridades.

para apurar a experiência da minha própria transgeneridade (cuja chama eu vi acender e logo se apagar ao assistir a peça *Na Rego*), nomear-me enquanto trans e enquanto mulher provocou com muita rapidez respostas contumazes de perda: término de relacionamento afetivo, demissão no trabalho e alto dissenso familiar, só para dar alguns exemplos.

Assim, devo comentar a seguir sucintamente seis estações cartográficas da pesquisa que revelam algumas peripécias do percurso. Os elementos aterrorizantes da minha experiência como espectadora foram trabalhados em novas ocasiões em ritmo de alternância entre momentos de aproximação insuspeitada e momentos de distanciamento aparente do problema. Faço questão de apresentá-las para que fique compreendido pelo/a leitor/a da tese que o projeto preliminar de pesquisa se consubstanciou em um enredamento articulador de duas marcas de trabalho: *a deriva e o dialogismo*. A relação que faço a seguir é um breve registro do prolongamento insistente que se constituiu esta pesquisa sobre o efeito estético das transgeneridades a partir das inquietações pessoais prévias, simultâneas e atuais. Eu sempre acreditei que os conteúdos que haviam se revelado (e ainda se revelam) em mim através da cena teatral podiam ser de interesse para muitas outras pessoas. *Os modos de elaboração da subjetividade de gênero são uma atividade social*. Ora, indicar os passos deste percurso foi também uma forma que encontrei de nomear em agradecimento as experiências que me deram força de sustentação nesta tese e que me permitiram um refinamento da minha experiência estética de gênero no social:

1) *Trans*Teatro* - Coletivo Metaxis: espetáculo desenvolvido em 2014 com dois encontros semanais de quatro horas cada para pesquisa, treinamento e ensaio, durante cinco meses, no Ateliê Compartilhado Casa Amarela em São Paulo, uma ocupação artística que congregou diversos/as coletivos/as para fins criativos, pedagógicos e políticos. Sobre este último aspecto da casa, participamos de diversas assembléias e atos que problematizaram os programas de arte pública da cidade. O processo, que contou com a atuação de Letícia Souza Silva, Lucas Tavares e Isabelle White, e teve minha participação como encenadora, tratava da violência física sofrida por pessoas trans que se prostituem e da automutilação do pênis. Baseamos a pesquisa nas vivências do próprio grupo. A base metodológica de criação do processo foi, ainda, o Teatro do Oprimido⁴⁷, e foram feitas duas apresentações: Rio de Janeiro, na Escola de Teatro da Unirio, em outubro de 2014; e São Paulo, na própria Casa Amarela, em novembro de 2014. O processo foi desenvolvido sem qualquer verba de financiamento.

⁴⁷ A experiência de montagem e apresentação deste processo foi relatada em Leal (2015a).

2) *Telmas* - Coletivo Metaxis: processo realizado em 2015 a partir de estudos, práticas de escrita e desenvolvimento de imagens, culminando em desenho de cenas e duas apresentações. A primeira, no *Cabaret d'Água*, do Coletivo Estopô Balaio, no Jardim Romano, periferia da Zona Leste em maio de 2015. A segunda, em junho de 2015 no Memorial da América Latina, no quadro da 2a Feira Paulista de Opinião, organizada pela Cia. Antropofágica. Com a atuação de Caio Fernando Vallim, Raphael Ubeda e Isabelle White, e minha participação como encenadora, a obra *Telmas* se constituiu no formato de um *cabaret* que trazia esquetes poéticas intercaladas com jogos, dança e falas de crítica aos genocídios sociais. O espetáculo tratou da figura feminina travesti de periferia e da noção de coletividade implicada nela.

3) Ocupação sem-teto Pena Forte Mendes: trabalho desenvolvido com a coordenação do Prof. Luis Galeão da Silva, constitui-se em visitas e rodas de conversa/prática no próprio prédio da Ocupação Pena Forte Mendes, localizada na região da Bela Vista, em São Paulo. Participaram dos encontros os/as moradores/as da ocupação, bem como alunos/as de graduação em Psicologia da USP⁴⁸. A ocupação de moradia contava com um andar do prédio habitado por pessoas trans, sendo uma delas a representante dos/as moradores/as. Os encontros, ora conduzidos pelo Prof. Luis Galeão, ora conduzidos por mim, abordavam questões da vivência na moradia procurando traçar a linha histórica dos acontecimentos experimentados pelo coletivo. O objetivo era poder localizar aspectos da história do país e da cidade vinculando-os com a história do grupo. Este trabalho, que se deu fundamentalmente com tratativas da memória social, teve como materialidade objetos pessoais dos/as moradores/as e conteve elementos de jogos do Teatro do Oprimido.

4) Disciplina de Teatro do Oprimido no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo: no segundo semestre de 2015 foi oferecida a disciplina intitulada *Teatro do Oprimido: procedimentos teórico-práticos de criação estética e de intervenção comunitária*⁴⁹. Na ocasião, participei como professora convidada e tive o prazer de experimentar a responsabilidade de conduzir as 15 aulas, nas quais estava sempre amparada pelo orientador Luis Galeão da Silva. Foi um marco: a primeira vez que este saber popular, em forma de disciplina, foi oferecido em uma universidade pública no Estado de São Paulo. Houve grande procura por alunos/as de graduação do Instituto de Psicologia, de outras unidades da Universidade de São Paulo, e

⁴⁸ As visitas estavam vinculadas à disciplina Psicologia Comunitária, oferecida pelo Prof. Luis Galeão da Silva.

⁴⁹ Foi oferecida no quadro das disciplinas optativas 'PST 2774 - Práticas de Pesquisa em Psicologia Social I' e 'PST 2879 - Práticas de Pesquisa em Psicologia Social II', com supervisão do Prof. Luis Galeão da Silva.

também de fora da universidade⁵⁰. A disciplina foi ocasião para, em primeiro lugar, criar um espaço dentro da universidade pública para tratar de um saber que é comunitário e nunca teve o devido espaço na academia. Em segundo lugar, a oportunidade de pensar criticamente o Teatro do Oprimido contribuiu para alargar seu escopo teórico-metodológico radicalizando a força de luta por reconhecimento de grupos oprimidos.

5) Transcidadania: programa da Secretaria Municipal de Direitos Humanos de São Paulo, criado na gestão Fernando Haddad⁵¹, trata-se de um programa público de formação e inserção social de pessoas trans. Com convênios com a Secretaria do Trabalho e a Secretaria da Educação, até 2016 o programa atendeu centenas de pessoas trans que dispõem de um auxílio financeiro⁵² para concluir o ensino fundamental e médio tendo, também, a oportunidade de participarem de treinamentos técnicos e processos seletivos de trabalho. Extremamente relevante e sem precedentes em termos de políticas públicas para a população de pessoas transgêneras, este programa teve também alguns limites e desafios dentre os quais: a autogestão, a falta de diversidade nos postos de trabalho⁵³ e a falta de compreensão das especificidades da população trans pelo próprio poder público. As reuniões⁵⁴ realizadas com a coordenação do Transcidadania e com a diretoria de Diversidade, no entanto, nos levaram a perceber outra limitação crucial do programa: o não reconhecimento do fazer artístico como uma legítima profissão que poderia estar à disposição de pessoas transgêneras. Por fim, infelizmente, as

⁵⁰ Considerando a dificuldade de acesso de pessoas não vinculadas à universidade pública, foram abertas dez vagas para interessados/as de fora da USP que foram selecionadas mediante análise de carta de interesse na qual o/a candidato/a deveria articular: (1) motivações para a realização da disciplina; (2) eventuais experiências prévias com teatro e Teatro do Oprimido; (3) comunidades/populações em que atua ou em que pretende atuar com o Teatro do Oprimido. A escolha baseou-se no perfil de multiplicadores/as de Teatro do Oprimido, ou seja, pessoas que tenham trajetória prévia ou disposição para dar formação e ser curinga de Teatro do Oprimido.

⁵¹ Haddad foi prefeito de São Paulo pelo PT - Partido dos Trabalhadores, de 2013 a 2016.

⁵² Segundo a página do programa, "em 2016, o número de vagas dobrou para 200 e o valor do auxílio mensal aumentou de R\$827,40 para R\$924,00". Disponível em: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/direitos_humanos/lgbt/programas_e_projetos/index.php?p=150965 (acesso em 31/8/2017 às 15h04, São Paulo - Brasil).

⁵³ A falta de diversidade nos postos de trabalho se expressava não somente no que se refere aos diferentes setores da economia. Observou-se que, um grande desafio do programa foi o de que as vagas à disposição de pessoas transgêneras se restringiam a postos de trabalho subordinado, nunca postos de gerência ou que, de alguma forma, proporcionasse vagas de destaque, estas restritas às pessoas cisgêneras.

⁵⁴ Ao longo de 2015 fizemos diversas reuniões com o intuito de construirmos ações de criação baseadas no Teatro do Oprimido que estariam vinculadas à tese. A ideia de montagem de espetáculo com as/os alunas/os do Transcidadania levava em conta ações formativas com a linguagem teatral com todo o grupo de estudantes e apresentações em eventos e equipamentos da prefeitura. Íam às reuniões, além de mim, Luis Galeão-Silva, Raphael Lira, Letícia Vaz e Mari Costa, que também é trans e estava fazendo uma pesquisa sobre transgeneridades e teatro-educação. No caminho para uma destas reuniões com a diretoria de Diversidade da Secretaria de Direitos Humanos de São Paulo, com o intuito de tratar das possibilidades de realização do projeto de espetáculo, sofri um acidente de bicicleta que fez com que me afastasse em torno de 4 meses das atividades acadêmicas da tese para realização de cirurgia (de risco) e processo de recuperação. Na seção 1.4 deste relatório, intitulado *Tese: estrutura estruturante*, desenvolvo uma narrativa sobre como este acidente participou ativamente do meu processo subjetivo de elaboração de gênero a partir das indisposições geradas na experiência como espectadora de *Na Rego*.

atividades teatrais foram consideradas como menos importantes do que as providências para a inserção profissional das pessoas trans⁵⁵.

6) Cursinho Popular Transformação: Em 2017 foram realizadas oficinas de Teatra da Oprimida com os corpos docente e discente do Cursinho Popular Transformação, este voltado à população transgênera. Na ocasião pude conduzir as práticas de teatro-educação acumuladas até então já promovendo a provocação da transição de gênero da área teatral: de teatro para teatra. Assim, alguns jogos teatrais foram discricionariamente adaptados para abordar transgeneridades e outros, mesmo tendo sido realizados da mesma maneira que sempre os realizei, passaram a ser enxergados como verdadeiros disparadores para reconhecer e vivenciar as transgeneridades pelos jogos teatrais. Os achados preliminares desta experiência foram fundamentais para a sistematização da oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social*, a qual será descrita na tese, no capítulo 6.

Em todas estas atividades fui acompanhada dos questionamentos que haviam me atravessado enquanto espectadora da peça *Na Rego*. Ao mesmo tempo em que procurava me aprofundar no estudo das transgeneridades entretecendo as ações acima relacionadas com o meu material subjetivo, tive que enfrentar alguns fracassos. Nenhum dos experimentos cênicos acima descritos se desdobrou em um espetáculo propriamente, nenhum deles recebeu fomento público de criação e circulação (a despeito de mais de 5 tentativas), nenhum deles teve mais de duas apresentações; a disciplina de Teatro do Oprimido não foi efetivada como uma disciplina optativa oficial do curso de Psicologia da USP (como se havia aventado). Enquanto isso, ao longo de todo o caminho chamava a atenção que projetos realizados inteiramente por pessoas cisgêneras sobre pessoas transgêneras, como *Na Rego*, ganharam mais de um financiamento público e circulam há mais de 3 anos. A efemeridade das propostas feitas por mim, já em processo de descoberta da minha própria transgeneridade, somava-se à não bem quista composição dos projetos que propunha juntamente com outras pessoas trans; e justamente por sermos trans.

De acordo com Simões (2008), a *não encenação* é um indício relevante sobre a recepção de um projeto teatral. Segundo a autora, o teatro marcado pelo veto é proveniente de uma repercussão negativa do público, seja ela efetiva ou potencial. Hoje consigo colocar em palavras os processos vividos, os quais serão melhor desenvolvidos na tese: pessoas trans vivenciamos uma profunda precarização das condições de produção quando somos proponentes de projetos ao mesmo

⁵⁵ A própria consideração que opõe teatro à inserção profissional é sintomática do equívoco reproduzido na ocasião, de desqualificar o fazer artístico como uma profissão.

tempo em que pessoas cis que fazem projetos sobre pessoas trans vivenciam a premiação em editais de fomento público de cultura e, ainda, têm a oportunidade de alavancar suas profissões. Tal fenômeno poderíamos chamar de *carreirismo trans de pessoas cis*⁵⁶, o qual se associa com impiedosa fluência ao *trans fake*. Percebemos que esta situação requer uma ampla revisão dos parâmetros públicos de representatividade para o oferecimento de condições de trabalho nas artes e demais profissões para grupos sociais não hegemônicos. Inclusive na academia!

De fato, na minha experiência como espectadora da peça *Na Rego*, havia um reforço à ação de olhar para pessoas trans em terceira pessoa. Mesmo que houvesse a possibilidade de enxergar este conteúdo trans terceirizado em mim, da mesma forma como fazia o elenco, isso se dava num espaço provisório, o teatral. A atividade teatral que ora tem o potencial de despertar sentidos insuspeitados, seja na feitura ou na recepção, em *Na Rego* era diminuído a um exercício de apropriação cultural.

Um olhar atento à recusa vivida por pessoas trans que são proponentes dos próprios projetos artísticos denota que a ruptura social que pretende propor um teatro que aborda transgeneridades não se efetiva sem que ele seja conduzido por pessoas trans. Isto porque qualquer ruptura exige uma nova atitude interpretativa do público e, ainda que conteúdos do cotidiano sejam postos em cena, se este labor não for exercido com representatividade, o público e as/os artistas continuarão endossando a arcaica noção de alteridade supremacista branca cisgênera do teatro de que: *ator/atriz bom/boa pode fazer qualquer papel*⁵⁷. Em outras palavras, o teatro feito por *Na Rego* ao mesmo tempo que procurava trazer à tona processos de violência do cotidiano, avalizava a ideia de que a lógica de referência destes processos é a de terceira pessoa. *Teatro sobre pessoas trans glorificado; teatro efetivamente feito por pessoas trans, precarizado*.

Ora, ao mesmo tempo em que eu me indispunha com a impossibilidade de reconhecimento do fazer teatral que desenvolvia e enquanto tinha que lidar com a precarização de produção, ambas resultantes dos efeitos da condução dos projetos com representatividade, continuava a fazer perguntas sobre como o teatro pode ser convocado na descoberta subjetiva e social das transgeneridades. Interessava-me desvendar quais os efeitos estéticos das transgeneridades enquanto tema e forma, indissociadamente. Se por meio do teatro eu havia sentido o perigo latente do que significa ser trans em sociedade, deveria haver outras pessoas também instigadas com estas questões. Em vistas a elaborar a minha experiência psicossocial enquanto espectadora diante das

⁵⁶ Na seção 2.3 da tese comentarei sobre como o *carreirismo trans de pessoas cis* se inscreve a um projeto estrutural de objetificação das transgeneridade.

⁵⁷ Em Leal (2017d) comento sobre como os projetos teatrais modernos do século XX se empenharam na mudança de paradigma poético de recepção teatral da alteridade para a representatividade.

transgeneridades acreditava ter material suficiente para cotejar com uma pedagogia dos/as espectadores/as a respeito da performance de gênero.

Neste sentido, a atuação no Programa de Iniciação Artística - Piá, ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo⁵⁸ foi um instigante atravessador para lidar com os questionamentos deste percurso. As ações do programa⁵⁹ se dão em equipamentos públicos das periferias da cidade e abrange as linguagens de teatro, dança, música, artes visuais, literatura e artes integradas. Durante os dois primeiros anos como artista-educadora de teatro e nos dois seguintes como coordenadora de pesquisa-ação me envolvi com as atividades educativas e criativas do programa que aconteciam na Zona Leste, de 2013 a 2016. O Piá foi fundamental não apenas por ter me dado a experiência concreta do fazer artístico, no âmbito de política pública de formação cultural, mas, principalmente por ter como matéria a cultura da infância. Sinto-me muito feliz de ter tido um espaço tão significativo onde puderam ganhar forma estética e meios de socialização as minhas primeiras inquietações e experimentações de ser trans. Ao longo de 2016 dei formações para os/as artistas-educadores/as do programa, bem como para gestores/as e articuladores/as culturais dos equipamentos onde o programa atuava, sobre transgeneridades na infância dado que muitas dúvidas atravessavam o cotidiano dos nossos trabalhos. Vejo que aí representei três papéis diferentes: 1) divulgação de informações; 2) catalisadora de transformações e 3) somadora de dúvidas.

Foi somente em abril de 2016 o início dos trabalhos de *A Demência dos touros* da companhia Teatro do Perverto⁶⁰. Os oito meses de pesquisa de pré-produção, sucedidos de quatro meses de criação e de aproximadamente dois meses de circulação⁶¹ constituíram um trabalho intensivo e sistemático em que as experiências prévias desta pesquisa de Doutorado realizadas até então se somaram à disponibilidade, perspicácia e força de trabalho do coletivo que, em conjunto,

⁵⁸ O programa, que ainda não está institucionalizado como uma política de Estado, desde 2017 sofreu drásticos cortes e passa por um desmonte político que coincide com a transição de gestão do PT para o PSDB. Em 2017 o prefeito João Dória assumiu a prefeitura da cidade de São Paulo. O secretário designado, André Sturm, empreende uma série de limitações quantitativas ao Piá e outros programas culturais da cidade, comprometendo seu desempenho qualitativo.

⁵⁹ O público do programa são crianças e pré-adolescentes (de 5 a 14 anos).

⁶⁰ Formada por alunas/os e ex-alunas/os do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC-ECA-USP), onde eu cursei a Licenciatura em Artes Cênicas (de 2007 a 2012). A companhia conta também com a participação de pessoas do círculo social do grupo que não foram ou não são alunas do CAC.

⁶¹ Em abril de 2017 fizemos a abertura de processo da peça *A Demência dos touros* na Oficina Cultural Oswald de Andrade e a temporada de estreia aconteceu em junho e julho de 2017 no Teatro do Pequeno Ato, ambos no município de São Paulo. Na abertura, na Oswald, a peça contou com duas ações de mediação junto a espectadores/as: a conversa pública 'Perversão, violência e gênero' com as falas de Prof. Luiz Fernando Ramos e minha, e com mediação de João Mostazo, realizada no dia 11/04; e com a oficina *Gênero em interseccionalidade social*, oferecida por mim nos dias 05, 06, 12 e 13/04. A referida oficina, que será avaliada na tese, passou a ser intitulada *Poéticas de gênero em interseccionalidade social*.

passou a lapidar as questões relacionadas à pesquisa do processo com o desafio de desenvolver um material crítico sobre transgeneridades que pudesse ser traduzido por meio de linguagem artística. Evidentemente a arte aqui não foi mero instrumento para veicular nossos achados mas tornou-se, ela mesma, objeto de invenção formal para a elaboração estética das transgeneridades.

Por fim, esta tese se compõe da oportunidade que tive de realizar estágio doutoral (*Visiting Scholar*) na Universidade de Coimbra, em Portugal, no Doutorado em Estudos Artísticos⁶². Com a realização da performance *Tetagrafias*, a qual será narrada na tese, foi possível articular em forma de provocação artística o tensionamento colonial-anticolonial das transgeneridades. Ou seja, para além do programa da performance em si, o qual será pormenorizado no relatório, o fato de a pesquisadora ser uma travesti e pelo saber travesti se constituir como uma epistemologia do Sul⁶³, necessariamente coloca-se em questão o aspecto anticolonial da existência travesti como elemento fundamental de investigação do efeito estético das transgeneridades.

Ver-me neste percurso do momento que escrevo esta tese para trás é uma operação temporal que nomeio *de trans pra frente*⁶⁴, como um neologismo à expressão de trás pra frente. Pegada à coletividade de pessoas trans, me dou a fazer esta tese com o intuito a refletir sobre a força de nossas vidas. Essa reflexão, imbricada de um amadurecimento pessoal, almeja contribuir para um olhar crítico sobre as transgeneridades na sociedade. Por sua vez, a maneira de desdobrar a narrativa da pesquisa advém de uma forma de compor texto na qual as provocações trazidas à tona se entrelaçam aos fazeres do pensamento crítico. Assim, a coragem de enunciar as próprias questões sobre as transgeneridades ao mesmo tempo em que não me desalinha em nada da força de luta por reconhecimento da população trans, abre caminhos para a investigação, a dúvida e a inventividade como fazeres críticos próprios de pessoas transgêneras.

Ao tratar do ensaio como modo de escrita, Adorno (2003, p. 16-17) comenta que este "reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho". No tocante à tese, pretendo aqui apresentar reflexões que não se baseiam em uma moralidade irrestrita, mas que, ao dissertar sobre noções às quais nenhum/a leitor/a ficará ileso/a à dúvida e ao afeto, almejam promover, honestamente, um alargamento sensível e eficaz para a compreensão da performatividade transgênera e,

⁶² O *Visiting Scholar* foi realizado no ano de 2017 no programa de Estudos Teatrais e Performativos, ligado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob supervisão do Prof. Fernando de Oliveira.

⁶³ Em referência à obra *Epistemologias do Sul* de Boaventura de Souza Santos, professor do CES-UC, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

⁶⁴ Publiquei em 2017 um livro de poesias sobre a minha transição de gênero com o título *De trans pra frente*, pela Editora Patuá (Leal, 2017f). Tenho um canal no YouTube com o mesmo nome, *De trans pra frente*, no qual apresento entrevistas e outros materiais sobre transgeneridades.

consequentemente, reunir pistas da performatividade cisgênera, a qual merece outros trabalhos com o porte deste.

Introduzo a tese com uma série de perguntas em torno da pergunta principal de pesquisa. Trata-se não apenas do meu estilo de escrita, mas da atitude que assumo de lidar com as experiências investigadas. "Um dia (...) eu passaria a ser capaz de colocar as minhas próprias questões, ofício mais difícil ainda do que procurar respostas" (Mãe, 2015, p.124). Dentro da perspectiva de que a produção acadêmica de pessoas trans sobre as transgeneridades não só tem sido cada vez maior mas que tem um valor altíssimo e uma diversidade interessantíssima, me coloco de frente a todo nosso coletivo, com muito respeito e com muita admiração, para narrar as minhas questões sobre nós. E deixar bem dito que as minhas questões, que aqui se apresentam como sendo minhas e da minha pesquisa, se desdobram de muitas outras pessoas e de muitas outras pesquisas. Mas mais do que isto, representam-nas. Representam a nossa força, a força do pensamento trans.

A postura inventiva exercida aqui no texto corre vários riscos de deslegitimação. Não apenas por academicistas elitistas e/ou preconceituosos que enxergarão no saber das transgeneridades ameaça aos seus valores ou modismos. De fato, um saber que tradicionalmente foi excluído do interesse da Universidade e que ora procura invadir a academia se expõe não apenas pelo seu conteúdo, mas principalmente pelo seu método. Os modos de pensar e fazer pesquisa aqui expressos advêm de experiências que rompem com os núcleos duros da academia não apenas por ser interdisciplinar, mas por convocar a forma performática de investigar. Fabião e Lepecki (2015) afirmam que a performance não se faz, *a performance se comete*. Da mesma maneira, é assim que coloco esta investigação: não estou fazendo esta pesquisa; dentro do conservadorismo acadêmico no qual ela se insere, *esta pesquisa está sendo cometida!* E, ainda, segundo Adorno (2003), se este modo de operar é ser estigmatizado como um devaneio impotente que implica o pensamento onde supostamente não há nada a ser explicado, esta pesquisa pode servir também de denúncia de tudo aquilo que se ignora cotidianamente sobre as vidas que não importam ser vividas para uma sociedade transfóbica⁶⁵. Se não deveria haver como falar de estética de um modo não estético, não deveria haver modo de falar de transgeneridades de modo não trans ou sem a representatividade de uma pessoa trans conduzindo este pensamento.

⁶⁵ Leão e Ipólito (2011) indicam que o uso de *fobia* para tratar de ódio é um equívoco já que o termo se refere a medo como patologia. No entanto, o ódio contido na opressão vivida por pessoas trans diz, sobretudo, sobre aspectos morais, políticos e sociais. Neste sentido, parece-nos que a palavra transfobia poderia ser repensada pelos movimentos sociais para conter mais precisão a respeito do preconceito social a que visa referir. Voltaremos a este ponto na seção 4.1 da tese.

Esta tese pode ser entendida, em si, como fruto de um *ato de espectadora*. A desorientação na qual me vi durante a referida experiência de recepção teatral das transgeneridades me levou a vasculhar em profundidade nevrálgica os meandros da produção artística da performatividade de gênero, de um lado, e as nuances agudas dos processos psicossociais em que decorrem o efeito estético. Assim como as inversões suscitadas na teatralidade contemporânea (desde os esgarçamentos do projeto de arte moderna), neste ato de espectadora "a frustração marca o movimento de leitura e participa do efeito estético proposto" (Desgranges, 2012, p.38). Decepcionada com a cena sem representatividade trans e ávida do contraste instaurado entre esta situação e todo o material subjetivo e social que exigia refinamento e trabalho para atingir a amplitude que ganhou este Doutorado, me vi impelida a oportunizar à minha experiência e à de tantas pessoas que se beneficiaram com o desenvolvimento da tese (e a todas que se beneficiarão com a leitura do texto) um esmiuçamento dos interstícios psicossociais de recepção de gênero dispostas em termos de *dramaturgismo de gênero, pedagogia teatral de gênero e performatividade de gênero*. Se "a decepção é um momento fundamental da busca ou do aprendizado" (Deleuze, 2006, p.32), o prazer de emancipar-me enquanto *espectadora das transgeneridades* tem a ver com o refinamento prático da arte de traduzir, de por as minhas "experiências em palavras e (minhas) palavras à prova, de traduzir (minhas) aventuras intelectuais para (inspiração) dos/as outros/as e de contratraduzir as traduções que eles/as (me) apresentam de (minhas) próprias aventuras" (adaptado de Rancière, 2012, p.15).

Que esta tese, resultado de uma atuação incansável em defesa do direito de pessoas trans, inspire que cada pessoa viva possa pensar sobre seus processos formativos de gênero. Observar os condicionantes, sobretudo aqueles que foram naturalizados. Permitir-se repensar-se. As transformações não são individuais, elas se dão em relação, em processos de transformação recíprocos. Perceber, desde o princípio, que *todas/os* nós fomos cisgenerificadas/os compulsoriamente ao nascer. Usando a desculpa do órgão genital como constitutivo do gênero, que é da ordem subjetiva e social, nossos corpos aprenderam a ser homem e a ser mulher não somente dentro do quadro esteriotipado/arquetípico do feminino e do masculino. Isso é parte do problema. O que é preciso dizer é que nossos corpos aprenderam a ser homem ou a ser mulher, numa perspectiva cisnormativa, porque tinham que ser. O problema *também* está aí. Felizmente alguns corpos desaprendem a ser cis-homem⁶⁶ e outros alguns corpos desaprendem a ser cis-mulher⁶⁷. E aprendem novas possibilidades. Mas não só! Com isto, também é preciso dizer que nós, pessoas trans,

⁶⁶ Cis-homem: homem cisgênero.

⁶⁷ Cis-mulher: mulher cisgênera.

ensinamos a CISCiedade⁶⁸ que performar gênero tem tudo a ver com pedagogia: se aprendemos normatividades, podemos desaprender normatividades; as normatividades ensinadas não podem ser, no entanto, desensinadas⁶⁹. Por fim, ensinar as não-normatividades; aprender as não-normatividades⁷⁰.

Agora que a vaca acadêmica entrou em cena, convido você leitor/a a pensar comigo, a partir das referências aqui dispostas, não apenas sobre os procedimentos pedagógicos e artísticos de tratativa das transgeneridades mas, sobretudo, sobre as condições e implicações de leitura que se faz sobre as transgeneridades. Então, para dar sequência à introdução da tese que precede os expedientes teóricos, metodológicos, de protocolo de campo e análise de resultados, te pergunto: como você lê uma vaca?

Ilustração 1: Pesquisadora-performer posando com o figurino de Tetagrafias (I)

FONTE: Camila Falcão

⁶⁸ CISCiedade: neologismo para referir-se a sociedade cisnormativa.

⁶⁹ As normatividades não podem ser desensinadas, mas podem ser desaprendidas!

⁷⁰ Há um esforço político constante para que a sociedade desaprenda as não-normatividades. A luta pela diversidade de gênero é constantemente alvo de tentativas de deslegitimação na política institucional, nas redes sociais, etc.

1. INTRODUÇÃO: como ler uma *vaca*?

A uma passante

*A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.*

*Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.*

*Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?*

*Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!*

(Charles Baudelaire)

O advento da passagem do feminino no espaço urbano se associa com o próprio advento da urbanidade. Ao mesmo tempo, a interdição é fator determinante do condicionamento machista do gênero masculino sobre o feminino. A mulher passa. A mulher passa na rua. O feminino é passante. O feminino está na rua. O feminino está na rua? A passagem na rua só é possível com a existência da rua. No entanto, mais do que perguntar se é a mulher que passa na rua e/ou se a rua é que passa na mulher, perguntamos, por que é o feminino que passa? E mais, se quem ocupa o lugar de passante é a mulher, quem ocupa o lugar de leitura da passante? O homem? Quem pode ler a mulher que passa? Quem pode ler gênero? Quem pode ler?

Se a história da literatura nos mostra em toda sua complexidade que o gênero masculino se subscreve como o proferidor da narrativa hegemônica sobre a cidade, uma história da rua, por sua vez, corroboraria que o espaço público tem a masculinidade como portadora da circulação corporal e de fala. Ainda sobre a literatura, vimos nos séculos passados (e ainda muito hoje em dia) o desfile de dezenas de eu-líricos masculinos que, ao observarem os espaços públicos (mas também os espaços privados), tomarão seu posto de letrados e dissertarão sobre os seus arrebatamentos. E, ainda, não satisfeitos, pasmem, desdenham a autorização da arte para autorar sobre eu-líricos femininos.

Qualquer sujeito vivente em uma sociedade machista que lê normativamente o poema subscrito de Baudelaire (2012) não cogitará um eu-lírico feminino. E por que será que nós mulheres não podemos nos arrebatarmos sobre nós mesmas? Por que a surpresa sobre a beldade feminina passante não pode ser proferida por outra mulher? Trata-se do fato de que as mulheridades são

condicionadas a não ler os corpos, sejam eles masculinos ou femininos. Mulheres não podem ler, mas *devem* ser lidas. De certa maneira, tal problemática tem a literatura como um sintoma da sociedade: um grupo social que pode falar por outro parece coincidir com a situação de que o grupo social que fala por outro é o mesmo grupo social que pode observar o outro.

Sendo assim, quais os modos de leitura que recaem sobre o corpo feminino? E como interferir ou formar esteticamente estes modos de leitura? Se o condicionamento exclusivo do corpo feminino como passível de leitura no espaço público lhe confere a objetificação que se interpõe como justificativa de sua violação, como empreendemos uma formação de leitores/as? Como despertar em quem lê um corpo feminino uma auto-reflexão sobre seu próprio corpo e sua poética de gênero? Como interferir nos modos de leitura sobre o corpo feminino colocando em questão as opressões vividas pelo corpo feminino e os privilégios vividos pelo corpo masculino?

Seguimos a perguntar: quais os modos de leitura que recaem sobre o corpo trans? O que nos permite dizer quem de fato tem um corpo trans e quem opera a leitura sobre o corpo trans? O que nos permite dizer quem de fato tem um corpo feminino e quem opera a leitura sobre o corpo feminino? Não há como interrogar sobre a performatividade transgênera feminina sem interseccionar esta indagação com a própria reflexão dos processos de constituição e resistência das mulheridades.

Neste sentido, denotamos que há na pergunta 'como ler uma vaca?' uma provocação inusitada. Ao se perguntar como ler algo/alguém instaurando, já na pergunta, uma leitura, estamos evidenciando, conseqüentemente, não apenas um modo naturalizado deste algo/alguém mas, sobretudo, um ato de ler *naturalizado e naturalizador*. Mas o que vem a ser um modo *natural e naturalizante* quando se trata de processos subjetivos e sociais? Entende-se a naturalização de processos sociais como sendo o esforço de assumir pressupostos de determinada estrutura social não apenas como impassíveis de construção histórica, mas sobretudo, como impossíveis de se mudar. Naturalização, portanto, é um modo normativo de lidar com a matéria do tempo.

Uma pessoa trans lida como vaca. Uma mulher lida como vaca. Como lidar com a forma lida? Como atuar sobre uma leitura que ainda não se realizou? Como ler um corpo trans? Ao passo que indagamos sobre os modos de leitura do corpo trans, há operações estruturais que o subscrevem em determinados quadros de leitura. Quais as definições institucionalizadas sobre o que é o corpo transgênero e como elas se fundam em formas interpretativas de controle? Os pressupostos jurídicos e médicos vigentes, então, se autorizam a formar não somente as características que devem ter um corpo transgênero para que este seja reconhecido institucionalmente como corpo transgênero. O

saber médico-legal para além de parametrizar os pressupostos da performatividade transgênera influirá também, com veemência, sobre os modos (naturalizantes) de leitura destes corpos.

Assim, os requisitos do processo transexualizador, que parametrizam o que se solicita da performatividade transgênera, parecem influir também sobre o que se solicita da recepção das transgeneridades. O controle biopolítico do corpo trans se dá, então, veremos, tanto nas condições institucionais de performatividade que o fazem viver, como nos mecanismos de deslegitimação contidos em leituras normativas que o deixam morrer. Estão aí as condições institucionais (legais e patológicas) que formam a estrutura social de leitura do corpo trans. O discurso de correção do corpo trans forja modos de lê-lo que operam tal controle biopolítico ao fazer-no viver, mas o deixarem morrer.

O que tem de relação entre o ato de ler um corpo trans e o ato de ler uma cena? O que significa ler um corpo? O que significa um corpo hoje? Quais as alterações históricas na perceptividade humana? Para aventar as discussões decorrentes destas perguntas pretendemos averiguar a possibilidade de as engrenagens do drama moderno⁷¹ se constituírem como operadoras estéticas normativas fundamentais para se pensar os processos sociais e subjetivos de gênero. Acreditamos que o operador drama não se constitui apenas como uma analogia da cisnormatividade mas parece subsidiar a única condição em que a cisgeneridade pode se fundamentar em hegemonia. Assim sendo, perguntamos, como os parâmetros do drama podem interferir na performatividade e na recepção das transgeneridades?

Tal como o drama moderno se estabeleceu nos últimos séculos como uma referência hegemônica para o fazer teatral, a cisgeneridade se interpôs ao longo da história ocidental como um padrão psicossocial dominante nos processos de formação de gênero. Em ambos os casos há um operativo de naturalização do efeito performativo bem como um condicionamento de leitura que reforça tal naturalismo⁷².

A cisgeneridade solicita tacitamente o acordo social de que um homem é um homem e uma mulher é uma mulher. Ou seja, a naturalização na qual se encontra a cisgeneridade, que toma como artifício o órgão genital como único definidor de gênero, não só não permite a constituição de gênero para além desta lógica como parametriza a leitura de todos os corpos vivos instaurando tal acordo tácito da verdade sobre o gênero. Da mesma forma, o drama solicita o acordo social de que

⁷¹ Segundo Szondi (2001), o drama moderno (burguês) está pautado em processos lineares em que o conflito de um sujeito se expressa em um diálogo intersubjetivo que subentende atos decisivos e individuais de superação. As falhas dramáticas nos textos teatrais, que já apareciam no desenvolvimento do romantismo, são linhas de enunciado formal e temático épicas que se apresentam mas que não são comportadas no quadro dramático.

⁷² De fato, o naturalismo constitui-se como corrente estética fundamental que dá base aos padrões do drama moderno (Zola, 1982).

uma cena deve se passar por realidade. Uma cena crível é portanto um correlato de um gênero crível. A leitura de uma cena com o pressuposto do drama e a leitura de um corpo com o pressuposto da cisgeneridade, por sua vez, se irmanam por demandarem um posicionamento que aceite a ilusão. Ou seja, se há mecanismos de construção social de uma cena e se há mecanismos de construção social de um gênero, o drama e a cisgeneridade não apenas os esconderão mas negligenciarão sua própria performatividade.

As atuações de leitura que um corpo transgênero solicita, por sua vez, geram descontinuidades nos modos de leitura cisnormativos. Estes modos de leitura cisnormativos que, como vimos, parecem se basear em pressupostos dramáticos de operação, são colocados à prova. Uma pessoa trans, ao expor a fratura de um processo social normativo que naturaliza a cisgeneridade, nos aproxima do mesmo efeito causado pelos recursos estéticos do épico como categoria do campo de dramaturgia e encenação teatral. Não é ocasional que pessoas trans e a categoria épico guardem algo em comum muito forte: o *efeito de estranhamento*.

O chamado processo de epicização da cena teatral, em curso ao longo de todo o século XX e proveniente de um desenvolvimento anterior de crise do drama, gera uma teatralidade que rompe com o engendramento dramático dos acontecimentos sociais. Szondi (2001), ao se referir ao padrão estético em crise sofrido pelo drama burguês aponta os desdobramentos de efeitos épicos de desmontagem de ilusão solicitados diante das profundas alterações nas sociedades ocidentais no século XIX.

A própria poesia de Baudelaire, o primeiro a utilizar em sua escrita poética o termo moderno, retrata, de acordo com Benjamin (2015), as transformações das grandes cidades européias diante da eclosão de um recente processo industrial do capitalismo. A elaboração poética sensível proveniente da contemplação desta nova urbanidade que ora se movimenta de maneira fugaz revelará notadamente as interferências fragmentadas das dimensões de tempo e espaço vividas pelas multidões. A forma dramática que, pelo efeito de ilusão, visa extirpar qualquer traço de estranhamento se assentando em um modo de fruição sob o conforto de identificações coesas e inquestionáveis, vê a égide de seu virtuosismo em choque diante dos processos fragmentários em que as percepções de tempo e de espaço já não podem ser mimetizadas em seus padrões de representação.

Desgranges (2012) descreve com minúcia as circunstâncias de vinculação dos processos estéticos com os processos sociais condensados nas problemáticas da poética dramática em revisão. De acordo com o autor, as formalizações narrativas dramáticas que valorizam os ideais de vida burgueses, não mais se sustentarão e darão ensejo ao impulso modernista nas artes. Caberá ao

projeto moderno, então, o papel de desvendar as estruturas sociais a partir de enunciados formais e temáticos provenientes de traços estilísticos épicos.

A linguagem dramática se configura como representação da ordem vigente, pois todo gesto estético passa a ser percebido necessariamente como um gesto social. A desmontagem do palco ilusionista realizada pelos/as artistas teatrais modernos/as, nas primeiras décadas do século XX, se dá em conformidade com o desmascaramento ideológico do artefato dramático (Desgranges, 2012, p.90).

Neste sentido, o pensamento presente na pesquisa propõe um convite para cotejar a leitura das transgeneridades com as rupturas solicitadas pelos procedimentos épicos no teatro. Ou seja, trataremos do empenho épico-cênico travesti de desvendar os mecanismos de gênero que a cisnormatividade pretende negligenciar. Esta operação consequentemente nos leva para uma possibilidade de exercitar a leitura dos processos de gênero para além do cisnormativo da mesma forma que uma cena hoje inevitavelmente nos conduz para uma leitura irreversivelmente não dramática⁷³. Notamos que a força não dramática da arte contemporânea não se restringe à exacerbação épica do coletivo, mas contempla justamente as dobras sociais que escapam ao projeto moderno. De certa forma, a arte contemporânea não nega o modernismo (este sim é a negação das pretensões clássicas iluministas); o contemporâneo radicaliza o modernismo exacerbando-o (Favaretto, 2017). “Se na modernidade a resistência obedecia a uma matriz dialética, de oposição direta das forças em jogo, com a disputa pelo poder concebido como centro de comando, com as subjetivações identitárias dos protagonistas definidas pela sua exterioridade recíproca e complementariedade dialética, o contexto pós-moderno suscita posicionamentos mais oblíquos, diagonais, híbridos, flutuantes. Criam-se outros traçados de conflitualidade. Talvez com isso a função da própria negatividade, na política e na cultura, precise ser revista” (Pelbart, 2003, p.142).

Se o épico está para a transgeneridade assim como o drama está para a cisgeneridade, supõe-se que a individualidade ou a noção de formação do sujeito moderno sugerida pelo drama se restrinja à cisgeneridade e não alcance as pessoas trans. No entanto, percebemos que, apesar de comportar o efeito de estranhamento, o qual servirá de pretexto para o genocídio, o corpo trans ao mesmo tempo que parece traduzir uma noção épica de coletividade, é alvo de um mito individualizante.

Há um esforço social da mídia e do senso comum brasileiro aliado a uma desconcertante atuação do Estado para validar a noção de que uma pessoa trans deve/pode escolher ter acesso ao aparato jurídico e médico que a legitimará como uma pessoa trans verdadeira, leia-se, como um

sujeito trans. Tratam-se dos esquemas do processo transexualizador que contém consigo a narrativa de correção na qual se baseia: um corpo que nasceu errado e precisa se modificar. Dentro desta perspectiva, o corpo trans está errado mas a cisnormatividade não parece ser um problema, é o corpo que precisa se corrigir para alcançá-la. Mas não só! O que se observa, fundamentalmente, é a narrativa de correção como um constitutivo da própria noção de sujeito para as pessoas trans diante do Estado.

Ora, se o drama moderno se nos apresentou historicamente como forma estética que promove a expurgação de um mal a partir do efeito catártico que se desdobra em uma transformação do protagonista em um sujeito melhor, acreditamos encontrar estes mesmos condicionantes no modo hegemônico das transgeneridades: o processo transexualizador. Da mesma forma, as pessoas trans que não nos submetemos ao processo transexualizador, no Brasil, apresentamos fraturas deste sujeito cisgênero. Nós travestis ao exercemos formas não hegemônicas de transgeneridades, exercemos, portanto, formas não dramáticas de transgeneridades: guardamos o operador épico de gênero.

Dentro deste contexto colocamos o problema central da pesquisa: ***qual o efeito estético das transgeneridades hoje?***

Pretende-se com esta tese apontar quais os aspectos poéticos das transgeneridades levando em conta processos sensoriais, dinâmicos, afetivos e discursivos. Assumem-se aqui as condições e possibilidades da linguagem teatral como fundamento performativo para o estudo das transgeneridades na contemporaneidade. Almeja-se, então, compreender dimensões do *valor social* assumido pelas transgeneridades tomando como perspectiva o seu efeito estético na sociedade atual tendo em vista o processo histórico no qual se inscrevem as performatividades de gênero. Assim, ao tecer discussão a respeito dos paradigmas épico e dramático da poética cênica a partir dos levantamentos da pesquisa, trata-se de compor o quadro social crítico das transgeneridades com elementos artísticos sensíveis que extrapolam as maneiras da razão instrumental científica clássica de lidar com o corpo trans. Neste sentido, tomamos os aspectos poéticos de teatralidade como matéria temporal e de linguagem no que se refere ao tratamento subjetivo e social da recepção de gênero.

Considerando que o épico e o drama podem se estabelecer como operadores poéticos que parecem guardar relação com a performatividade de gênero, pretende-se na tese levantar elementos para compreender, por um lado, o impacto estético dos corpos trans na sociedade e, por outro lado, os aspectos críticos das dinâmicas de leitura que se faz sobre as pessoas transgêneras. Ainda, se há fatores na recepção social das transgeneridades que influem e são influenciados pelos modos que se

dá a luta por reconhecimento de pessoas trans, pretende-se também na tese compreender quais as equações poéticas estão implicadas dialeticamente nos encontros e desencontros entre a transgeneridade feminina e a cisgeneridade masculina e feminina. Em outras palavras, perguntamos, quais as equações poéticas instauradas nos processos de reconhecimento recíproco entre mulheres transgêneras e pessoas cisgêneras?

Assim, o objetivo geral da pesquisa é: ***avaliar se as dimensões da poética teatral épica aportam operadores de mediação relevantes para compreender os processos de reconhecimento recíproco instaurados na recepção social das transgeneridades.***

As hipóteses da pesquisa são:

- 1) as dimensões da poética teatral épica aportam operadores de mediação relevantes para compreender os processos de reconhecimento recíproco instaurados na recepção social das transgeneridades pela cisgeneridade;
- 2) a poética épica pode ser associada à leitura que se faz de mulheres trans sem passabilidade cis ou que não remetam ao processo transexualizador (travestis); e sua contra-hipótese: a poética dramática pode ser associada à leitura que se faz de mulheres trans com passabilidade cis ou que remetam ao processo transexualizador;
- 3) procedimentos pedagógicos que abordam gênero baseados na poética teatral épica contribuem para que pessoas cisgêneras afinem a leitura de gênero sobre si mesmas e sobre as pessoas transgêneras; e
- 4) procedimentos performáticos que abordam gênero baseados na poética teatral épica contribuem para a desnaturalização da cisgeneridade.

Neste primeiro capítulo da tese discuto as justificativas para o desenvolvimento da pesquisa a partir de três eixos de ponderação. No primeiro, ao estabelecermos uma relação entre as artes cênicas e as transgeneridades através do âmbito da recepção, promovemos a consideração de que há modos de criação da cena e do gênero que interferem em seus modos de leitura. No segundo, abordamos o reconhecimento recíproco como uma categoria da psicologia social que nos permitirá vislumbrar com advertência as dinâmicas e as fissuras de aliança, de transformação e de cognição implicadas nos encontros e desencontros entre pessoas transgêneras e pessoas cisgêneras. No terceiro eixo, apresentam-se a pedagogia e a performance como duas frentes de tratativa estética que são desenhadas como zonas temporárias de trabalho poético e reflexivo sobre as transgeneridades.

Por fim, apresentam-se aspectos da intuitividade travesti que atravessaram a escrita da pesquisa além de considerações sobre a experiência de gênero no processo de estruturação da tese.

1.1 Teatro e transgeneridades: recepção

*"Gosto de andar por aí de cabeça baixa, sem ter que enfrentar
olhares e imaginar o que estão pensando ao me ver".*
(Amara Moira)

No que as transgeneridades se aproximam do teatro? Por que o recurso às artes cênicas para tratar das perversidades da leitura social de um grupo oprimido? De que maneira a teatralidade nos ajuda a compreender as poéticas de gênero nos processos de afirmação e resistência de pessoas trans? De que forma a consideração de aspectos da recepção teatral pode contribuir na discussão da recepção social das transgeneridades? Quais as matérias subjetivas e cênicas sobre as quais as transgeneridades procuram dar tratamento estético?

Estas questões subjazem à feitura da tese a respeito do efeito estético das transgeneridades. As discussões desdobradas delas, por sua vez, devem aparecer aqui como parte das justificativas do desenvolvimento da pesquisa, considerando não apenas a necessidade de localizar tais inquietações nos quadros de produção teórica mas, também, formulá-las com maior precisão. Desta maneira, os apontamentos aventados darão ensejo para se compreender melhor em torno de quais coordenadas nos damos a pensar o problema central da pesquisa. Assim, se estas questões versam sobre as implicações da recepção e dos pontos de relação entre as transgeneridades e o teatro, as demais inquietações, que serão desenvolvidas nas seções 1.2 e 1.3, devem se somar a estas com o intuito de compor o escopo de justificativas da investigação.

Se tomarmos a epígrafe desta seção na qual Amara Moira⁷⁴ nos apresenta um divagar da relação olhar / ser vista como um dos aspectos do enfrentamento das transgeneridades no social, e somarmos esta situação com aquela vivida por mim (do comentário do operário sobre minha passagem no fim de seu expediente)⁷⁵, nos colocamos diante de uma constatação preliminar que poderia se formular assim: *ser trans significa estar em cena o tempo todo*. Mas de que cena estamos falando? Há alguma maneira específica para uma pessoa trans estar em cena? A quais totalidades a expressão *o tempo todo* visa se referir? Quais os expedientes de temporalidade de uma cena? Qual é o tempo que as transgeneridades solicitam?

Estar em cena o tempo todo sugere uma experiência de sofrimento não apenas com relação ao tempo propriamente dito mas, com as condições nas quais se estabelecem esta cena em que o corpo trans precisa se colocar. Por um lado, a dimensão temporal que se apresenta aqui ganha o valor não de uma infinitude mas de uma constante. Esta constante, por sua vez, parece denotar não

⁷⁴ Moira, 2016, p. 29.

⁷⁵ Situação relatada na Apresentação da tese.

exatamente um ritmo metrificado de exposição ao sofrimento, mas de uma *inescapabilidade do tempo*, ou seja, tempo entendido é tempo do qual não se pode furtar. Por outro lado, estar em cena não implica necessariamente uma jogabilidade convidativa para as pessoas trans. Colocar-se na cena social para nós, pessoas trans, neste sentido, contém mais chances de que o ponto de partida configure um lugar em razoável desvantagem que, em raras circunstâncias, pode se reverter para condições justas de jogo.

Ao passo que a queixa de que tratamos, subscrita ao enfrentamento das transgeneridades no campo do social, refere-se a atributos temporais e cênicos, a posição de abjeção na qual a pessoa trans é convocada a se colocar nesta cena parece guardar relações com a maneira na qual a grandeza da dimensão de tempo é vivida. Ou seja, a noção de tempo⁷⁶ de exposição ao sofrimento, tal qual relatado por pessoas trans ao nos colocarmos em cena na sociedade, denuncia não apenas a força quantitativa na qual a lógica social cisnormativa se nos apresenta e ganha proporções mas, também, que esta mesma lógica social cisnormativa desenha a condição precária na qual devemos nos posicionar em cena.

De fato, a detecção de que uma pessoa é trans provoca a atenção da cisgeneridade pelo fato de que tal pessoa passa a ser representante do rompimento de uma ordem de performance de gênero hegemônica. Esta situação de rompimento, lida por uma ótica da teoria do inconsciente de Freud, revela a transgeneridade como uma tentativa de elaboração traumática⁷⁷. Com desdobramentos que levaram historicamente à patologização das transgeneridades pela Medicina e pela própria Psicologia, esta formulação do trauma reduz a ruptura social provocada por pessoas trans na performance de gênero hegemônica à uma busca de solução para um desencaixe anterior. Ora, a estrutura normativa que determina a posição de uma pessoa trans na cena social parece ser vista, então, como uma busca por se encaixar a esta ordem.

Na contramão desta ideia, apresenta-se o conceito de *inconsciente estético*. Segundo Desgranges (2012, p.199), a ideia de inconsciente estético⁷⁸ se opõe ao inconsciente freudiano que "se aproxima das estratégias e efeitos da estética dramática". Assim, o que se desencaixa à ordem é visto pela teoria Freudiana como um construto proveniente do trauma e, portanto, passível de recalque e retorno. A aproximação da teoria do inconsciente em Freud com o aparato do drama é

⁷⁶ Do qual guarda-se a ideia de inescapabilidade depurada da expressão *ser trans significa estar em cena o tempo todo*. Como apresentamos acima, a noção de tempo subscrita no enunciado não diz respeito apenas à sua forma de medida mas, principalmente, a sensação constante de perseguição vivida por nós pessoas trans. A condenação social das transgeneridades, substrato da leitura de gênero, dá forma ao tempo que é vivido por pessoas trans.

⁷⁷ Segundo Rancière (2001), a ideia de trauma em Freud subscreve a busca do sujeito por lidar com a angústia gerada em uma castração ocorrida na infância.

⁷⁸ Em referência a Rancière (2009).

demonstrado por Szondi (2004): a noção de sujeito moderno se ampara no drama burguês no que se refere à narrativa de conduta. De acordo com este argumento, o sobressalto de um erro trágico⁷⁹ na ação dramática, organizada em linearidade e progressão, é vivido como uma oportunidade de correção catártica. Por seu turno, a noção de inconsciente estético propõe que um fragmento ou fratura social não visa a rearranjar-se numa condição hegemônica mas "recusa uma lógica associativa sensata e bem fundada que se apresente como solução para as inquietações insurgentes" (Desgranges, 2012, p.200).

Ilustração 2: Carlos Josr Vale Vale – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Advogamos aqui que *ser trans* é da ordem do estético, não da ordem do traumático. E, ainda, se o fracasso do encadeamento dramático não se constitui como base para compreender as transgeneridades, a estética da recusa subscrita na formulação *ser trans significa estar em cena o tempo todo* nos permite conjecturar aqui o devir como uma relevante experiência de efetivação subjetiva e social da performance de gênero. E de que forma o devir se apresenta como um fator criativo que nos permite compreender a teatralidade das transgeneridades?

⁷⁹ Sobre os desdobramentos da tragédia grega na consolidação do drama moderno, ver Szondi (2001; 2004), Rosenfeld (2006) e Boal (2005a).

⁸⁰ A associação da tragédia grega com o trauma é feita pelo próprio Freud como se vê na teoria do complexo de Édipo (Freud, 1974).

De acordo com Jauss (1978) a constituição da experiência estética como construção e criação é forjada na modernidade em oposição a uma noção clássica de que a arte visa a representação ou mimesis⁸¹ das ideias ou da natureza. Assim, tanto o teatro como as transgeneridades, segundo o argumento que estamos elaborando aqui, não operam a experiência estética pela posta em cena de ideias ou da representação da natureza, mas dão curso ao devir do fazer. A performance de gênero, assim, diz sobre a construção em devir e não sobre a representação mimética de modelos pré-definidos.

Relembremos que a argumentação do devir como artefato estético tanto do teatro como das transgeneridades não retira o caráter performativo da cisgeneridade. Ou seja, tanto a performance de gênero cis como a performance de gênero trans dizem sobre processos de construção social. A diferença é que no caso da transgeneridades tais processos se evidenciam, ficam à mostra na expressão de gênero, na formulação narrativa, na reivindicação identitária, etc. No entanto, é um equívoco grave proferir que a cisgeneridade não é performativa. É preciso um grande esforço para elaborar a subjetividade da cisgeneridade tal como narrar a si mesmo/a e o mundo de uma perspectiva cisgênera exige um enorme empreendimento ao longo da vida. No entanto, lembremos, a cisgeneridade tem seus processos de construção social naturalizados e está exatamente aí uma das fontes que visam justificar as transgeneridades como aberração à norma. Assim, se performatividade cisgênera é naturalizada, apenas a performatividade transgênera está em devir. Mas também: se performatividade cisgênera é naturalizada, apenas a performatividade transgênera é um desvio à norma.

Voltando a uma das perguntas expressas no início desta seção, *por que o recurso às artes cênicas para tratar das perversidades da leitura social de um grupo oprimido?* Pretendemos argumentar aqui que um dos aspectos nevrálgicos da relação das transgeneridades com o teatro, numa perspectiva pós-dramática⁸², é não só a *atitude de recusa* frente a uma norma dramática e traumática mas, além disso, a constituição de uma *linguagem crítica* à esta norma. O teatro pós-dramático, bem como as transgeneridades, se constitui como formas de expressão que resistem ao esmagamento do tempo e ao desgaste subjetivo produzidos pela indústria cultural.

Neste sentido, a linguagem crítica de dar forma à vida de que estamos falando se encontra tanto nos processos criativos da arte pós-dramática como nos processos sociais e subjetivos da performance de gênero trans. O teatro como as transgeneridades são maneiras de buscar refinamento à vida. No entanto, não estamos aqui tratando de vidas como obras de arte isoladas. A

⁸¹ Aristóteles (2006) é a principal referência da noção clássica de estética como mimesis das ideias e da natureza.

⁸² Em referência a Lehmann (2007).

força de relação entre teatro e transgeneridades está no *tempo social*, ou seja, no ato significativo de dar refinamento à vida diante de uma contemporaneidade produtora de brutalidades sociais e genocídios. Assim, falamos aqui do desafio de elaboração de subjetividades pela experiência social de refinamento à vida subscrita ao teatro e às transgeneridades: dar forma ao luto dos corpos perdidos.

Retomamos outra das perguntas formuladas no início desta seção: *quais as matérias subjetivas e cênicas sobre as quais as transgeneridades procuram dar tratamento estético?* Na proposta filosófica de Dubatti (2017, p.3284), o teatro pós-dramático volta-se com recorrência ao trabalho de memória social: "o teatro cria dispositivos, de diversa morfologia, que funcionam como estimuladores da evocação de quem já não está entre nós". A elaboração cênica da memória, de acordo com o autor, acaba por criar uma teatralidade dos/as mortos/as. Assim, a questão contemporânea que se coloca insistentemente ao fazer teatral é: *o que fazer com os/as mortos/as?* Em outras palavras, em contextos nos quais a sociedade produziu corpos desaparecidos, assassinados e mutilados (fisicamente e simbolicamente), a produção estética sempre remeterá à experiência de perda, sempre trará consigo um desafio à memória dos corpos perdidos. Ainda que determinada produção teatral negligencie, voluntariamente ou não, a memória dos/as mortos/as, esta se coloca como fator social inexorável para qualquer elaboração estética.

Ilustração 3: Cena entre Muchado e Emilia (I) – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Assim como o teatro, a estética subscrita à performatividade transgênera guarda o desafio de responder ao desafio social: *o que fazer com os/as mortos/as?* Em uma perspectiva estrutural, ser trans hoje é rascunhar respostas ao problema social do genocídio. Assim, não se trata do fato de um indivíduo trans perceber ou não que sua performance de gênero se vincula a uma estrutura social de genocídio. A situação posta é a de que qualquer processo de elaboração subjetiva das transgeneridades, qualquer busca para dar refinamento poético à vida trans, guarda consigo o desafio de memória dos corpos trans desaparecidos, assassinados e mutilados (de novo, fisicamente e simbolicamente). Em tempos de genocídio, tratar de um marcador social de desigualdade é lidar não apenas com a memória social das pessoas mortas, mas pensar em meios de enfrentamento aos mecanismos estéticos que engendram ódio e extermínio de grupos populacionais.

Por fim, na acepção *ser trans significa estar em cena o tempo todo* há a dimensão da leitura de gênero, ou seja, *estar em cena o tempo todo* também significa *ser lida/o o tempo todo*. A recepção, como atividade que atravessa tanto o teatro como a performance de gênero, ganha nesta formulação para as transgeneridades uma conotação hiperbólica da leitura de gênero. Ora, se tanto a cisgeneridade é passível de leitura quanto as transgeneridades, por que ser trans significa ser lida/o o tempo todo e ser cis não?

Ilustração 4: Cena entre Muchado e Emilia (II) – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Daqui depreendemos que não somente há um processo vigente de naturalização da performatividade cisgênera como há também, amalgamado a ele, um processo vigente de naturalização de leitura da performatividade cisgênera. Assim, numa perspectiva normativa, ser cis torna-se quase como um passe livre da leitura. Assim, sendo o ato de ler uma dimensão criativa e transformadora, a cisnormatividade parece instaurar um círculo vicioso que concilia o hábito de não ser lida com a desabituação do ato de ler.

Segundo Desgranges (2012), o embotamento do potencial imaginativo contra o qual se colocam os procedimentos de *recepção tátil* das encenações teatrais contemporâneas, parece caracterizar os condicionamentos de leitura cisnormativos. O conceito de tatibilidade da recepção artística é formulado por Benjamin (1989), inspirado tanto por sua experiência diante de uma obra de Cézanne⁸³ como pela filosofia bergsoniana⁸⁴. De acordo com Benjamin, o modo de recepção tátil não se trata de um/a espectador/a que se aventura numa obra, mas de uma obra que se aventura no/a espectador/a. Assim, diferentemente de uma recepção contemplativa, a tatibilidade solicita aquilo que a obra desperta no/a íntimo do espectador/a de maneira involuntária, inesperada e intencional (Desgranges, 2012).

Assim, esta pesquisa se coloca diante do embotamento imaginativo do qual padece a leitura cisnormativa procurando desvendar o potencial de desnudamento da cisgeneridade diante das transgeneridades. Então, perguntamos: se o efeito estético de uma obra teatral convoca transformações inesperadas em um/a espectador/a, o efeito estético das transgeneridades pode transformar uma pessoa cisgênera? De que forma?

⁸³ Paul Cézanne, pintor impressionista francês (1839 - 1906).

⁸⁴ Henri Bergson, filósofo francês (1859 - 1941).

1.2 Reconhecimento recíproco: psicologia social

"A grande surpresa foi a reação da apresentadora quando mencionei meu trauma na puberdade, com o que chamei de 'monstruação'. Ela pareceu se identificar e mencionou o tratamento que se submeteu para deixar de menstruar. Sendo uma pessoa cisgênera, ela tem a liberdade de 'fazer o que quiser com o próprio corpo'."
(João W. Nery)

Como se dá um processo de reconhecimento recíproco? Quais as possibilidades suscitadas no encontro entre um grupo social hegemônico e um grupo social oprimido? Quem identifica as demandas de um grupo social oprimido? É possível atuar sobre condições de desigualdade entre dois grupos sociais sem atuar sobre as suas condições de dominação? É possível um/a subalterno/a falar⁸⁵? Quais os aportes críticos e transformadores que podem se desdobrar do vínculo desta pesquisa com a psicologia social?

Da mesma forma como se organizou a seção anterior, estas perguntas que serão aqui discutidas, visam trazer mais elementos para tratarmos do efeito estético das transgeneridades. Então, como vimos, considerando já os problemas de leitura subscritos às transgeneridades e ao teatro apresentados até aqui, podemos então pensar especificamente na dimensão do encontro entre o grupo social de pessoas transgêneras e o grupo social de pessoas cisgêneras. Para tanto, tomaremos a cisgeneridade e a transgeneridade como designantes de um marcador social de desigualdade com características próprias (a performance de gênero), ainda que guarde profundas interseccionalidades com outros como raça, classe, geração, peso e até mesmo a identidade de gênero (masculino e feminino).

Na epígrafe da seção, João W. Nery⁸⁶ comenta uma situação muito recorrente no encontro entre pessoas transgêneras e pessoas cisgêneras: o ato de compadecimento para o qual a cisgeneridade se vê chamada a 'tomar as dores' dos desrespeitos sociais e enfrentamentos vividos por pessoas trans. Uma formulação que podemos auscultar deste discurso proveniente de pessoas cisgêneras é: *eu também já passei por isto*. É mesmo uma ingenuidade social que faz com que as pessoas cis se autorizem a igualar o seu desafio performativo de cisgeneridade com o desafio performativo de pessoas trans? Se as pessoas cisgêneras têm uma vontade empática de conexão com relação à opressão vivida por pessoas trans, porque proferem uma forma simpática de vivência como tentativa de conexão?

⁸⁵ Pergunta que dá título à obra de Spivak (2010): *can the subaltern speak?*

⁸⁶ Relato do homem trans João W. Nery (2017) sobre uma entrevista televisiva que deu à apresentadora Marília Gabriela.

É preciso trazer à revisão: a diferença entre empatia, simpatia e alteridade nos processos de relação entre grupos de diferentes marcadores sociais de desigualdade. Os estudos desdobrados das práticas teatrais que apoiam a luta por reconhecimento de grupos oprimidos me levou à sistematização destes conceitos operacionais (Leal, 2017a). Assim, o discernimento entre três diferentes *posturas relacionais* parecem extremamente relevantes para depurarmos a formulação apresentada acima. A *simpatia* diz sobre as relações estabelecidas por pessoas que se identificam no quadro de uma mesma situação de opressão; a *empatia* diz sobre conexão estabelecida entre pessoas que vivem diferentes situações de opressão; a *alteridade* conota o movimento de experimentação de uma opressão alheia à que se vive (supondo que isso seja possível).

A sábia proposição de Montaigne (1972, p.481) sobre as diferenças e semelhanças sociais qualificam de maneira interessante o panorama em que se dão as posturas relacionais: "a semelhança não unifica na mesma proporção em que a dessemelhança diversifica". Se, por um lado, a reflexão proposta pelo filósofo no que se refere à semelhança é correlata à noção simpática de relação entre pessoas de um mesmo grupo social oprimido, por outro lado, ela pode dizer também sobre qualquer forma de conexão. Não que categoricamente quaisquer dessemelhanças prevalecem sobre quaisquer similitudes, mas que provavelmente o efeito de diferença entre as relações fiquem sempre mais evidentes do que os efeitos de semelhança.

Então, retomando a expressão *eu também já passei por isto*, esta aparenta denotar não apenas a síntese da confusão do senso comum entre empatia, simpatia e alteridade. Outra ideia que tal formulação pode conter pode ser, também, a tentativa de fazer frente à desproporção na percepção das diferenças em detrimento da percepção das similitudes possíveis. É daí que intuimos a proveniência sintomática da busca do reforço simpático como forma sobressalente de se posicionar às diferenças sociais.

No texto no qual se insere o comentário transcrito na epígrafe, Nery afirma que havia uma vontade de conexão presente na entrevistadora. O erro de formular uma expressão simpática se dá quando ela diz que se submeteu a um tratamento para deixar de menstruar pretendendo, assim, ter chances de empatia com Nery. Porém, mais do que a empatia, ao sugerir uma modificação corporal a entrevistadora insinua, também, uma situação de alteridade em que a noção *eu também já passei por isto* se desdobra em *eu sei o que você vive porque eu já me coloquei no teu lugar*. O quiproquó todo se dá porque quando um grupo oprimido busca o reconhecimento por uma especificidade de sua experiência, quer ser ouvido por ela, e a resposta simpática de um grupo hegemônico (que muitas vezes se expressa com traços tortos de exercício alteridade) é percebida pelo grupo oprimido

não apenas como um sinal de *não escuta*, mas como uma forma sinuosa de *silenciamento e deslegitimação*.

Temos aqui uma situação que pode nos ensinar sobre a complexidade do processo de reconhecimento recíproco. Segundo Deleuze (1990, p.71), "o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito". Embora tal complexidade guarde muita riqueza, em termos dos saberes proporcionados pelo encontro das diferenças, o processo de reconhecimento recíproco é complexo. Paradoxalmente, os aprendizados em potencial do fracasso do reconhecimento contém, simultaneamente, doses de desencontro que, oportunamente, geram novos desrespeitos. A relação cíclica em que a situação de luta por reconhecimento se dá, pode gerar um reforço ao problema em vez de soluções: é muito comum o relato proveniente de pessoas transgêneras de sermos desrespeitadas quando vamos denunciar um desrespeito sofrido anteriormente.

Ilustração 5: Cena entre Muchado e Emilia (III) – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Mas o que se dá no encontro de pessoas cisgêneras com pessoas transgêneras? Para além das diferentes posturas relacionais utilizadas por pessoas cisgêneras no encontro com pessoas

transgêneras (simpatia, empatia e alteridade), o que atravessa as pessoas cisgêneras neste encontro? O que, afinal, a sociedade cisnormativa pode aprender sobre o processo de luta por reconhecimento de pessoas transgêneras? Por que trabalhamos na pesquisa com a ideia de que o reconhecimento se dá num processo de luta? O que vem a ser uma luta e o que se subscreve à ela? Como as dimensões éticas de um determinado conflito social parametrizam os processos estéticos da luta por reconhecimento?

Preciso circunscrever a definição de reciprocidade que adjetiva a conceituação de reconhecimento com a qual trabalho na tese. Hegel (1991), em seus escritos de juventude⁸⁷, formulou uma noção que trouxe novos aportes para a compreensão de conflito social expandindo elaborações filosóficas que o antecederam⁸⁸. Dentro de uma obra que ganhou as cunhas traduzidas para o português de *sistema de eticidade* e *sistema da vida ética*, Hegel elaborou a teoria da intersubjetividade na qual buscou se opor à ideia kantiana de evolução humana que se restringia ao indivíduo⁸⁹. A ideia de reciprocidade subjaz, então, ao saber proporcionado pelo conflito social às/aos suas/seus entes a partir da dinâmica interpessoal. Ou seja, o amadurecimento mútuo subscrito ao processo de reconhecimento, segundo a teoria de Hegel, guarda a ideia de que a transformação social é dialética e só é possível em interdependência.

De acordo com Szondi (2004) e Lehmann (2007) a poética dramática é subscrita exatamente no desdobramento da teoria hegeliana e consistirá no diálogo intersubjetivo. No entanto, veremos aqui que a tratativa da luta por reconhecimento a partir da ideia de mudança social aportará à intersubjetividade uma quebra de linearidade temporal (Ricoeur, 2006) explodindo qualquer formalização que naturalize à poética do drama a reciprocidade que estamos problematizando agora.

É amplamente sabido que a dialética hegeliana se constitui como a base de uma dialética marxista que, por sua vez, inspirará desdobramentos como a Pedagogia do Oprimido e o Teatro do Oprimido, sistematizadas respectivamente por Paulo Freire e Augusto Boal. Tais projetos, no âmbito da educação e do teatro, acabam por prospectar operadores metodológicos que tornam os processos pedagógicos e cênicos espaços de investigação dialógica da superação das opressões. A reciprocidade em um processo de luta por reconhecimento ganha, então, um caráter de dialogismo

⁸⁷ Em referência ao período de juventude em que atuou como docente de filosofia na cidade de Jena, na Alemanha.

⁸⁸ Segundo Honneth (2009), os trabalhos de Maquiavel e Hobbes conjecturam filosofias políticas que, de maneiras diferentes, condicionam o conflito social à luta de indivíduos pelo aumento relativo de poder e pela autopreservação física.

⁸⁹ Kant (2004) formulou em sua metafísica dos costumes a ideia de que a ética depende de uma racionalidade individual independente sobre a dignidade humana.

em que a transformação se desdobra não apenas da tensão entre dois pólos opostos, de um grupo oprimido e de um grupo hegemônico, mas da súmula experiencial criada neste encontro entre ambos.

Freire (1987, p.16-17) traz reflexões extremamente lúcidas sobre o processo de superação da opressão que compreende uma qualificação da luta em termos de libertação mútua a ser empreendida pelo grupo oprimido, como se vê no excerto a seguir:

A violência dos opressores⁹⁰, que os faz também desumanizados, não instaura uma outra vocação – a do ser menos. Como distorção do ser mais, o ser menos leva os/as oprimidos/as, cedo ou tarde, a lutar contra quem os/as fez menos. E esta luta somente tem sentido quando os/as oprimidos/as, ao buscarem recuperar sua humanidade, que é uma forma de criá-la, não se sentem idealistamente opressores/as, nem se tornam, de fato, opressores/as dos opressores, mas restauradores/as da humanidade em ambos/as. E aí está a grande tarefa humanista e histórica dos/as oprimidos/as – libertar-se a si e aos opressores. Estes, que oprimem, exploram e violentam, em razão de seu poder, não podem ter, neste poder, a força de libertação dos/as oprimidos/as nem de si mesmos. Só o poder que nasça de debilidade dos/as oprimidos/as será suficientemente forte para libertar a ambos/as. Por isto é que o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos/as oprimidos/as, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. Os opressores, falsamente generosos, têm necessidade, para que sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A “ordem” social injusta é a fonte geradora, permanente, desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria.

Fica bem dito que a superação de uma condição de opressão não deve se dar a partir de uma elevação de consciência de uma das partes. De fato, a transformação social ganha contornos que não se enquadram em uma lógica cartesiana em que um particular evolui deterministicamente sozinho, apartado de condições de dominação. É assim que Honneth (2009) desdobra os construtos hegelianos do reconhecimento recolocando-os potencialmente de frente à contemporaneidade dos conflitos.

As três esferas do reconhecimento definidas por Hegel (1991), a saber, o amor (afetos e auto-confiança), a solidariedade (apoio e estima social) e o direito (institucionalidade, leis e respeito); são retomadas por Mead (1972) na incursão precursora da psicologia social na discussão sobre os processos de reconhecimento. Tida como um idealismo hegeliano, a categoria da intersubjetividade desdobrada nas três esferas do reconhecimento mencionadas, ganha, então, a funcionalidade dos processos de socialização como campo praxiológico da psicologia social. O conceito de *outro generalizado* advém, então, de interesses de aplicação do reconhecimento, como por exemplo o do desenvolvimento infantil: o aprendizado da criança sobre sua inserção na sociedade se dá na interdependência sobre seu auto-reconhecimento. Assim, a partir desta

⁹⁰ Como explicado na apresentação da tese, procedo na flexão de gênero apresentando o masculino e o feminino, sobretudo no caso em que a citação original refere-se apenas ao masculino. No entanto, por se tratar da relação de opressão, quando se refere à figura do opressor, mantivemos o gênero no masculino.

conjectura, uma pessoa passa a reconhecer-se na medida em que é reconhecida pelo seu contexto social.

Honneth (*Ibidem*) se volta às contribuições de Hegel e de Mead sobre o reconhecimento sublinhando sua relevância para além do subsídio teórico e prático dos processos igualmente relevantes de socialização, autopercepção e pertencimento. O reforço à noção de reciprocidade proveniente destas matrizes que ganharam repercussão na psicologia social caminha junto com a imputação da expectativa de justiça que subjaz à intersubjetividade do reconhecimento no âmbito das desigualdades sociais. Notamos, ainda, que o empenho de Honneth em articular estes projetos que se coadunam tem o intuito de compor um aparato filosófico crítico-normativo que permita subsidiar a conflitualidade do nosso tempo dado que andamos às voltas com problemas como as crises identitárias, as indeterminações das opressões e o colapso do sujeito⁹¹. Outro importante curso de pertinência contemporânea deste trabalho é a noção de Fraser (2001) de que a luta por reconhecimento para ser efetiva deve se aliar a mecanismos de redistribuição, ou seja, se as desigualdades sociais se dão tanto do ponto de vista simbólico como material, é preciso considerar os dois campos como igualmente fundamentais.

No escopo desta tradição de Honneth, a luta é então compreendida em termos de expedientes estruturais por meio dos quais os processos intersubjetivos não apenas geram saberes extremamente relevantes para que cada parte de um conflito aprenda mais sobre si. Os processos intersubjetivos elaborados no quadro de tal concretude da luta nos explicitam a materialidade das tensões sociais e, sobretudo, cada lance em que as tensões sociais se atualizam no quadro das relações em conflito. Deste modo, a movimentação de conteúdos entre os grupos oprimidos e hegemônicos trazem formalizações que são postas a prova a cada encontro.

Assim, o que entra em jogo numa situação de violência sofrida por uma pessoa transgênera no encontro com uma pessoa cisgênera é, de um lado, a própria violência, e de outro lado, a noção de pessoa, que se choca; seja este conteúdo sobre o que se entende por pessoa expresso implicitamente ou explicitamente. De novo, o que entra em jogo numa situação de enfrentamento de uma pessoa transgênera em relação a uma pessoa cisgênera em busca de respeitabilidade é a própria noção de respeito; seja este conteúdo sobre o que se entende por respeitabilidade proferido de

⁹¹ Safatle (2015) discorre exatamente sobre como os processos de reconhecimento ganham complexidade na contemporaneidade diante de tais crises identitárias, indeterminações das opressões e colapso do sujeito. O autor também comenta haver um déficit de negatividade no proceder de Honneth que, ao retomar tais assunções de Hegel, normatiza as transformações dos conflitos sociais com excesso de afirmação não permitindo lidar com as contradições e potencialidades adjacentes às negações de vinculação a parâmetros identitários vigentes.

maneira sutil ou manifesta. E o esquema vale para outros temas como a performatividade de gênero, a identidade de gênero, a dignidade, a visibilidade, etc.

A obra de Butler (2015a) soma-se de forma chave à esta reflexão na medida em que nos leva a radicalizar o pensamento sobre o reconhecimento de forma crítica a partir do seguinte questionamento: por que é que algumas vidas socialmente valem mais a pena de ser vividas do que outras? Da qual se desdobra: quais as disposições das diferenças sociais que tornam determinados sujeitos abjetos, condicionando-os à luta por reconhecimento como única forma de ter dignidade, enquanto outros sujeitos que têm sua dignidade inquebrantável na sociedade não precisam se dar ao trabalho de lutar por reconhecimento? "O problema não é apenas saber como incluir mais pessoas nas normas existentes, mas sim considerar como as normas existentes atribuem reconhecimento de forma diferenciada" (*Idem*, p.20).

Ora, se a noção de abjeção é formada a partir de um saber de normatividade que atravessa os conflitos sociais, quais as presunções cognitivas da norma sobre o reconhecimento? Temos então o discernimento de duas formas de cognição implicadas aí: a *apreensão* e a *inteligibilidade*. Apreender versa sobre a capacidade intuitiva e racional de aferir uma diferença. Inteligir versa sobre a capacidade de dar a condição da existência da diferença. De acordo com Butler (*Idem*, p. 21), a coordenação dinâmica entre os operadores apreensão e inteligibilidade produzem as variáveis que "preparam o caminho para o reconhecimento".

É preciso notar que a precariedade como medidora da desigualdade social interfere com bastante propriedade sobre os processos de reconhecimento. Diferenciar o valor que tem a vida entre grupos de pessoas implica em denotar estruturalmente a carga de importância que tem a perda de determinadas vidas com relação a outras. Assim, Butler (*Idem*, p.32) afirma que "a possibilidade de ser enlutada é um pressuposto para toda vida que importa". Então, insistimos, qual o valor que tem a vida de pessoas transgêneras na sociedade brasileira hoje?

Nós, mulheres trans, somos estigmatizadas pela atividade profissional da prostituição. Esta, por sua vez, assume um valor contraditório na sociedade: a precarização da prostituição consiste não apenas no fato desta mal ser reconhecida como um trabalho, mas por sua importância social ver-se alternada entre a abjeção e a utilidade para manutenção do circuito sexual-frígido-violento da chamada família tradicional brasileira. "É pelo preconceito que vivo em sociedade que a prostituição é e não é importante ao mesmo tempo" (Nikaratty, 2013, p.51). Assim, a precarização da vida das mulheres trans a partir do estigma da prostituição se associa ao nosso processo de reconhecimento.

Ilustração 6: Cena entre Dr. Descartes e Emilia (I) – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Se tomarmos o conceito de imputabilidade de Ricoeur (2006), este se refere à capacidade de tomada ou designação de responsabilidade como um atributo do percurso do reconhecimento. De acordo com o autor, a apropriação jurídica da imputabilidade na sociedade ocidental confere a esta noção a ideia de culpabilidade sendo que apenas os danos são passíveis de tomada e atribuição de responsabilidade. Esta estigmatização do reconhecimento da imputabilidade ironicamente coincide com a estigmatização do reconhecimento de mulheres trans em torno da prostituição: no nosso caso *a imputabilidade assume a forma de putabilidade*. Putabilidade é a condição estigmatizada do reconhecimento que recai a nós mulheres trans: somos todas vistas como putas. E, de novo, ser puta não é nenhum problema, mas o efeito social de se reduzir as transgeneridades femininas a uma única forma de existência, com uma única possibilidade profissional, torna-se um problema estrutural gravíssimo.

Acredito que os delineamentos e aspectos críticos propostos aqui para a discussão de reconhecimento e reciprocidade devem qualificar as considerações sobre o efeito estético das transgeneridades levando em conta os aspectos de precarização, transformação e conflito social. A seção que sucederá a esta deve somar ainda mais contornos neste empenho de conjecturar a justificativa da pesquisa.

1.3 Zonas Estéticas Temporárias: pedagogia e performance

"Após um tempo, um coleguinha disse a ele que tinha que ficar com os meninos. Marcos o ignorou. Todos os dias, havia um momento em que as crianças iam descansar; pegavam tapetinhos em uma pilha e iam meninos para um lado, meninas para o outro, ele sempre com as meninas. Mais alguns dias de insistência, e o tal coleguinha reclamou com a professora: 'Ele é menino, tem que ficar com a gente!' A professora, que nunca fizera caso da questão, acabou então por orientar o menino a estar com os outros."
(Márcia Rocha)

Como se aprende sobre gênero? De que maneira as instituições sociais condicionam o que é aceitável e o que não é aceitável para se aprender sobre os processos de gênero? Quais os aparatos e os pressupostos do Estado para operar parametrizações pedagógicas de gênero como controle da vida? O quanto que a ideia normativa de reprodução subjaz como parâmetro utilitário da institucionalidade pedagógica do gênero? O que a naturalização sobre gênero ensina sobre gênero? Sob quais pretextos e a custo de quais discursos a mídia pode expressar as poéticas de gênero? A performance de gênero é um dom restrito apenas para pessoas que se profissionalizam nas artes? De quais elementos críticos e materiais uma performance deve dispor para atuar sobre imaginários de gênero condicionados por dominação e desigualdade social? O que explica as tendências individualizantes da performatividade dos processos arquetípicos de gênero, fundamentalmente coletivos? Quais procedimentos educativos e artísticos podem ser úteis para elaborar a poética das transgeneridades?

Para que as elaborações suscitadas nos processos psico-sociais de gênero discutidos na seção anterior estejam ao alcance de instituições e programas públicos interpõe-se a necessidade política de arranjos formativos e criativos que deliberadamente façam oposição aos padrões cisnormativos. Se por um lado a carga simbólica dos processos dialéticos da luta por reconhecimento é da ordem do imaginário, a sua cotidianidade é de uma ordem institucional. Qualquer que seja a governamentalidade⁹² política vigente, gênero é performado o tempo todo. Não há quem fique ilesa/o das performatividades de gênero, cis e trans. Da mesma forma, quaisquer que sejam os parâmetros curriculares ou os planos de educação, com proibição ou com liberdade sobre o tópico de gênero nas escolas, gênero é ensinado e aprendido o tempo todo.

Ora, nos posicionamos contra a naturalização de processos performáticos e pedagógicos de gênero. A experiência concreta indica que por meio de práticas artísticas e educativas

⁹² Termo cunhado por Foucault que une as noções de governo com a de mentalidade para referir explicitamente que as ações tomadas sob o pretexto de uma política é impregnada de processos subjetivos e de uma atuação discricionária sobre determinado tempo social.

desnaturalizantes há fruição para demonstrar, descobrir e criar, mas também para desmentir, desnudar, e pôr em crise. Obviamente, às custas de muitas vidas perdidas e sacrificadas no caminho e, de maneira indireta, é possível uma certa diversidade nas experiências pedagógicas e performáticas de gênero em instituições cisnormativas à revelia de seus parâmetros hegemônicos. Neste sentido, no entanto, apenas certa diversidade é possível; ainda assim, somente com muita resistência e poucas garantias. Em contextos em que a ordem pedagógica de gênero é a *naturalização alternada à proibição*, precisamos perguntar: o que os modos de naturalização e de proibição ensinam sobre gênero?

O caminho deste questionamento nos oportuniza a verificação da recorrência de situações como a relatada por Márcia Rocha⁹³ na epígrafe desta seção. Há aí a vigência de um pensamento que poderíamos dar várias formulações como: 'meninos de um lado, meninas do outro'; 'isso é de menino e aquilo é de menina'; 'você não pode se sentar assim porque você é uma menina'; 'você não pode se sentar assim porque você é um menino'; 'você não pode vestir saia porque você é menino', 'você não pode vestir boné porque você é menina'; 'você é menino e esta brincadeira é de menina, sabia?'; 'as meninas brincam de casinha'; 'menina que anda muito com os meninos as pessoas chamam de maria moleque e menino que anda muito com as meninas as pessoas chamam de mulherzinha', etc. A infinitude de expressões amalgamadas aí só podem ganhar as proporções das vivências extremamente preconceituosas da sociedade que nos formou.

É sabido que a tradicionalíssima prática de separação dos gêneros masculino e feminino, bem como seus inevitáveis desdobramentos opressores, nem de longe é uma exclusividade das instituições escolares. Esta operação social de sedimentação das diferenças de gênero em brincadeiras e vestuário, mas também linguagem e gestualidade chega a alcançar, inclusive, operações reificadoras das diferenças de gênero sobre as maneira de ver e de se posicionar no mundo.

Entretanto, se as proibições de gênero circunscrevem socialmente as diferenças forjadas entre os gêneros, quais são os expedientes da negligência de gênero? Ora, ao separar o que é de menino e o que é de menina, o que os meninos podem ou devem e o que as meninas podem ou devem há uma pergunta que persevera à despeito desta incansável omissão: *como se define quem é menino e quem é menina?* A naturalização da cisgeneridade está exatamente aí: não encarar a pergunta sobre como se define quem é menino e quem é menina.

⁹³ Relato da mulher trans Márcia Rocha (2017) sobre o seu tempo de infância na escola. A autora se refere a si mesma em terceira pessoa a partir do nome civil Marcos e da identidade cisgnerificada compulsoriamente no seu nascimento: a masculina.

Ora, notamos que naturalizar a pergunta que expressamos (ou buscar a via apressada da autodesignação para respondê-la) se constitui como uma forma contumaz de corroborar o que há de normativo a respeito dela: o discurso biológico importado ao pensamento sobre os processos sociais. Ao tentar descrever que a diferença social entre ser homem e ser mulher se baseia em condições cromossômicas, neurológicas, genitais ou funcionais, a biologia acaba por incentivar exatamente a definição social da diferença entre ser homem e ser mulher. O efeito cisgenerificador que põe em uso a biologia está, então, sempre acoplado às ações de naturalização que descrevemos.

Um outro aspecto é: se estamos aqui deliberadamente formulando a pergunta naturalizada pela cisgenerificação compulsória nestes termos (*como se define quem é menino e quem é menina?*) a intenção é justamente a de criticar os efeitos perversos da assunção cis-generalizada de que menina é aquela que nasceu com o órgão genital vagina e menino é aquele que nasceu com o órgão genital pênis. A atividade de negligência implicitamente supõe naturabilidade e imutabilidade aos processos sociais de gênero, os quais estão para além do discurso da biologia. Consideramos que há, ainda, outra perversidade em uma formulação variante da pergunta: *como definir se alguém é menino ou menina?* A pergunta revela a necessidade de normatizar, criar a norma. Se para a sociedade não pode haver dúvida sobre como definir quem é homem/menino e quem é mulher/menina, quais as lógicas econômicas (simbólicas e materiais) que a classificação de gênero pela cisnormatividade pretende sustentar? O processo neurótico vigente além de manter os pressupostos fundadores das sociedades ocidentais em parâmetros de cisnormatividade, ainda mais grave, acaba por mitificar as transgeneridades como desvios individuais, exceções e minorias.

Tomemos ainda a pergunta: *como se define quem é menino e quem é menina?* Vemos aí que na cisgenerificação compulsória, um sujeito primeiro precisa ter um gênero definido e, então, ele é sujeito. Se numa via de normatização gênero precede sujeito, as rupturas que desenhamos a partir das transgeneridades é que gênero não precede nem sucede sujeito: gênero se constrói socialmente, assim como a própria noção de sujeito. Ora, se a formação histórica da noção de sujeito moderno está para o advento da burguesia como classe dominante, gênero é seu operador fundamental. Diante deste cenário e tendo em vista a ligação burguesa de sujeito ao processo social de construção de gênero, o que interessa desdobrar aqui não é quando que as transgeneridades deixam de se referir a algo que diz respeito à vida privada e ganharam as dimensões de interesse público mas, exatamente o contrário: *como é que os processos transgêneros, que mal se estabilizaram como um assunto da vida pública, se tornam um processamento do campo do individual apartado?*

Sendo assim, quais as presunções de verdade sobre a vida humana que a sociedade intenciona preservar ao cisgenerificar compulsoriamente todos os corpos desde o nascimento, ou, ainda, muito antes do nascimento? Ainda que as figuras identitárias masculinas e femininas sejam advogadas com veemência pela cisgeneridade como sendo a portadora do verdadeiro masculino e do verdadeiro feminino, denota-se majoritariamente entre as pessoas cis a naturalização de sua performatividade a partir de padrões normativos. Num sentido em que a verdade da cisnormatividade precisa ser não necessariamente expressa mas sempre atualizada a cada ação social, podemos perguntar também: quais as dinâmicas de força das pedagogias e das performances normativas?

Em uma sociedade cisnormativa em que todos os corpos foram obrigados a aprender e se limitar a uma cisgeneridade, o ato pedagógico de gênero por excelência é a desaprendizagem. Em uma sociedade cisnormativa em que todos os corpos foram obrigados a performar a cisgeneridade, para si e para o mundo, a performance transgênera não se faz, ela se comete⁹⁴. Não à toa a arte da performance dá base para a noção de performance de gênero, sobretudo no que se refere às transgeneridades. De acordo com Fabião (2008), "*performers* são, antes de tudo, complicadores/as culturais". Considerando a cisnormatividade da cultura vigente, ser trans é uma forma de colocar esta cultura em complicações não apenas expondo suas insuficiências para alcançar justiça mas também para desfalecer as naturalizações evidenciando os aspectos de produção engendrados nos processos sociais.

Por sua vez, no que se refere às políticas públicas e sua interface com a performatividade de gênero é preciso alargar a atuação vigente. As iniciativas atuais, estritamente baseadas em processos hormonais e de modificação corporal do processo transexualizador, restringem o papel do Estado ao cuidado corretivo das pessoas transgêneras. É preciso alargar as políticas públicas que versam sobre a performatividade de gênero para além do campo das demandas de saúde estritamente físicas e subjetivas do corpo trans, entendendo que estas mesmas estão intrinsicamente dimensionadas com tensionamentos estéticos e sociais. Mas, também, indicamos a necessidade do Estado de suportar plataformas pedagógicas de processamento da performatividade de gênero nos quais toda a população possa lidar com os expedientes poéticos e sociais das cisgeneridades e das transgeneridades.

As equações poéticas das performances de gênero cis e trans demandam elaborações sofisticadas e complexas que são socialmente naturalizadas. É preciso criar sistemas e

⁹⁴ Retomando a ideia de Fabião e Lepecki (2015) trazida na apresentação da tese de que a performance não se faz, se comete.

procedimentos que questionam e possam dar suporte para a experimentação e crítica dos processos de gênero. Experimentação artística e social; crítica artística e social. Assim, nomeiam-se aqui na tese com a expressão *ZETs - Zonas Estéticas Temporárias* - os campos da pedagogia e da performance que empreenderemos metodologicamente como forma de encampar espaços de trabalho para fomentar a descoberta e o encontro de sujeitos com a temática proposta por via da sensibilidade.

Com o termo *zona* pretendemos remeter à ideia de um espaço seguro de experimentação. Com a noção *temporárias*, por sua vez, pretendemos associar à ideia de um tempo forjado para que algo aconteça. A flexibilidade contida na ideia de zona (que insinua uma demarcação espacial com limites mexíveis, em movimento) e na ideia de temporária (que insinua uma demarcação temporal que não permanece) contribui para demonstrar não apenas a nossa possibilidade de atuar sobre as dimensões de tempo e espaço mas que, sem um trabalho pedagógico e estético temporal e espacial talvez não seja possível elaborar performatividade de gênero com o cuidado solicitado pelas ideias de reciprocidade e de elaboração poética.

A inventividade que se pretende com as ZETs aqui propostas se baseia no conceito de convivialidade de Dubatti (2017) que se deriva no formato concebido por Rosa (2017) como *convivialidade performática transficcional*. Trata-se de produzir deliberadamente um espaço e um tempo de experimentação no qual as narratividades de convívio formam encruzilhadas estéticas e pedagógicas de transformação pela experiência de relação. Corroborando a ideia de reciprocidade discutida na seção anterior, podemos dizer que a convivialidade tem um papel poético cuja pseudoforça centrífuga rompe discricionariamente com os paradigmas centrípetos da normatividade⁹⁵.

A análise social e poética dos processos de gênero que operamos não poderia de maneira alguma ser descolada ingenuamente do entendimento e da crítica aos condicionantes geopolíticos que fundarão as estéticas hegemônicas. De acordo com Gómez-Peña (2005) a arte da performance com seus programas, ações e materiais, tem o potencial de deixar nus os processos de dominação social. Assim, pensar o efeito estético das transgeneridades deve se alinhar com uma séria reflexão sobre os parâmetros de colonialidade implicados nela. Em um Brasil que simultaneamente e/ou anteriormente de genocidar os corpos trans genocida os corpos negros e indígenas embranquecendo

⁹⁵ Diante de um racionalismo cientificista no qual se escoram as normatividades sociais de gênero, os quadros cíclicos em que operam poderiam ironicamente ser explicados por seu próprio vocabulário. Na física dinâmica, por exemplo, encontramos na definição de força centrípeta exatamente como um parâmetro que descreve a atuação da normatividade. Ora, esta procura manter a norma social dentro de um quadro cíclico assim como a força centrípeta que atua para ligar algo a um centro. De acordo com a física mecânica, a força centrífuga não existe, ela é uma pseudoforça, um lapso da ausência da força centrípeta (Halliday *et al.*, 2002).

a população, a interseccionalidade em que a colonialidade do corpo trans se formou no nosso país também diz sobre a anticolonialidade de resistência aos padrões de dominação étnico-raciais associados.

Ilustração 7: Pesquisadora-performer posando com o figurino de Tetagrafias (II)

FONTE: Camila Falcão

Então, buscamos na pesquisa desvendar aspectos étnico-raciais nos quais a anticolonialidade travesti das transgeneridades no Brasil se constituiu como uma forma de resistência performativa de gênero à colonialidade branca. Entende-se que a cultura e a língua portuguesa na sociedade brasileira se sustentaram assimilando a elas outras participações

imigratórias no país a partir da chave da dominação política, social e econômica. Assim, a performance compreendida na pesquisa, realizada em Coimbra - Portugal, trata exatamente de destacar a poética transgênera da anticolonialidade travesti a partir de tensões provenientes deste projeto realizado na terra colonizadora (a antiga metrópole).

Além disso, os termos nos quais a cisgeneridade é posta em questão por processos pedagógicos e performáticos na tese tem como consequência a pergunta: como podemos passar de uma sociedade cisnormativa para uma sociedade *cisformativa*⁹⁶? É preciso notar que a ideia de cisformatividade aqui não se constitui em formar a sociedade para a cisgeneridade, o que é em si o processo estrutural hegemônico vigente. Com a noção de cisformatividade trata-se de imprimir a atividade de formatividade de gênero no quadro da sociedade cuja normatividade é a cisgênera. Ao desnudar ou ao mudar o guarda-roupas da cisgeneridade, o que se pretende é a reflexão sobre a construção social de gênero.

Ilustração 8: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (I)

FONTE: Daniela Proença

Adicionando-se, ainda, à ideia de reconhecimento recíproco, o amadurecimento mútuo e as transformações sociais solicitadas na relação entre um grupo hegemônico e um grupo oprimido não são simplesmente de ordem institucional. O imaginário social processa os elementos estruturais da dominação e dos desrespeitos e apenas a partir de procedimentos que atuem inventivamente sobre a linguagem é que se pode dar cabo de tensionar padrões simbólicos. Somente pessoas trans, experimentadas em processos desobedientes de gênero, têm condições de conduzir formações

⁹⁶ Indicamos aqui novamente a necessidade da cisgeneridade reconhecer-se enquanto tal, aprender sobre a performatividade de gênero e desnaturalizar-se.

poéticas de gênero visando expandir os paradigmas estéticos e sociais para além da cisnormatividade.

O proceder das Zonas Estéticas Temporárias, portanto, solicitam do imaginativo uma tarefa pedagógica e performática contra-racional que pode ser assim sumarizada na fala de Zumthor (2007, p.106):

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? E é isto, em definitivo, o que conta? Todas as prudências vão jogar no prévio, na coleta de informações. Depois de uso dos preceitos e conceitos que então se impõem, a gente os tira como o alinhavo de uma roupa arrematada.

Apresentamos a seguir questões que vetoriam a organização da narrativa da tese. Partindo da minha experiência enquanto espectadora de um espetáculo sobre transgeneridades, mostro como que os temas discorridos e o material tratado na tese sobre a recepção das transgeneridades no social decorrem de uma inversão do meu olhar sobre esta experiência. Mais do que um guia de leitura da tese, a próxima seção (1.4) demonstra o percurso narrativo na medida de um labor artesanal pedagógico e performático no qual se deu esta pesquisa estética crítica sobre as transgeneridades. Mais do que um gatilho para a compreensão do problema da recepção das transgeneridades no social, a minha narrativa visa demonstrar o atributo de *inescapabilidade do ato do/a espectador/a sobre sua própria experiência*.

Ilustração 9: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (I)

FONTE: Leticia Pinto

1.4 Tese: estrutura estruturante

"Com dois meses de rua eu fui esfaqueada. Mas depois que eu melhorei eu voltei para a rua, com os pontos do corte, mas estava lá."
(Leandra Nikaratty)

A sugestão de que o caminho se faz pelo/a caminhante ao caminhar, inspirada na poesia andaluza⁹⁷, não é nem um pouco desimportante para a composição da narrativa desta pesquisa. Se retomamos a epígrafe com a interpelação do operário que inicia a Apresentação da tese, sobre a minha passagem feminina na porta da fábrica em que trabalha, no fim de seu expediente, trazemos à tona novamente a angústia da exposição à recepção de gênero quando esta é marcada por uma atitude resoluta e cisnormativa. Ora, o que este evento solicita não é apenas a compreensão da proclamação apressada do resultado do jogo do bicho, senão perceber que eu, enquanto pessoa gênero-desobediente, estava *em jogo* na rua. E como perceber um jogo que é jogado na rua?

Algo extremamente sensível ocorreu comigo entre a situação com o operário (maio de 2016) e a minha participação anterior como espectadora da peça *Na Rego* (novembro de 2013). Todas elas na rua! Como já expliquei previamente, eu havia ficado com a indescritível sensação de estar nua diante daquele espetáculo que parecia ter desvendado a minha transgeneridade e, ao mesmo tempo, por conta do seu proceder estético faltoso de representatividade, eu também havia ficado com a indisposição de me ver instigada a não reconhecer-me socialmente enquanto trans. Ora, se eu estava prenhe deste significado tão precioso (de que eu era trans), o qual a experiência teatral havia me revelado e em seguida o escondeu de mim, o que foi que o pariu? Como que a falta de representatividade na elaboração do espetáculo teatral interferiu na minha formação como leitora social de gênero?

Todo jogo é composto de lances. E nesta narrativa há um lance fundamental que pede explicitação. Tal acontecimento diz sobre a minha disponibilidade a estar na rua. Enquanto pesquisadora que interroga processos estéticos da sociedade e que desenvolve uma investigação específica sobre meu grupo social (pessoas transgêneras) que, na rua, está sujeito a uma sorte de violências (como ressaltamos na epígrafe desta seção com comentário de Leandra Nikaratty), refletir sobre a própria relação com a rua não é algo secundário. Devo apresentar este acontecimento

⁹⁷ Antonio Machado, poeta nascido em Sevilla em 1875 foi contemporâneo e proveniente da mesma região que meu bisavô e minha bisavó. Sua poesia é inspirada nos campos da comunidade autônoma de Andaluzia e o seu extrato mais famoso aborda exatamente o ato de elaboração do caminho: "Caminhante, são tuas trilhas / o caminho e nada mais; / Caminhante, não há caminho, / o caminho é feito caminhando. / Ao andar se faz o caminho, / e ao olhar para trás / se vê o caminho pelo qual nunca / se voltará a pisar. / Caminhante, não há caminho / senão rastros no mar." Tradução livre de: "Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino / sino estelas en la mar" (Machado, 1998, p.210).

no intuito de melhor manifestar a complexidade dos processos poéticos de elaboração subjetiva de performatividade de gênero. Pretendo indicar como que estes processos podem ser conduzidos em decorrência do despertar da experiência a partir da recepção teatral. Baseio-me na perspectiva de que tecer uma narrativa sobre um grupo social a que pertenço é falar de mim, e vice-versa.

Para Barthes (1988, p.37) desenvolver uma ideia é "fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio/a, é fazer coincidir a ação e a afeição (...)". E, para Larrosa (2003, p.26), "a leitura (...) nos constitui ou nos põe em questão naquilo que somos"⁹⁸. Neste sentido, levar em conta as tratativas de jogo e os lances nos quais está implicada esta narradora, envolvendo meu próprio percurso de transição de gênero e a minha relação com a leitura, parece fundamental para demonstrar como se dá a maturação de uma experiência de gênero. O ato de fisgar em ação a matéria da minha própria subjetividade performativa de gênero está indissociado do aprimoramento da minha habilidade de enxergar os processos sociais de performatividade de gênero: *formar-me enquanto leitora de leituras de gênero contribui para aventar os processos formativos de leitores/as de leituras de gênero!*

A interdependência entre sujeito e grupo social é crucial enquanto dinâmica psicossocial de escritura dos processos de performatividade transgênera: tiro de mim a história de todas as pessoas trans; todas as pessoas trans escrevem a minha história. E mais, demonstrarei aqui o impacto de processos artísticos nos caminhos de elaboração das transgeneridades na sociedade considerando os efeitos estéticos de indisposições desdobradas da atuação como espectador/a teatral. Guiarei o texto contando, primeiro, a minha atuação enquanto espectadora teatral diante das transgeneridades para, então, falar da passagem para a produção poética de gênero e a formação de leitores/as de leituras de gênero. Neste sentido, minha escrita de gênero é precedida da minha implicação teatral enquanto leitora de gênero. Compreender os processos sociais de recepção de gênero se tornou para mim, veremos, inseparável do primeiríssimo ato de ver-me enquanto leitora de gênero na cena teatral.

Os sentidos provenientes do meu ato de espectadora, por sua vez, não estavam prontos e, nem tampouco, poderiam se resumir à decodificação de enunciados. "O potencial de sentidos de uma cena se forma no próprio processo de leitura" (Desgranges, 2010, p.3). Em outras palavras, o que é lido não tem sentido acabado e à espera de interpretação. Nem, tampouco, aquilo ou aquele/a que é lida/a em uma obra de arte tem proposições de mensagens prévias que devem ser entendidas por espectador/as. Se, por um lado, sobre uma atividade de recepção teatral, há que se considerar o

⁹⁸ Tradução livre de: "*la lectura (...) nos constituye o nos pone en cuestión en aquello que somos*". Larrosa aqui se inspira no subtítulo do livro *Ecce Homo* de Nietzsche: como tornar-se o que você é; tradução livre de *Wie man wird, was man ist*.

*inacabamento da experiência como um modo de ler, é no próprio ato de ler que se inicia a leitura. Segundo Boal (2008, p.14) o ato de fazer, nos faz*⁹⁹. De acordo com o autor, por exemplo, uma pessoa não se torna musicista por concluir os estudos em música mas sim ao fazer música. Assim, *ao ler uma cena, me torno leitora. Estrutura estruturante!*¹⁰⁰

Ademais, a assimilação do meu ato de espectadora nem de longe foi simultânea à minha vivência dele. Colocar-se em perigo é um dos atributos da leitura como experiência (Larrosa, 2003). O risco envolvido no ato de ler solicitado pela experiência diz sobre as transformações inevitáveis às quais é chamado o sujeito diante de um acontecimento. E é justamente por conta desta situação de retirar-se da zona de conforto que a psique age ocultando com mecanismo de defesa aquilo que, de tão forte, não pôde ser apreendido instantaneamente pelo sujeito. Benjamin (2007) retoma a teoria psicanalítica freudiana da recordação para explicar este processo, tendo por base as considerações de Theodor Reik¹⁰¹ a respeito daquilo que chamou de 'memória inconsciente', recalcado constituído em forma de esquecimento e à título de proteção do sujeito diante de algo estrondoso que pode alterar sua percepção:

O mecanismo do recalque (...) é (...) um caso particular do processo mais geral e significativo que tem início quando nosso Eu não consegue corresponder de forma adequada às exigências feitas ao aparelho psíquico. O mecanismo geral de defesa não anula as fortes impressões; ele apenas as põe de lado. (...) Vivenciamos, por exemplo, a morte de um parente próximo (...) e imaginamos sentir toda a profundidade da dor (...) Mas a dor revelará sua profundidade só muito tempo depois de acreditarmos tê-la superado. (Reik, 1935, p.130-131).

Assim, nos ocupamos de uma situação que retrata a experiência como uma categoria que nem sempre se constitui diante de uma vivência. De fato, o refinamento do conteúdo advindo da minha indisposição diante da participação como espectadora da peça *Na Rego* não só não se estabeleceu na ocasião da assistência como também demorou muito tempo para se dar. Esta

⁹⁹ "Pássaros cantam, mas não sabem nada de música. Cantar faz parte de sua atividade animal - como comer, beber, copular - suas canções nunca variam. Um Teco-Teco amador jamais tenta cantar como uma suntuosa cotovia. Mas o ser humano é capaz de cantar e de ver a si mesmo no ato de cantar. Pássaros não são compositores, não são nem mesmo intérpretes de música. O ato de existir é essencialmente cênico: você se ver em ação e você se ver sendo visto em ação. O ser se torna humano quando ele inventa o teatro" (tradução livre).

¹⁰⁰ A sugestão de estrutura estruturante que nomeia a presente seção é proveniente do conceito de *habitus* em Bourdieu (1994, p.15): "sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes, isto é, como princípio que gera e estrutura as práticas e as representações que podem ser objetivamente 'regulamentadas' e 'reguladas' sem que por isso sejam o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a um fim, sem que se tenha a necessidade de projeção consciente deste fim ou do domínio das operações para atingi-lo, mas sendo, ao mesmo tempo, coletivamente orquestradas sem serem o produto da ação organizadora de um/a maestro/a." Esta proposta sintetiza as aspirações do arcabouço da tese em suas dimensões de autonomia, elaboração em processo, devir propositivo e representatividade os quais reaparecem nas considerações sobre a indisciplina como desobediência de gênero, na seção 2.6 do entretencimento teórico do relatório.

¹⁰¹ Theodor Reik, psicanalista austríaco e norte-americano (1888 - 1969).

pesquisa tem sido exatamente uma condição de tratamento deste percurso. *Um salto mediado ao passado*. "Benjamin trata a relação com o passado sob uma dupla possibilidade: uma, que se efetiva imediatamente — relação de identificação —, e outra, que extrai o excedente de significado no interior desse mesmo passado, o que permaneceu virtual" (Matos, 1989, p.42). O *salto de tigre*, conceituado por Walter Benjamin, corresponde a uma maneira produtiva de elaboração de acontecimentos do passado. A referência ao tigre deve-se à sua destreza em saltar. A mediação do salto, por sua vez, é uma maneira de acentuar o nível de cuidado necessário para uma atividade certa diante do recalque; para que aquilo que foi esquecido não seja novamente recalcado por conta de uma nupérrima peripécia. Neste sentido, esta pesquisa proporcionou não apenas uma oportunidade mediada para a pesquisadora assimilar o impacto performativo de gênero a partir de uma experiência prévia e recalcada como espectadora teatral mas, também, para pensar como que os procederes subjetivos e sociais de reconhecimento recíproco da performatividade de gênero estão envolvidos na atividade estética de memória e esquecimento no âmbito da recepção teatral.

Empreender a tese culminou em desenvolver um ato de narrativa que torna possível a articulação da experiência não apenas para perceber melhor o que me ocorreu ou exclusivamente para que eu me torne uma boa leitora de gênero, mas principalmente, para *dispor e analisar os limites e possibilidades dos mecanismos das operações poéticas de gênero na sociedade e na subjetividade*. Seguimos, então, com o acontecimento na rua, pelo qual fui atravessada, para, assim, equacioná-lo com minha atividade teatral de leitura de gênero visando, portanto, de um lado, tratar das condições sociais de mutualidade entre os processos estéticos de experiência de gênero e as ações de recepção das transgeneridades; e, por outro lado, tratar da dinâmica temporal envolvida na percepção e no percurso da experiência de gênero com o intuito de demonstrar os processos estruturais de apreensão dos traços cênicos narrativos de performatividade e leitura de gênero, aos quais se implica esta tese.

No dia 23 de dezembro de 2015, a cidade de São Paulo já em clima de festividades de fim de ano, rumava em direção ao Transcidadania para mais uma reunião com vistas a desenvolver uma criação teatral com as pessoas trans que participavam do programa, conforme indicação também já feita na Apresentação da tese. O diretor responsável do Transcidadania, uma pessoa cisgênera, reproduzia o modelo de providenciar ações conduzidas por pessoas cis para pessoas trans. Não era o nosso caso: o nosso projeto, que se chamava *SPTrans**, contava com pessoas trans proponentes; o diretor parecia dificultar a realização. O que fez com que as tratativas fossem sempre postergadas em função de outros compromissos da secretaria: *estes outros compromissos eram nomeados como sendo mais importantes para as pessoas trans do que fazer teatro*. Bem, chegamos neste dia

fatídico de 23 de dezembro de 2015. Era 13h50, no centro de São Paulo, cheio de gente; eu em posse de uma bicicleta já velha. Preciso dizer que a bicicleta foi comprada por mim de uma das atrizes do Coletivo Na Rego, que a tinha desde sua infância e que, portanto, possuía um valor simbólico para ela. Na época (entre 2012 e 2013), as movimentações constantes desta atriz pelo centro de São Paulo (incluindo ensaios e produção do espetáculo *Na Rego*) levaram-na a comprar uma bicicleta motorizada, tornando a anterior obsoleta. Eu comprei a bicicleta usada dela por não dispor de muito dinheiro (não recebia, ainda, a bolsa de doutorado). Com tal bicicleta me dirigi à reunião do Transcidadania naquele dia. Em determinado momento eu estava na faixa de ciclista, ao farol fechado para mim, parada, aguardando abrir. No verde, quando fui dar impulso com o pé direito no pedal, a corrente *travou* e eu me desequilibrei. Em um lapso, um movimento falso me derrubou no chão, em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. O acidente aconteceu momentos antes da chegada à reunião, que estava marcada na sede da Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura de São Paulo, na Rua Líbero Badaró, às 14h. Caí sobre o cotovelo direito. Pedestres me ajudaram a ir para a calçada. Meu orientador, Luis Galeão, que também estava indo para a reunião recebeu um telefonema feito do meu celular com o auxílio de uma das pedestres. Ele, juntamente com sua esposa Roberta, me socorreram de carro e em 10 minutos me levaram ao hospital, no plantão de ortopedia do Hospital da Santa Casa, na Santa Cecília. Mais uma coincidência: cinco meses antes do acidente eu tinha sido convidada por um coletivo feminista de estudantes da graduação em Ciências Médicas da Faculdade de Medicina da Santa Casa para dar àquele grupo uma formação de Teatro do Oprimido.

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector (1998a) apresenta a história de Macabéa, uma retirante nordestina que vive no Rio de Janeiro e se envereda em diversas peripécias que ora a distanciam daquilo que a sua experiência como espectadora de cinema havia revelado a ela. De fato, o despertar proporcionado pela arte na recepção de Macabéa só podia mobilizar vocabulários acessíveis a ela: a protagonista dizia que seu sonho era ser uma estrela de cinema como Marilyn Monroe. Uma análise atenta do que almejava Macabéa neste sonho poderá depreender que os atributos imbuídos aí certamente estão ligados a realizações pessoais não disponíveis à vida social miserável que ela vivia. Sua realidade negava aquilo que a arte a fazia despertar. No entanto, dadas as condições elitistas pertinentes às obras que Macabéa acessava, poderíamos dizer que *a arte mesmo negava o que a própria arte a fazia despertar*. Bem, no fim do enredo de Lispector, Macabéa sofre um acidente que traz um elemento simbólico: um carro da Mercedes-Benz. Ser atropelada por um carro de marca, carro caro, a faz parir uma descoberta poética a qual estava sendo gestada e que, no entanto, a vida social que levava e a arte que frequentava não a

possibilitavam expressar. Uma Mercedes-Benz parecia ser um atalho para a danada da Marilyn Monroe. O estrelismo mítico gestado pela personagem se materializou no emblema de estrela do automóvel que a golpeou. Da mesma forma que Macabéa, sofri um acidente na rua que me levou a uma revelação que não pôde mais ser adiada: a queda da bicicleta ocorreu quando eu ainda convivía, com angústia, com uma transgeneridade socialmente e subjetivamente reprimida. Trata-se de um acontecimento que "em deslize, se manifesta como anunciação de que há algo incômodo e relevante, prestes a ser revelado" (Simões, 2013b, p.198). É de se notar que a direção e o caminho tinham algo a me revelar: rumava a uma reunião no Transcidadania; a queda, por sua vez, se deu em frente ao Teatro Municipal. *Finalmente, com o acidente, haveria de mudar a dinâmica em curso no período de chocar os ovos da experiência entre o teatro e as transgeneridades.*

Trataremos a seguir da dinâmica do *choque na experiência* (ato involuntário) que se desdobra na ação de *chocar a experiência*, ou incubar, em referência à Walter Benjamin¹⁰². Ora, de acordo com o autor, o excesso de choques vividos no espaço urbano desde a modernidade neutralizam qualquer efeito de interrupção que um acontecimento poderia provocar. O mesmo ocorre com a informacionalidade no tempo contemporâneo: as redes sociais são exemplares da altíssima caducidade dos eventos que são cada vez mais perecíveis diante da necessidade de se envolver com novas situações. Somente um choque *inesperado, certo e sem significado prévio* pode avivar a experiência de um sujeito no sentido de interromper o círculo vicioso narrativo em que se encontra. Vejamos: em primeiro lugar, a queda, ao pegar-me desprevenida, literalmente me retirou de uma peripécia (empreender o campo da tese com o projeto *SPTrans** no programa Transcidadania) que, nesta narrativa, não fluía pelos motivos já indicados. Em segundo lugar, a queda da bicicleta, a qual, não esqueçamos, foi comprada da atriz que fez parte do espetáculo o qual havia me deixado indisposta enquanto espectadora, era motivo certo para, como disse Beckett (2003, p.30), ativar o que havia sido ocultado utilizando a chave certa: "só podemos lembrar o que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave". E, em terceiro lugar, o próprio acidente de bicicleta não se ligou imediatamente ao percurso reflexivo da tese: sua inclusão extemporânea é fruto de "uma forma de narração, análoga à do inconsciente, em estado de espírito não dirigido pelo intelecto, sem nenhum sentido previamente estabelecido, sem nenhuma coerência e nenhuma finalidade definida *a priori*" (Desgranges, 2010, p.8).

¹⁰² "O pensamento de Benjamin não era uma criação a partir do nada, mas uma oferta a partir da plenitude; ele queria devolver-nos a satisfação que a adaptação e a autoconservação impedem de ter, o prazer em que se articulam os sentidos e o espírito" (Adorno, Theodor W.: prefácio *Caracterização de Walter Benjamin*, In: Benjamin, 2012, p.12).

Tal como o acidente de Macabéa, o *choque* inesperado, certo e sem significado prévio do meu acidente, me conduziu a uma mudança importante no processo de *chocar* a experiência. Macabéa morreu. No meu caso, o acidente levou-me, à despeito da minha própria vontade, a um período de incubação, determinado pelas necessidades ortopédicas de cirurgia e de recuperação terapêutica pós-cirúrgica. Se antes de dar entrada no hospital eu talvez não encontrasse maneiras de retratar o desconforto vivido com a peça de teatro por ainda não conseguir nomear o meu feminino que era escancarado na cena e logo escondido após a cena (pela conveniência de que a peça se acabava), neste momento em que o expediente médico de socialização e compreensão do meu corpo se reduzia à categoria de masculino, o desconforto triplicou. Na ocasião eu portava uma transgeneridade revelada pelo teatro, e também reprimida pelo teatro; era hora de me render à rotina do ambiente hospitalar e investigar o que podia ter me deixado desatenta ao que acontece na rua. Benjamin (2012, p.34), sobre a elaboração da experiência indica a necessidade de incubá-la em detrimento às formas apressadas e destrutivas da sociedade de massas de dar cabo ao que é vivido:

Este processo de assimilação, que se dá a um nível profundo do indivíduo, precisa de um estado de descontração que é cada vez mais raro. Se o sono é o ponto alto da descontração física, o tédio é o da psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência.

O longo período que levou para que esta tese ganhasse forma está diretamente associado à inevitável demora requerida por uma transformação na experiência de gênero. Neste sentido, o tédio do qual fala Benjamin, foi a matéria viva do tempo com a qual se processou a memória involuntária¹⁰³ incendiada e, subitamente apagada, pela cena teatral do espetáculo *Na Rego*. Uma vez num conjunto hospitalar despreparado para conceber e cuidar de corpos trans, voltei minha atenção sobre como tudo o que buscava realizar com um grupo social do qual eu supostamente não pertencia ou não poderia pertencer, acontecia ali exatamente onde eu estava, no meu corpo. Fui desprovida de um caminho que havia previamente traçado e isso me provocou um tédio colossal porque eu mesma havia passado a achar desinteressante meu próprio corpo: estava num contexto universitário em que a pesquisa é legítima quando não se fala de si, com a desculpa de dar "mais profissionalismo" ao trabalho. Bem, o efeito de me demorar na duração do tempo me provou justamente o contrário: estava em mim e no meu próprio corpo todos os processos que solicitavam minha atenção para elaboração da experiência de recepção teatral das transgeneridades no social.

¹⁰³ *Memória involuntária*: Benjamin (2012) retoma a obra de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido* a partir da qual depreende a memória voluntária como uma atividade consciente e a memória involuntária como uma atividade inconsciente com relação aos conteúdos da experiência.

Aqui algumas perguntas despontam como guia de pensamento: Como foi que ser pega desprevenida mudou minha percepção sobre minha experiência de gênero? Qual a relação entre um sujeito ser pego desprevenido em sua experiência e, então, mudar sua maneira de perceber? De que modo e sob quais paradigmas acidentat-me de bicicleta tornou-me uma melhor leitora de leituras de gênero? Por outro lado, perguntamos, como gestar aquilo que foi provocado pela participação em um evento artístico? Quando foi que o fazer artístico passou a considerar a experiência como fator de proposição ao público? Qual a pertinência das mudanças históricas nas formas de fazer arte para melhor compreender a dinâmica entre as categorias de leitura e de experiência de gênero?

As alterações na percepção solicitam, desde o advento da modernidade, procedimentos artísticos modificados para provocar a irrupção da memória involuntária. Somente uma recepção distraída, em que o consciente seja surpreendido, pego desatento, poderia se deixar atingir pelo instante significativo em que, na relação com o objeto artístico, o olhar nos é retribuído, nos toca o íntimo, e faz surgir o inadvertido, trazendo à tona experiências cruciais do passado. O encontro com a arte se coloca, desde então, fundamentalmente vinculado com a proposição e a produção de experiências (Desgranges, 2010, p.5).

As rupturas históricas empreendidas pela arte moderna compreendem fissuras de linguagem que instauram oportunidades de irrupção das experiências, insistentemente soterradas pelas demandas de crescimento e urbanidade nas quais as sociedades ocidentais se condicionaram desde o século XIX. Neste sentido, a fragmentação e a funcionalização do cotidiano aliadas à overdose de informações da vida contemporânea mediada pelas redes sociais, põem em colapso não apenas a ilusão dramática, como demonstramos antes, mas a própria experiência dos sujeitos, que fracassa em constituir-se. É assim que a propositividade artística passa, desde o século XX, a voltar-se para a produção de estalos que podem, ao surpreender os/as leitora/es das obras, instigá-las/os à transformação de si.

Seguimos a narrativa associando a atividade da leitura da cena teatral com a atividade de formação de leitores/as de leituras de gênero. Da mesma forma como aprender a ler melhor os acontecimentos da vida em sociedade dá oportunidade ao afinamento da leitura sobre a experiência com a cena teatral, ser desafiado no ato de ler, em si, tende a preparar o sujeito a perceber as leituras ativadas por outras pessoas sobre ele. "A categoria de experiência (...) tem na leitura um de seus lugares paradigmáticos"¹⁰⁴ (Larrosa, 2003, p.32). A interdependência entre leitura e experiência é crucial no percurso desta pesquisa. Se no momento em que assisti a peça *Na Rego* eu me arrebatei com algo extremamente importante sobre mim e em seguida precisei abandonar este achado,

¹⁰⁴ Tradução livre de: "*la categoria de experiencia (...) tiene (en la lectura) uno de sus lugares paradigmáticos*".

provavelmente se eu não tivesse vivido um acidente que me incubou em mim mesma, certamente eu não teria posteriormente a escuta necessária para ler a leitura do operário sobre a minha passagem feminina no fim do seu expediente na frente da fábrica em que trabalhava. Chocar a experiência de gênero tornou-me uma melhor leitora de gênero. Ler gênero, por sua vez, implica na incondicional atividade de relacionar uma leitura feita com outras, feitas por outras pessoas. Dada a delicadeza deste processo, esta pergunta, que deve reaparecer adiante no relatório, já pode ser proferida: *como formar leitores/as de leituras de gênero?*

Ilustração 10: Pesquisadora-performer olha pra si

FONTE: Camila Falcão

A episteme produzida aqui na tese é fruto de um caminho pessoal mas não individual. Meu proceder se apoia na força de resistência dos movimentos sociais que lutam por reconhecimento da diversidade performativa de gênero: ao mesmo tempo que me apoio nestes movimentos, os apoio. Nossa indisciplina não é um objeto de pesquisa da academia. É um saber que ocupa a academia. Trabalhamos aqui com uma perspectiva de que nosso saber travesti indisciplinado é uma estrutura estruturante. Ou seja, a indisciplina não se trata apenas de uma pesquisa com método próprio e original, mas de um projeto indisciplinar cujas formas de saber se opõem visceralmente às instituições hegemônicas.

Toda formulação do pensamento tem uma prospecção, intuitiva ou consciente, do que significa desenvolver um pensamento. Os saberes não legitimados socialmente, como o saber travesti, se dão em resistência à sociedade (e apesar dela). Ou seja, apesar de a cisnormatividade constituir-se como um esforço social vigente e constante imposto às transgeneridades, a lógica travesti resiste a ela com um proceder que extrapola a racionalidade institucional de manutenção da ordem. Neste sentido, o saber travesti só pode ser indisciplinar. Nosso saber é construído a partir de esfaqueamentos, sejam eles físicos ou simbólicos. É em consequência do sangue derramado e à revelia do sangue derramado que pensamos. E, por conta dos enfrentamentos, ao pensar derramamos ainda mais sangue. Inspirando-se na obra de García Lorca¹⁰⁵, poderíamos dizer que estamos diante de uma estrutura estruturante de *sangre*!

Então, à guisa estética da indisciplinaridade, a estrutura estruturante desta tese se faz por um caminhar que se fez no caminho. O caminho enquanto experiência, por seu turno, levou a uma descoberta gradual da desobediência de gênero elaborada entre pessoas trans como uma perspectiva de resistência coletiva à cisnormatividade impingida às transgeneridades nos processos sociais e subjetivos. A relação de capítulos que se dispõe a seguir, por articular um percurso carregado de ameaças, não se furta de evidenciar os traços das dores, perdas e precariedades sociais vividas pela pesquisadora e relacionadas à condição transgênera.

Na **Apresentação** procurei comentar aspectos da minha trajetória anterior e simultânea à pesquisa para que se note o quadro social no qual ela foi produzida. Ainda que se explicita ao longo de todo texto, é uma forma de estimular o hábito de circunstanciar criticamente o percurso no qual os saberes são estruturados. A vaca acadêmica se colocou em cena, então, com propriedade para levar a cabo a pesquisa sobre as transgeneridades mas, ao mesmo tempo, esta vaca que sou

¹⁰⁵ García Lorca, poeta e dramaturgo andaluz/espanhol (1898 - 1936). Uma de suas peças teatrais mais significativas chama-se *Bodas de sangre*. Retomarei este autor e esta obra no capítulo 8 da tese quando apresento o cruzamento dos resultados da pesquisa a partir de uma narrativa lírica baseada nas influências poéticas correspondentes às minhas matrizes genealógicas.

entra em cena na academia toda machucada e, ainda assim, sobrevive para contribuir em mudanças irreversíveis. O percurso pessoal e de pesquisa se interrelacionam com o mesmo fim: fazer com que o saber institucionalizado sobre pessoas trans deixe de ser uma vantagem da cissupremacia¹⁰⁶ e que seja protagonizado tendo em vista o paradigma da representatividade.

Aqui no primeiro capítulo, **Introdução**, elenquei não apenas as incursões prévias propostas pelas áreas do teatro (1.1), da psicologia social (1.2) e da pedagogia e da performance (1.3) sobre as transgeneridades mas, ao formular ideias preliminares sobre as tratativas destas áreas ao tema, procurei também problematizá-las. Constam neste primeiro capítulo os argumentos subscritos à questão de pesquisa, objetivos e justificativas e a pergunta que instiga a narrativa: *como ler uma vaca?* O Capítulo 1 encerra-se com presente seção (1.4) que tratou da ligação da experiência da pesquisadora em relação ao processo de estruturação estruturante da tese bem como de apresentar as etapas que constam na totalidade deste relatório de doutorado.

No próximo capítulo, **Entretecimento teórico**, empreendo uma forma indisciplinar de propor novas ideias para discutir os aspectos da pesquisa. Tomando os problemas concretos enfrentados por pessoas trans no social, procedo numa reinterpretação dos saberes da PCIScologia¹⁰⁷ a partir das transgeneridades (e não o contrário). Nomeio de *o saber das vacas* o esforço de dissertar sobre as noções de loucura, de anticolonialidade e linguagem, de objetificação, de reclusão, de bestialidade, de indisciplina e de desprezo e suas relações com a recepção social da performatividade transgênera.

No terceiro capítulo, **Trajetória metodológica**, a vaca se apresenta comoonstrutivista ao operar de forma monstra e construtivista a epistemologia crítica social de gênero. Nesta parte são apresentadas/os, ainda, as/os participantes, os procedimentos e os materiais dos campos de pesquisa correspondentes às três frentes em que se compõem a investigação: frente de encenação, frente pedagógica e frente performática.

O quarto capítulo, **A Demência dos touros (e não das vacas!)**, se inicia com informações de levantamento histórico a respeito do dramaturgismo e documentação teatral da categoria travesti. Indico pormenorizadamente em seguida os questionamentos subscritos ao percurso de construção dramática da peça *A Demência dos touros*, bem como as ações do processo criativo que culminaram nesta encenação da companhia Teatro do Perverto e cujo processo de recepção teatral

¹⁰⁶ Cissupremacia: conceito remetente à composição hegemônica de pessoas cisgêneras na sociedade, não apenas no aspecto quantitativo mas, sobretudo, no que se refere ao domínio dos meios de produção e de pensamento (Mombaça, 2016a).

¹⁰⁷ PCIScologia: *corruptela* que denuncia a prevalência (ora tácita, ora explícita, ora insuspeita) da cisgeneridade como paradigma hegemônico da área Psicologia. Na seção 2.2 localizamos a corruptela como uma atividade de linguagem contemporânea das transgeneridades, inspirada em Vergueiro (2015).

incorpora o quadro de campo da tese. Aqui a minha atuação como dramaturgista da peça é tensionada com a noção de documentação, as quais se desenvolveram simultaneamente na encenação.

No quinto capítulo, **Equações poéticas: os efeitos estéticos da vaca**, discuto as percepções de espectadores/as de *A Demência dos touros* no quadro da fruição com a obra (5.1); da significação temática (5.2) e da inventividade narrativa (5.3) suscitadas a partir de ambiente de entrevistas onde se realizou o contato direto da recepção com a pesquisadora. Também compõem este tópico depoimentos da equipe e elenco da peça a respeito do impacto da obra no público.

No sexto capítulo, **Teatra na formação de gênero: a pedagogia da vaca**, apresento as ideias nas quais se estruturaram a oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social oferecida no quadro de mediação da encenação *A Demência dos touros*. Disponho, então, as consignas dos jogos teatrais da Teatra da Oprimida, o procedimento da Caminhada de privilégios além de comentar o papel interativo da discussão teórica e prática afetiva das rodas de conversa desenvolvidas ao longo do processo pedagógico.

No sétimo capítulo, **Performance travesti: teta de vaca e novas tecnologias da cena**, relato e analiso a performance Tetagrafias realizada em novembro de 2017 no Teatro Académico de Gil Vicente em Coimbra - Portugal. Neste momento, trago à tona como que os elementos das artes digitais e da instalação fotográfica, sob a matriz do inacabamento, redimensionam paradigmas de construção do corpo em cena e do diálogo com o público. Neste sentido, pretende-se relacionar como que os aspectos receptivos de interatividade e de produção colaborativa abordados no quadro da performance desenvolvida se contextualizam com novos processos de criação da corporalidade e da cena. Pretende-se avaliar o papel de dispositivos digitais na composição de narrativas do corpo e sua interface com processos de visualidade do gênero a partir de três categorias performativas enunciadas em suas dialéticas próprias: presença/ausência, recorte/colagem e luz/sombra.

No oitavo capítulo, **Teatralidades das transgeneridades no social: expressões da vaca**, sintetizo os achados sobre os traços poéticos dramáticos, épicos e líricos das transgeneridades provenientes das análises dos três campos desenvolvidos na pesquisa: recepção teatral, pedagogia e performance. Desenvolvo aí uma breve narrativa poética travesti-caiçara inspirada nas sugestões oriundas das minhas ascendências genealógicas transmontana/portuguesa, andaluza/espanhola e nordestina/indígena pretendendo reunir as análises das frentes encenação, pedagógica e performática da tese apresentadas nos capítulos anteriores. Almeja-se consolidar os achados sobre os traços poético-cênicos dramáticos, épicos e líricos das transgeneridades no social a partir da reflexão, respectivamente, com processos de institucionalização do saber (8.1), com

problematizações étnico-raciais (8.2) e com aspectos expressivos do gênero, com o foco na linguagem da iluminação cênica (8.3).

No nono capítulo, **Considerações finais**, faço uma súmula das questões empreendidas na pesquisa aproveitando não apenas para sublinhar os achados e as contribuições para o pensamento das transgeneridades mas também indicar possíveis desdobramentos para futuras pesquisas e a continuidade da luta por reconhecimento.

No décimo capítulo, **Referências**, disponho o material teórico consultado e citado na tese.

No décimo primeiro capítulo, **Apêndices**, trago os materiais produzidos para a pesquisa: a adaptação do procedimento da Caminhada de privilégios (11.1); o roteiro das entrevistas realizadas (11.2); a consigna de produção de depoimentos pela equipe e elenco da companhia Teatro do Perverto (11.3); e o DVD com vídeo da peça *A Demência dos touros* e com teaser de fotos da performance *Tetagrafias* (11.4).

No décimo segundo capítulo, **Anexos**, trago os materiais que compuseram o campo da pesquisa mas que não foram produzidos a partir dos procedimentos da pesquisa: o texto *A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades* (12.1); o texto da encenação *A Demência dos touros* (12.2); a ficha técnica (12.3); o mapa de iluminação cênica (12.4); os *flyers* de divulgação do espetáculo *A Demência dos touros*, da oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* e da performance *Tetagrafias* (12.5); o clipping com matérias na mídia sobre *A Demência dos touros* (12.6); o clipping com matérias na mídia sobre *Tetagrafias* (12.7) e as liminares de suspensão da peça *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu* nas cidades de Jundiaí - SP e Salvador - BA (12.8).

Despir o fazer da tese é uma demonstração concreta do saber travesti: montar e desmontar são verbos de ação ligados não apenas a acessórios mas a trajes vivos; montar e desmontar não se referem a um criacionismo vazio mas trata da sagacidade de pôr-se à prova de si mesma/o; montar e desmontar não se reduz ao barateamento dilemático hamletiano do *ser ou não ser*: montar e desmontar é *ser sendo e não ser sendo também* (por que todas/os somos, mesmo quando 'não somos'); montar e desmontar não é palavreado desligado da concretude: o texto aqui é a sociedade, o texto aqui são as pessoas. Montar e desmontar é perceber que escrita de gênero e leitura de gênero são indissociáveis de escrita/leitura de mundo; escrever e ler gênero é escrever/ler o mundo. Se o ato de fazer é que nos faz (estrutura estruturante), convido-te/lhes à sua(s) montagem e à desmontagem de gênero.

Boa leitura, boa transformação! #detransprafrente

Ilustração 11: Cena de abertura – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

2. ENTRETECIMENTO TEÓRICO: o saber das *vacas*

"Mas quem ouve a pessoa trans? Age-se como se não
falássemos. Quem a lê?"
(Jaqueline Gomes de Jesus)

Qual o valor do saber das transgeneridades? Quem faz as pesquisas sobre pessoas trans no Brasil atualmente? Qual a importância do *lugar de fala* na feitura de uma investigação? Quando se ouve ou se lê a pessoa trans, com que fim se o faz? Está a serviço de quê ou de quem o interesse de pessoas cisgêneras em apoiar a luta por reconhecimento de pessoas transgêneras? Qual o valor social que tem uma pesquisa sobre transgeneridades feita por uma pessoa transgênera? E, qual o valor social que tem uma pesquisa sobre transgeneridades feita por uma pessoa cisgênera? Por qual motivo as pessoas cisgêneras majoritariamente desconhecem os processos da cisgeneridade e, também, não os pesquisam? Não conhecem por que não pesquisam? Não pesquisam por que não conhecem? Até onde travestruzes¹⁰⁸ podemos chegar e nos manter nos espaços sociais de saber-poder? Com que fim os corpos de pessoas trans são diferenciados?

Cabe, então, a pergunta: de que forma a diferenciação nomenclatural dos corpos trans nos processos de normalização institucional das transgeneridades consolida um projeto de extermínio da nossa população? A insistência em diferenciar as pessoas transgêneras entre trans e travestis, veremos, constitui não apenas numa forma de opressão que nomearemos *régua* ou *escala* na seção 2.1 desta tese, mas parece indicar exatamente a medida certa em que a performatividade se encaixa dentro de um sistema jurídico-político medicalizado sob os parâmetros patológicos da ideia de transexualidade. Assim, pretendemos nesta tese nos posicionar contra a expectativa cisnormativa sobre os corpos transgêneros não apenas com a argumentação do texto mas, também, utilizando alternadamente os termos travesti, travestruz, trans e transgênera/o para mostrar que sim, estes termos são intercambiáveis e a tentativa de diferenciá-los não nasce dos movimentos sociais de luta pelos direitos das pessoas transgêneras como se busca acusar. Pelo contrário, a incorporação vocabular pelos movimentos sociais de luta por direitos de pessoas transgêneras de termos técnicos constantes no aparato institucional da política, estes baseados nos conceitos teóricos psiquiatrizantes (processo transexualizador, transexual, transexualidade), se dá pela única razão: estratégia de sobrevivência, de visibilidade e de reconhecimento. O olhar crítico que estamos procedendo sobre

¹⁰⁸ Travestruz: termo do *pajubá* de autorreferência entre pessoas transgêneras que denota o aspecto de desengonçamento imputado na leitura da cisnormatividade sobre nossos corpos à semelhança do tamanho, do peso e da gestualidade da avestruz. No sentido em que a leitura que se faz de que travestis temos uma expressividade tida como exagerada, (*over*, no inglês), a associação com uma das maiores aves tipificadas pela zoologia ganha na aglutinação travestruz (travesti + avestruz) uma irreverente forma contestatória do preconceito às dissidências de gênero. Como veremos a diante, esta inventividade taxonômica constitui o *pajubá* como uma forma linguística de resistência das transgeneridades.

esta discussão pretende se somar a toda força até aqui empreendida por estes movimentos no sentido de expandir ainda mais as possibilidades, sobretudo em vista de mecanismos políticos que lidem com as transgeneridades por matrizes não patológicas. A problematização que conduzimos mostrará que patologização e genocídio são processos sociais altamente complementares e retro-alimentares.

Ora, sobre o direito de pessoas trans ao ato de pesquisar, perguntamos, ainda: o que é possível elaborar enquanto saber estando num quadro em que sua existência é vista a priori como abjeta? O que faz com que as pessoas que são consideradas bestializadas politicamente possam nomear a própria existência como digna de saber? Se a noção de feminino pode se apresentar em multiplicidade de corpos, o que faz com que haja uma mitificação naturalizada de que o saber correto sobre o arquétipo mulher seja o da cisgeneridade? Os saberes das mulheridades transgêneras tensionam de que maneira o feminismo cis-ontológico? Como que as noções de performance e de cena se constituem como material concreto para observação poética dos desdobramentos e traços de gênero nos processos sociais? Quais os preceitos estéticos do fazer teórico baseado em representatividade sendo a representatividade o próprio meio de se conceber esta problematização? A universidade está preparada, de fato, para modelos de pesquisa não-extrativistas? A universidade está preparada para pessoas trans?

Na universidade o valor das transgeneridades se dá sob conveniência: quando são pessoas cisgêneras pesquisando a população trans, o trabalho parece ter uma medida de maior validade do que quando a própria população trans tem a oportunidade de pesquisar assuntos que nos dizem respeito. Adjacente à problematização de representatividade, interpõe-se como problema histórico o fato de que as transgeneridades foram e são constantemente interpeladas como 'departamento' anexo aos assuntos de diversidade sexual e às pautas de gênero, seja no âmbito dos estudos, seja no âmbito da luta por direitos nos movimentos sociais. No entanto, como trataremos aqui, o que está a acontecer no processo de luta por reconhecimento das transgeneridades é o próprio redimensionamento do que se entendia em termos de marcadores sociais de desigualdade de sexualidade e de gênero, os quais naturaliza(va)m/negligencia(va)m a cisgeneridade.

Assim, neste capítulo apresentamos o saber travesti como uma resistência constante não apenas à ciência patologizante mas, também, como uma resistência à tendência de ratificar a cisnormatividade nos próprios movimentos de luta por direitos de gênero e diversidade sexual, ainda que se considerem as suas tentativas de apoio político às pessoas transgêneras. Com relação ao cisfeminismo ontologizante, o qual circunstancia racialmente, performativamente e economicamente a categoria mulher à branquitude, à cisgeneridade e aos parâmetros burgueses de

classe, o transfeminismo que empreendemos com o saber travesti é étnico/racialmente centrado e marginal. Neste sentido, opomo-nos à fundamentação patológica da 'transexualidade' das ciências médicas e, ainda, nos apresentamos diante de uma perspectiva de luta por reconhecimento de mulheridades não hegemônicas, distantes e combativas aos parâmetros do cisfeminismo embranquecido e burguês. À cis-sexualidade, por sua vez, demonstraremos que a luta contra o heterossexismo não surta qualquer efeito no reconhecimento das transgeneridades sem que se combata a base da cisnormatividade presente no que se entende enquanto movimentos sociais de diversidade sexual.

Consideramos que o olhar interseccional convocado no sentido de equacionar a performance de gênero (cis e trans) com outros marcadores sociais de desigualdade como identidade de gênero (homem e mulher), étnico-racial, classe, etc. contribui para uma radicalização da percepção da complexidade da relação entre as lutas e sua interdependência. Ora, se os essencialismos identitários têm a tendência a reificar configurações de uma opressão negligenciando os aspectos de cruzamento com demais opressões, torna-se pungente, então, a necessidade de equacionar a perspectiva de pensamento da luta por reconhecimento de determinado marcador social de desigualdade com outros marcadores.

Observar o percurso de compreensão e atuação sobre os próprios marcadores sociais de desigualdade trata-se de um exercício de produção de saber sobre a sociedade. Comentarei aqui brevemente um exemplo de como a combinação étnico-racial se interpõe à minha experiência de performatividade de gênero no sentido não apenas de tornar palpável o lugar de fala específico de onde eu entreteço teoria mas pretendendo corroborar o postulado de que *não há saber que não se produza a partir de uma configuração específica de lugar de fala*. Ou seja, sempre se produz teoria a partir de determinados marcadores sociais de desigualdade, seja eles evidenciados ou não, seja eles conhecidos ou não, seja eles desejados ou não, seja eles desejáveis ou não¹⁰⁹. E, como quero argumentar, há uma certa indissociabilidade entre o ato de compreender a própria relação com os marcadores sociais de desigualdade e o ato de compreender o funcionamento dos processos de opressão e de dominação na sociedade.

No meu caso, o percurso de formação étnico-racial ao longo da infância, da adolescência e do início da fase adulta, se deu não apenas na pororoca¹¹⁰ de cruzamento da matriz indígena-

¹⁰⁹ Aqui nos referimos à formação psicossocial que se tensiona em processos nos quais os marcadores sociais de desigualdade não hegemônicos são preteridos com relação aos marcadores sociais de desigualdade hegemônicos.

¹¹⁰ Pororoca: termo tupi para se referenciar o encontro das águas de dois rios. Ao falar do cruzamento de grupos sociais, o termo pororoca traz em evidência a resultante sociológica formada deste encontro.

nordestina¹¹¹ com a matriz branca-européia-paulista-caiçara¹¹², mas um constante embranquecimento e silenciamento estrutural da minha matriz indígena e o prevalecimento da minha matriz branca. Sintomático deste processo foi o meu próprio negligenciamento da matriz indígena dado não apenas à cor da minha pele (que é clara), mas sobretudo aos hábitos embranquecidos que me formaram e que, no contexto institucional, social e pedagógico que fui submetida ao longo da vida, se tornaram referência central da compreensão do que significa ter dignidade social e direito humano. Ora, se ao fazer um exercício profundo de reflexão sobre este percurso consigo descobrir cada vez mais traços indígenas no meu corpo, nos meus dizeres, nos meus fazeres, nas minhas atividades sociais e nas minhas maneiras de elaborar o universo, ao mesmo tempo, quanto mais identifico em mim elementos da matriz étnico-racial indígena, mais me angustio. Esta sensação, à qual procuro fazer face por meio da pesquisa crítica, do fazer artístico performativo e da aproximação concreta com outras pessoas descendentes de indígenas, é rodeada de perguntas. Ora estas perguntas se assuntam de dúvidas de tom indignatório (do tipo: como foi exatamente que este processo de apagamento da minha matriz indígena se deu e se dá?; a serviço de que e de quais valores genocidas eu não posso reconhecer-me etnicamente como indígena?; como não mais negligenciar este percurso e esta matriz na minha relação étnico-racial com o mundo?), e ora estas perguntas se assuntam de dúvidas de tom cauteloso (do tipo: como afirmar-me indígena tendo a cor de pele branca?; posso contribuir na luta contra o genocídio indígena sem afirmar-me indígena mesmo tendo esta matriz na minha família?; como posso aproximar minha família destes

¹¹¹ Meu pai, Valdevino Borges Leal, é nascido na cidade de Simplício Mendes, no sul do Piauí, em 1961, e migrou para São Paulo em 1979. Sua matriz étnica indígena era silenciada pela matriz embranquecedora portuguesa mesmo antes de migrar para São Paulo. A chegada no sudeste do país só corroborou o processo de apagamento de sua matriz indígena, portanto da minha também. Tomando nosso processo familiar como emblemático do esfacelamento da cultura indígena em São Paulo no século XX, este fenômeno cruel se deu, sobretudo, por conta da necessidade de inserção profissional num contexto em que índios/as eram (ainda são) vistos/as na cultura paulistana de periferia como sujeitos/as, preguiçosos/as e indisciplinados/as. Estas percepções certamente eram altamente fomentadas pelo empenho simbólico de rejeição indígena pelas elites paulistanas brancas. O casamento entre pessoas de matriz indígena com imigrantes europeus brancos, como foi a união do meu pai com minha mãe em 1983, tornou-se uma eficaz estratégia de aculturação em que, por um lado, os sujeitos se socializam e se integram à sociedade e, por outro lado, atuam no apagamento das práticas culturais (linguagem, vestimenta, alimentação, gestualidade, modos de pensar, etc.) menos adaptadas ao capitalismo, ou seja, as de matriz não-branca. A complexidade deste processo está, obviamente, na simultaneidade em que a positiva socialização se desdobra com a perversa aculturação.

¹¹² Minha mãe, Maria Tavares Garcia, é nascida na cidade de São Paulo em 1947. Sua família é proveniente de processos migratórios europeus no início do século XX. Minha avó, mãe da minha mãe, é nascida em Montilla, sul da Espanha. Meu bisavô, avô da minha mãe (pai do pai dela), é nascido em São João da Pesqueira, norte de Portugal. Este fluxo que desembocou em Santos, litoral paulista (onde meu avô nasceu), se relaciona com um período pré-I Guerra Mundial em que perseguições políticas e desempregos (no contexto de urbanização da população rural pobre de Portugal e de Espanha) fez com que famílias inteiras (como no caso da minha avó), ou partes delas (como no caso do meu bisavô), imigrassem para o Brasil em busca de prosperidade e de trabalho. Tendo em vista a facilidade de língua, havia uma tendência pré-instaurada de socialização. Ora, a chegada no litoral começou por desenhar uma aproximação com a cultura caiçara em paralelo com a chegada à capital São Paulo e o longo período (que se estende até hoje) de moradia em zonas de periferia da cidade. Acompanhando o processo de industrialização de São Paulo, a família da minha mãe se constituiu como a típica família operária de periferia de proveniência de imigração. Em outras palavras, brancos/as e pobres.

conteúdos que nos dizem respeito se a cultura embranquecedora é tão contumaz que nos cerca por todos os lados?; quais os lugares em que estou ou em que pude estar tendo, neste contexto de apagamento da minha matriz indígena, uma resultante étnico-racial branca?; como posso zelar, restaurar e cuidar da minha matriz indígena para evitar ainda mais negligenciamento?).

Bem, mais do que compartilhar esta reflexão sobre meu percurso étnico-racial para localizar o lugar de fala, trouxe-a para o entretecimento teórico justamente para indicar a interseccionalidade incondicional das transgeneridades. É de se notar como elemento imprescindível para a teoria que estamos aqui aventando que, por exemplo, muitas das vezes nas quais as interpelações violentas que sofri em razão da minha performance transgênera deve-se não exatamente por conta da transgeneridade em si mas pelo fato de ela se dar no meu corpo, na minha subjetividade e na minha formação social altamente atravessada por opressão de classe e altamente carregada do apagamento social paulistano da matriz indígena. Minha transgeneridade é constituída num corpo formado na periferia que, por sua vez, guarda pistas de memória social de supressão do saber e das formas corporais indígenas. Ora, o incômodo que meu corpo provoca pelo fato dele expressar mulheridade não se deve, então, apenas ao fato de romper com a condição masculina na qual fui compulsoriamente cisgenerificada. Eu não só quebro a ordem cisnormativa de performance de gênero esperada do meu corpo como, ao fazer esta quebra, exponho que estou ameaçando outras quebras tão ameaçadoras quanto a transgeneridade. Ser uma pessoa latino-americana pobre e etnicamente associada à matriz indígena e afirmar-me como trans coloca em risco não apenas a cissupremacia mas também a supremacia branca e a supremacia dos valores burgueses. Não à toa, minha baixíssima passabilidade de mulher cisgênera não se deve apenas ao fato de eu compor minha expressão de gênero com traços masculinos mas, sobretudo, por eu ter traços indígenas e não-brancos que resistem à branquitude burguesa que persegue meu corpo a vida inteira. A teoria está no meu corpo e, se corpo é saber, este é o saber do corpo que para a escrita trazemos.

Voltando a uma argumentação para além do meu caso, ao mesmo tempo em que há especificidades nas combinações de camadas de diferentes marcadores sociais de desigualdade, há características que podem soar-lhes comum. Seja sobre os mecanismos de opressão que podem assemelhar-se, seja sobre os aspectos de ordem reivindicatória, as operações subscritas aos condicionamentos e às lutas sociais de cada marcador são produtoras de conhecimento. Não tratamos aqui apenas de indicar que constatamos que há feitura teórica desdobrada de processos de opressão social: o que estamos a formular é que, por um lado, há cumplicidades táticas de saber instauradas entre oprimidos/as de diferentes marcadores sociais que se referem ao potencial de profundas transformações nas sociedades baseadas em desigualdades (ou seja, todas as sociedades);

e que, por outro lado, há uma indissociabilidade entre a luta por reconhecimento e a necessidade de representatividade institucional, econômica e estética em que grupos sociais oprimidos possam estruturar suas próprias teorias, reconhecendo os acúmulos já existentes e inventando novas medidas.

Por exemplo, aqui, o saber das transgeneridades articulado se constitui em uma *performatividade marginal*, ou seja, produz teoria num contexto social que elege a cisnormatividade como parâmetro hegemônico impingindo que as vidas trans sejam abjetas ou, como formulou Butler (2015), vidas que, para a sociedade disciplinar, não valem a pena ser vividas. Como demonstrei em Leal (2017c), circunscritas a contextos sociais de interdição, as vidas de pessoas transgêneras produzem uma alta complexidade de resistência na qual a subjetividade instaura rupturas estéticas aos padrões normativos de gênero. Os enfrentamentos vividos por nós, portanto, extrapolam atos discursivos, são atos de teatralidade. Tratando-se de configurações de resistência em que a poética cênica se constitui como matéria relevante para formalizar a ressignificação estética da marginalidade de vidas que são tidas como abjetas, não é mera coincidência o desenvolvimento apurado do fenômeno teatral para o estudo da recepção das transgeneridades, como fazemos na tese.

Há um exemplo na história do teatro brasileiro moderno que parece ser emblemático das experiências atuais de recepção social das transgeneridades. Trata-se da semelhança intrigante entre o estranhamento do público a experimentos modernistas de teatro brasileiro ocorridos no início do século XX e o estranhamento presente na recepção social das transgeneridades, mesmo na contemporaneidade. No primeiro caso, como demonstra Simões (2008), as inovações teatrais compreendidas em torno das décadas de 1920 e 1930 no Brasil, se opunha às expectativas do público do seu tempo. Por sua vez, a insurgência social e estética das transgeneridades que ora se desenha cenicamente na contemporaneidade com prospecções e subjetividades reconhecidos nos circuitos de produção e de difusão artística e nos movimentos sociais certamente pode ser remontada para muito antes do século XX, no Brasil e em outros lugares do mundo. À semelhança da situação vivida no início do século XX no teatro, nota-se no início do século XXI, uma crescente contrariedade social a respeito da produção teatral das transgeneridades.

Dois fatos recentes no Brasil exemplificam a censura de experimentos cênicos conduzidos por pessoas transgêneras: 1) Letícia Silva Souza (travesti cearense, presidente da ATRAVESSA - Associação de Travestis de Santo André) e eu produzimos em 2014 uma esquete teatral sobre o preconceito afetivo vivido por pessoas trans, colocando em xeque a noção de formação familiar cisnormativa que nunca nos contempla. Esta produção se realizou no quadro de uma formação de

servidores do município de Santo André com vistas a preparar comunidades dos programas públicos da cidade para participarem da *VI Feira Paulista de Teatro do Oprimido*. Durante o evento nossa esquete foi proibida de ser apresentada por um membro da organização sob o pretexto de que chocaríamos o público. Em desdobramento a esta situação, no ano seguinte, em 2015, com uma carta pública me ofendendo, dissidentes cis da organização decretaram o cancelamento da *VII Feira Paulista de Teatro do Oprimido* (que deveria ser realizada em Santana de Parnaíba neste mesmo ano) e inauguraram o evento *Teatro do Oprimido Sem Fronteiras*, levando consigo a programação e o acúmulo de saberes e práticas de realização de eventos nos quais trabalhamos nos últimos 10 anos com TO no Estado de São Paulo. Como resultado deste processo, as únicas duas pessoas trans da comissão organizadora, Letícia e eu, não apenas não somos ouvidas sobre os rumos dos trabalhos: fomos afastadas: há apenas pessoas cis na organização e na programação deste evento atualmente¹¹³. 2) Em 2017 a peça *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*, com a atuação da também mulher transgênera Renata Carvalho (e texto da Jo Clifford, dramaturga trans inglesa), foi alvejada por duas liminares judiciais que proibiram sua apresentação: a primeira no SESC Jundiaí¹¹⁴, região metropolitana do Estado de São Paulo e a segunda em Salvador, no 10o FIAC - *Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia*¹¹⁵.

Tanto em um caso como no outro, encontramos vivências que ameaçam os hábitos de recepção vigentes. Estas atividades teatrais representam o perigo das existências trans para a ordem

¹¹³ Desde 2015 nós pessoas trans tentamos o diálogo com o evento *Teatro do Oprimido Sem Fronteiras* e fomos ignoradas. Em 2016 uma tentativa de conciliação no Centro Judiciário de Solução de Conflitos e Cidadania (CEJUSC) pelo Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo foi iniciada com uma das pessoas que assina a referida carta ofensiva, a qual evadiu do processo.

¹¹⁴ Liminar concedida pelo juiz Luiz Antonio de Campos Júnior em 15 de setembro de 2017, pela 1a Vara Cível da Comarca de Jundiaí, ligada ao Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo, da qual extraímos o seguinte fragmento (a íntegra da liminar está no anexo 12.8 da tese): "Desse cenário extrai-se, portanto, que a tutela de urgência almejada comporta deferimento, uma vez que, muito embora o Brasil seja um Estado Laico, não é menos verdadeiro o fato de se obstar que figuras religiosas e até mesmo sagradas sejam expostas ao ridículo, além de ser uma peça de indiscutível mau gosto e desrespeitosa ao extremo, inclusive. De fato, não se olvide da crença religiosa em nosso Estado, que tem JESUS CRISTO como o filho de DEUS, e em se permitindo uma peça em que este HOMEM SAGRADO seja encenado como um travesti, a toda evidência, caracteriza-se ofensa a um sem número de pessoas. Não se trata aqui de imposição a uma crença e nem tampouco a uma religiosidade. Cuida-se na verdade de impedir um ato desrespeitoso e de extremo mau gosto, que certamente maculará o sentimento do cidadão comum, avesso à esse estado de coisa". Em 3 de outubro de 2017, o desembargador José Luiz Mônaco da Silva derrubou tal liminar.

¹¹⁵ Liminar concedida pelo juiz Paulo Albiani Alves em 27 de outubro de 2017, pela 12a Vara Cível e Comercial da Comarca de Salvador, ligada ao Poder Judiciário do Estado da Bahia, da qual extraímos o seguinte fragmento (a íntegra da liminar está no anexo 12.8 da tese): "Um Estado não deve tenta (*sic*) impedir a vivência religiosa do povo, especialmente o Cristianismo, com uma ação hostil ao fenômeno religioso e a tentativa de encerrá-lo unicamente na esfera privada. (...) Compreendo que não se pode tentar, assim, eliminar os símbolos/crenças religiosos mais tradicionais do povo, com narrativas debochadas e fantasiosas, como que lhe arrancando as raízes". Cabe ressaltar a grande quantidade de pedidos de suspensão da encenação feitos por representantes civis de grupos religiosos às instâncias judiciais de todo o país, apesar de decisões favoráveis à execução da peça como a da juíza Cláudia Maria Resende Neves Guimarães da 28ª Vara Federal (referente à apresentação da peça em Belo Horizonte - MG na Fundação Nacional das Artes, Funarte) e a do juiz José Antônio Coitinho da 2a Vara da Fazenda Pública (referente à apresentação da peça em Porto Alegre - RS, no festival *Porto Alegre Em Cena*).

social: temos nas palavras dos juízes a materialização precisa do rompimento causado pelo mundo visto *de trans pra frente*. Olhar o mundo a partir das transgeneridades contraria as expectativas sociais de nossa época; nosso ato de teatralidade é literalmente visto como uma iminência pérfida de degradar os sentimentos de normalidade a que se submetem as pessoas desavisadas de nossa monstruosidade: "um ato desrespeitoso e de extremo mau gosto, que certamente maculará o sentimento do cidadão comum, avesso à esse estado de coisa"; "compreendo que não se pode tentar, assim, eliminar os símbolos/crenças religiosos mais tradicionais do povo, com narrativas debochadas e fantasiosas, como que lhe arrancando as raízes". O horizonte de expectativas do nosso tempo se choca com as provocações provenientes de atividades performativas cênico-sociais de gênero: observa-se nesta tensão que o público e as instituições hegemônicas se abalam com a iminência de transformações nevrálgicas nos processos de dominação estético-políticos nos quais se baseiam a cisnormatividade. Vemos nestes casos, ainda, que a cissupremacia se sustenta materialmente em aparatos simbólicos cristãos e que o cogito de uma travesti Jesusa põe em risco todo o aparato ocidental.

O veto, presente nos dois casos, se assemelha às recusas enfrentadas nas experiências teatrais no Brasil do início do século XX. As atividades teatrais deste período tinham como característica destranquilizar a ordem social: agredir, desafiar, inquietar e provocar são verbos pertinentes à arte moderna¹¹⁶. Segundo Simões (2010), a não encenação de algumas destas obras e o fracasso crítico de outras levou equivocadamente a história do teatro a eleger como marcos do modernismo atividades posteriores, deixando-as escapar. Ora, a autora trata exatamente de indicar que a *recepção negativa* destas obras é em si um efeito da arte moderna: o desconcerto do público e a exigência de uma nova atitude interpretativa. Os estranhamentos causados pelos elementos poéticos das transgeneridades que, como vimos, culminam em impedimentos de serem representados cenicamente, se inscrevem propriamente numa quebra do horizonte estético de expectativas de uma época. A leitura negativa que se faz da agressividade provocada pelas existências trans à ordem hegemônica demanda obviamente não uma conformação das pessoas trans à cisnormatividade. A maculação que as pessoas trans provocamos instaura a urgência não do reforço do nosso silenciamento: denuncia, isso sim, a necessidade de uma pedagogia da recepção na qual modos de interpretação de gênero possam ser formados (ou deformados) considerando a legitimidade das rupturas estéticas *travadas*¹¹⁷ pelas transgeneridades.

¹¹⁶ Leminski (2011, p.135), sobre os/as artistas modernas/os, a partir dos anos 1920 na cidade de São Paulo, relata que "em lugar do verbo agredir, passaram a conjugar o verbo agredir".

¹¹⁷ Usamos aqui discricionariamente o termo *travadas* para indicar que *travar* e *travecar* se constituem como verbos do pajubá indicando o ato de teatralidade das transgeneridades.

O problema com o qual nos deparamos ganha na censura de processos artísticos cume emblemático dos enfrentamentos psicossociais das *teatralidades cotidianas das transgeneridades*. De fato, a gestualidade de pessoas transgêneras é constantemente acusada de ser *over*, ou seja, excessiva, desproporcional, tomando o sentido de *over* que na língua inglesa significa que *algo se expressa em demasia*. Ora, se a performatividade de gênero de pessoas trans se evidencia com mais elementos ou com mais frequência que a performatividade de gênero de pessoas cis, não seria justamente porque a cisgeneridade negligencia a própria performatividade? De fato, a cisgeneridade, tão naturalizada está que se constitui em *underperformativities*, ou seja, subperformatividades. Em Leal e Mostazo (2017) tratamos exatamente de demonstrar que há empenhos altamente performativos para manter subperformatividades: a naturalização da cisgeneridade demanda trabalho permanente de elaboração, negociação, justificação e construção de gênero, ainda que tudo isso seja baseado em auto-omissões. A marginalidade epistêmica na qual pessoas trans nos encontramos na institucionalidade universitária coincide, portanto, com a marginalidade do cotidiano, no enfrentamento com subperformatividades cis de dentro e de fora da academia.

É neste contexto de deslegitimação que uma travesti faz teoria sobre seu próprio grupo social. A argumentação teórica que desenvolvo, aqui nomeada de entretecimento, visa com este chamamento justamente destacar seu processo de feitura, de ligação, de composição. O trabalho artesanal de escrita de texto da tese em nada se descola dos enfrentamentos diários da própria condição de ser trans. É preciso atentar, assim, que as acusações e perseguições pessoais da sociedade cisnormativa sobre minha transgeneridade recaem também sobre este texto que, por sua vez, ao longo deste processo foi tido, em diversas ocasiões, como demasiado performativo, apelativamente social e com deficiências de formalidade. Estamos falando de perversas acusações subliminares ao exercício do pensamento teórico por travestis, cuja incidência não se expressa em palavras, mas que aqui nomearemos como modo de inventividade. Se recorrermos novamente à língua inglesa para proferir uma composição para tal sentença difamatória, feita a nós travestis, talvez pudéssemos chamá-la de *overperformativity research*.

É preciso ressaltar que este processo de deslegitimação da representatividade de pessoas trans na universidade se justapõe à deslegitimação dos modos artísticos de fazer pesquisa. Não se trata aqui de julgar qual deslegitimação é menos perversa que a outra, mas de perceber que uma se sustenta na outra. Neste percurso de doutoramento tive de enfrentar discursos deslegitimadores que aparecem de forma sutil dentro da própria universidade: *uma travesti pode pesquisar, mas deve fazer a pesquisa dentro de padrões da universidade* (arte é arte, pesquisa é pesquisa); *os fenômenos*

psicossociais são obras de arte, mas quem nasceu com pênis é homem e quem nasceu com vagina é mulher (naturalização da cisgeneridade). Ser travesti e fazer pesquisa ao modo do fazer artístico simultaneamente é algo que contraria em demasia o meu tempo.

As perspectivas de *arts-based research*¹¹⁸ são extremamente recentes e, na Psicologia por exemplo, são preteridas em relação às pesquisas de fundamentos tidos como experimentais (neurológicos, cognitivos, comportamentais e biológicos). Quando se apresentam simultaneamente as duas situações (ser travesti pesquisadora e fazer uma pesquisa baseada nas artes), como é este o caso, a exposição à deslegitimação nodal é tão intensa quanto é o meu empenho de combatê-la. O desenvolvimento da pesquisa com representatividade social e inspirada na *arts-based research* como fazemos visa criar mecanismos de expressar os saberes que são silenciados pela sociedade e pela universidade normativa. Em outras palavras, o relatório que aqui convencionamos chamar de tese de doutorado, poderia também nomear-se *grito*: grito não só de súplica; grito não só de prazer. A pesquisa é gritada pois está inundada de criação artística em movimento; e, ainda, a pesquisa foi feita aos gritos porque ensurdecador é o genocídio do saber travesti em um mundo cisnormativo-disciplinário de gênero.

Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante (Lispector, 1998b, p.41-42).

Ora, vivemos um epistemicídio das transgeneridades, pela falta de representatividade nas pesquisas acadêmicas e, ainda, por conta da supremacia da performatividade cisgênera no fazer teórico. Sabemos que, palpavelmente, as pessoas cisgêneras, brancas e de classe alta, são vistas nas universidades como as portadoras da medida certa de performatividade de gênero, portadoras da medida certa de apelatividade social e portadoras da medida certa de formalidade científica. Seres não gritantes, a cisgeneridade tem a medida certa do grito: o não grito. É sintomático que, para conseguirmos acesso nestes espaços legitimados de fazer teórico, nós travestis tenhamos de ser

¹¹⁸ *Arts-based research*: trata-se de uma epistemologia na qual, sendo o campo que se estuda proveniente ou não de criações reconhecidas socialmente como arte, as operações do desenvolvimento de pesquisa acadêmica são consideradas, em si, atividades artísticas. Neste sentido, de acordo com a linha de *arts-based research* (Eisner, 2006), fazer pesquisa, bem como fazer arte, trata-se de um exercício autoral, de constante inventividade temática e formal. Do ponto de vista metodológico, assim como cada obra de arte pode ter seus mecanismos de feitura, a pesquisa fundamentada em *arts-based research*, com a qual nos alinhamos, é propositiva acerca de uma lógica própria de organização e funcionamento.

tuteladas por homens brancos, cisgêneros e de classe alta, como é o caso da configuração de orientação desta minha tese de doutorado, sendo meu orientador pertencente a estes marcadores sociais hegemônicos. Felizmente, trata-se de uma orientação e de um programa de pós-graduação abertos a pesquisas críticas, em prol dos Direitos Humanos e da luta por reconhecimento de grupos sociais oprimidos. Ainda assim, os padrões de desigualdade são estruturais e os mecanismos de opressão são reproduzidos por toda a sociedade e, portanto, quando almejamos transformações recíprocas, mesmo nos trabalhos para dar suporte de visibilidade para grupos vulneráveis (e muitas vezes principalmente quando se trabalha neste contexto), todo o cuidado é pouco!

Em uma perspectiva normativa, a branquitude asséptica se baseia num paradigma eugenista de valoração de determinadas etnias e raças sobre outras. Sabemos que, pela história do capitalismo ocidental, o supremacismo dos povos brancos europeus se sustentou em regimes econômicos e políticos de dominação em larga escala de populações de outras áreas do globo. No entanto, é preciso dizer, a branquitude sustenta e é sustentada não apenas por ideais naturalizantes da classe burguesa mas também tem como parâmetro higienizante fundamental a cisgeneridade. Diante deste modelo, pessoas não brancas, pessoas não cisgêneras e pessoas que não sejam de classe alta carregam estigma de *sujeira* que, interseccionalmente, conota marginalidades epistêmicas. Portanto, o que se conforma como hegemonia tríplice étnico-racial / performance de gênero / classe social (ou seja, branquitude / cisgeneridade / burguesia) traz consigo padrões psicossociais de limpeza definidores não apenas de marcas subjetivas higiênicas do que deve prevalecer socialmente mas, sobretudo, modos de produção de saber e de subjetividade calcados em lógica de clareza, coerência e limpeza.

Aqui, então, somente posso apresentar-lhes uma *teoria suja*. Esta é uma teoria perigosa, uma teoria aos excessos, uma teoria demasiadamente oxigenada ao ponto de sufocar leitores/as não pela inadvertência ao que não sabem sobre seus próprios processos performativos de gênero mas, principalmente, pelo susto diante do acúmulo que o **excesso de falta de representatividade** provocou, e ainda provoca.

A teoria que elaboro, baseada no pensamento travesti, é desobediente ao ponto de que as indisciplinas que interpomos à norma são tidas como dementes, desinteligentes. Não há como falar da objetificação científica pela qual passamos e, por exemplo, ratificarmos modelos de fazer teórico higienizados. Não há como sermos dominadas com padrões cisgêneros de colonialidade e adorarmos perspectivas eurocêtricas ou norte-americanas de transgeneridade (o processo transexualizador e a categoria transexual / transexualidade). Não há como sermos vistas como abjetas e não colocarmos nossa monstruosidade a serviço de uma verdadeira revolução dos padrões

hegemônicos de sexualidade que negligenciam a cisgeneridade. Não há como termos nossa vida afetiva baseada no desprezo e condicionarmos nossos afetos a padrões burgueses de monogamia e de propriedade sobre os corpos. Não há como termos nossas subjetividades bestializadas e não mostrarmos que o saber das vacas põe à prova o saber patriarcal dos touros. Não há como sermos genocidas e sermos acusadas por pessoas cisgêneras de falarmos de genocídio o tempo todo, mais do que deveríamos, ou relacionar o genocídio com todos os assuntos (incluindo aqueles em que supostamente não há ou não se pode ver a relação com o genocídio, como o próprio fazer acadêmico).

O trabalho parcial desta tese foi apresentado em Dublin em ocasião do *X International Association for the Study of Sexuality, Culture and Society*¹¹⁹ *Meeting*¹²⁰ (Leal e Silva, 2015). Em Leal (2015b) relato a experiência de participar deste evento no mesmo mês (junho) e na mesma ilha¹²¹ em que dez anos antes Eisner (2005) apresentava seu trabalho precursor em *arts-based research*. A noção que argumento neste texto é assim formulada: *queering the art analysis*. O intuito presente aí é o de perspectivar que a pesquisa com base artística pode ser feita considerando questionamentos *queer*¹²² e práticas desobedientes de gênero. E, assim como pretende-se que qualquer pesquisa pode se basear na *arts-based research*, não somente as investigações sobre o que a sociedade entende estritamente como arte, nós travestis podemos e temos o direito de pesquisar qualquer assunto, não apenas as transgeneridades. Assim, profetizamos aqui que **travestis-based research** são modos de pesquisar em que o olhar representativo de travestis sobre qualquer assunto das ciências, das sociedades e das artes tem potencial de promover rupturas drásticas nos processos disciplinares e colonizantes de gênero. De trans pra frente!

¹¹⁹ *International Association for the Study of Sexuality, Culture and Society (IASSCS)*: fundada em 1997 na ocasião de sua primeira conferência, em Amsterdã (Holanda). Além de encontros para a promoção de pesquisas sobre sexualidade, cultura e sociedade, a associação edita o *Journal of Culture, Health and Sexuality*.

¹²⁰ O encontro, bienal, em 2015 teve o seguinte tema: Letramentos e sexualidades nos mundos cultural, ficcional, real e virtual: passado, presente, futuro perfeito? (Tradução livre de: *Literacies and sexualities in cultural, fictional, real, and virtual worlds: past, present, future perfect?*).

¹²¹ Em junho de 2015 eu estive em Dublin (Irlanda) e em junho 2005 Eisner esteve em Belfast (Irlanda do Norte), ambos os países formam a ilha da Irlanda, na Europa.

¹²² O termo *queer* em inglês se refere a abjeção, lixo. Alinhado ao paradigma da contrassexualidade de Preciado (2014), a teoria *queer* tem contribuído enormemente para processos de luta por reconhecimento de diversidade de gênero. Em Costa (2016) encontramos um olhar crítico ao processo de colonização presente na chegada da noção de *queer* na América Latina, proveniente de esforços acadêmicos de matrizes estadunidenses. Este assunto será desdobrado na seção 2.2, a autora elabora, então, o termo *kuir* como uma assimilação anticolonial de *queer* por se remeter às práticas contrassexuais que têm o cu como epicentro epistêmico. Um desdobramento performativo da ideia de *kuir* será relatado na seção 7.1 da tese como referencial artístico de inspiração de *Tetagrafias*, referenciando as noções presentes nos trabalhos de Pêdra Costa e de Bruna Kury, respectivamente: desCULonização e desCULOnización (sendo este segundo remetente à ideia de *culo*, que na língua espanhola significa bunda).

Assim, sendo esta tese uma pesquisa-denúncia, o inventário crítico que fazemos se entretetece articulando as noções de loucura, colonialidade, disciplina, reclusão, bestialização, objetificação e desprezo com o saber das transgeneridades. Ora, estes temas foram elegidos por se constituírem justamente a matéria de estranhamento das transgeneridades no social. Tal como o argumento de Simões (2008), apresentado anteriormente, segundo o qual as atividades teatrais no Brasil das décadas de 1920 e 1930 opunham-se à expectativa de resolução dramática do público do seu tempo, as transgeneridades não apenas contrariam o horizonte de expectativa da cisnormatividade do nosso tempo como o parece fazer por conta da fratura épica que interpõe à forma dramática da performatividade cisgênera no social. Pretendemos observar em detalhe como cada um dos tópicos mencionados tensionam este material poético de gênero tornando a leitura e a performatividade processos altamente complexos e elaborados por um lado (épico) e, por outro lado (dramático), processos apressados e que negligenciam seus modos de feitura. Em ambas possibilidades paradigmáticas de gênero, o material cênico que salta ao texto trava a necessidade urgente de atualização profunda de repertório de tudo que até hoje se sistematizou não somente sobre as transgeneridades, mas sobre os estudos de gênero para se considerar os aspectos de teatralidade.

Observamos que cada um dos tópicos de entretecimento trabalhados aqui desenham os modos como a noção de gênero está estritamente associada ao questionamento filosófico da categoria de sujeito moderno. Neste sentido, se o trabalho de Butler (2015b) pode ser grosso modo sintetizado, este o seria como a fricção dos postulados de identidade a partir do conceito de performatividade. A sua investigação denota, então, não apenas a compreensão teórica da necessidade de construção social processual de qualquer estatuto simbólico identitário mas, sobretudo, a condição concreta de que a ruptura com a ideia ontológica de sujeito moderno (do qual se deriva o construto de identidade) se dá em atravessamento com a performance de gênero¹²³.

A obra de Butler tem se preocupado, em grande parte, com a análise e a consequente desestabilização da categoria 'o sujeito' (um processo que ela chama de 'uma genealogia crítica das ontologias de gênero'), o que faz com que ela seja vista por muitos como a teórica *queer* por excelência. (Salih, 2015, p.18).

¹²³ Acreditamos que a tentativa de reforçar a diferenciação entre a noção butleriana de performance de gênero (que seria a presunção de uma categoria de sujeito prévio ao processo de construção de gênero) e a noção de performatividade de gênero (que não supõe o sujeito prévio ao processo de construção de gênero), como faz Salih (2015), enfraquece o propósito de denotar a contribuição de Butler (2015b) de trabalhar a crítica à categoria de sujeito moderno acoplada de identidade de gênero. Em outras palavras, não é importante exatamente a presunção prévia ou não da categoria de sujeito mas sim o reconhecimento da perturbação identitária provocada pela performance/performatividade.

Pretendemos que o proceder da discussão teórica aqui realizada pormenorize circunstâncias poéticas-clínicas-políticas concretas do problema estético da recepção social das transgeneridades. E, ainda, almejamos que esta tese se some aos trabalhos butlerianos adicionando a estes os questionamentos sobre como o material de narratividade cênica estrutura a performatividade de gênero de modo a corroborar ou não a noção de sujeito moderno. Estamos a observar quais os mecanismos cênicos que, associados às tratativas de gênero, se estruturam como mecanismos de ruptura com a noção de sujeito moderno. Adorno e Horkheimer (1985) articulam que a ideia de liberdade está na base de concepção de sujeito moderno, forjado para consolidar o projeto de individualidade burguesa. Nos referimos a categoria de sujeito não apenas como desdobramento do modelo econômico capitalista baseado na ideia de liberdade individual e de meritocracia, tratamos de como a referenciação moderna do que significa estar vivo/a enquanto ente humano tem no construto de sujeito a condição fundamental para regimento econômico do capitalismo.

Empreendemos aqui o sentido de dissecar os códigos de leitura das práticas de dominação cisnormativas e consequentemente do silenciamento sofrido por subjetividades de matriz gênero-desobedientes as quais, inexoravelmente, se organizam em mecanismos de narratividade de tratativa cênica. O olhar que empregamos para discutir estes pontos é altamente informado de trabalhos de investigação crítica realizados previamente mas, sobretudo, contém enormes contribuições advindas do engajamento em movimentos sociais que lutam pelo reconhecimento das transgeneridades na sociedade.

As tratativas epistemológicas desenvolvidas no entretencimento teórico são depois esmiuçadas na seção 3.1 da tese. Então, a *epistemologia crítica social de gênero* desenvolvida na pesquisa tem nas discussões do capítulo 2 oportunidade de se apresentar previamente ao arranjo esquemático que se seguirá no próximo capítulo. O problema central da pesquisa (***qual o efeito estético das transgeneridades hoje?***) ganhará aqui elementos reflexivos que permitirão a localização dos paradigmas de teatralidade em que se desenvolveram historicamente e atualmente a recepção social das transgeneridades. Temos, assim, a atenção voltada aos modos como os desafios sociais e subjetivos contemporâneos das transgeneridades se vinculam ao colapso da identidade e do sujeito modernos. A compreensão com a qual lidamos no capítulo 2, portanto, descortinará os desdobramentos críticos a respeito de como a noção de performance de gênero (cis e trans) trata da identidade de gênero (homem e mulher), além de já proceder no equacionamento poético de cada

seção tendo em vista a perspectivação da recepção das transgeneridades a partir da teoria dos gêneros literários/teatrais (épico, drama e lírico)¹²⁴.

Na seção 2.1, será tratada a ligação das transgeneridades com a loucura. A noção de 'transexualidade' será então revista criticamente considerando o histórico de esforço da psiquiatria de se responsabilizar pelas transgeneridades a partir de um paradigma de doença mental. Veremos que a expectativa de correção do sujeito, ou seja, a passagem de uma cisgeneridade a uma pretensa outra cisgeneridade, associa-se com a ideia de humanização dos corpos trans. Ao fazermos a crítica à disforia de gênero na qual se baseia o diagnóstico de doença mental das transgeneridades, forjamos a noção de *euforia de gênero* como contraponto lírico. Além disto, apresentamos em detalhe aqui o conceito de *régua* ou *escala* para fazer a crítica do efeito estético causado pela diferenciação psicossocial das pessoas transgêneras sob o paradigma de modificação corporal o qual se configura como a medida concreta e disciplinar de controle do Estado sobre pessoas trans, subjacente ao reconhecimento de sua loucura.

Em seguida, na seção 2.2, abordaremos o exercício de anticolonialidade travesti tomando como estudo específico uma reflexão acerca da linguagem. Assim, pretende-se demonstrar que a lusofonia¹²⁵ brasileira está amalgamada de procedimentos cisnormativos e que o empenho constante de pessoas trans com relação à invenção de uma nova forma de linguagem, o pajubá¹²⁶, não apenas intersecciona a luta pelo respeito às transgeneridades à luta pelo reconhecimento de existências e dos saberes provenientes de povos colonizados como se constitui, em si, como uma alternativa pungente de anticolonização.

Na seção 2.3, abordo a objetificação das pessoas trans como uma prática salvacionista da universidade e da mídia¹²⁷ que, ao procurar apoiar a luta por reconhecimento de pessoas transgêneras, reforçam padrões de exclusão e acabam por limitar-nos a novos padrões. A relação necessária deste tópico com a atualização biopolítica do controle disciplinar sobre os corpos trans pretende demonstrar como a sofisticação dos mecanismos de opressão requerem poéticas de desobediência de gênero como posicionamento social e estético contra-hegemônico diante do império cisnormativo. Sendo a objetificação associada a tentativas institucionais de apoiar os

¹²⁴ As aproximações da teoria dos gêneros literários/teatrais com o trabalho de performance de gênero será retomado no capítulo 3 no sentido de desenho da epistemologia crítica social de gênero que desenvolvemos na tese.

¹²⁵ Lusofonia: termo utilizado para se referir a construção de linguagem cuja matriz de referência na nacionalidade é a portuguesa.

¹²⁶ Na seção 2.2 trataremos com minúcia da relação do pajubá com outras línguas como o tupi-guarani (matriz indígena), o nagô, o iorubá entre outras (matriz negra-africana) e o próprio português (matriz branco-européia).

¹²⁷ Em referência ao número crescente de pesquisas acadêmicas de pessoas cisgêneras sobre pessoas transgêneras e, também, a demonstração apelativa e acrítica das transgeneridades na mídia.

direitos das transgeneridades no social, mostraremos como nós pessoas trans somos cobradas de provermos extraordinária argumentação para justificar como que poderia haver deslegitimações em práticas bem intencionadas. Ora, a reflexão compreenderá questionamentos a respeito das resistências concretas ao poder biopolítico: é possível enfrentar um sistema que pretende te fazer viver, mas te deixa morrer?; é possível contestar modos de apoio que são pré-formatados para que estes não deslegitimem o saber de grupos não hegemônicos?; como encarar pessoas cis que se colocam numa postura de desconstruidoras e apoiadoras da luta pelos direitos das transgeneridades mas aniquilam a possibilidade de serem contestadas por pessoas transgêneras?; a sociedade objetificadora permite que pessoas trans pensem? A utilização de pessoas trans como artifício de cumprimento do exercício de respeito às diversidades será tensionada, então, com a hipocrisia de instituições, projetos e pesquisas que, em dia de rebelião, ou seja, diante da cobrança por respeito, tem seu *cabo de vassoura*¹²⁸. Nomearemos esta objetificação como *travestis de estimação*.

Na seção 2.4, trataremos das dimensões espaciais dos processos sociais ligados às transgeneridades. Verificando especificamente como se dão os artifícios de modificação corporal do processo transexualizador indicamos a reclusão como sintoma de configuração de espaço de resistência diante de uma ambientalização cisnormativa que repulsa corpos não hegemônicos. Novamente, interpomos o saber travesti como afronte ao processo transexualizador, desta vez mostrando que compor o espaço por curvas se constitui como um modo de resistência diferente da composição do espaço com muros, associados à proteção/recolhimento/reinserção proveniente do discurso médico-patológico que condiciona as transgeneridades a mecanismos cisnormativos de modificação corporal.

A análise do recurso à figuração animal que será abordada na seção 2.5 da tese se somará à loucura como hipótese interpretativa da leitura que se faz de mulheres trans. Tratar-se-á, então, de equacionar os processos de violência verbal e simbólica às mulheridades, às transgeneridades e às transgeneridades femininas, não apenas para aventar quais saberes de performatividade e de recepção se constituem nestas ofensas proferidas mas, também, para equacionar as falhas do processo de reconhecimento recíproco subscritos à tal situação. Abordaremos a noção de vaca associada à monstrosidade traçando linhas de força com a discussão do corpo ciborgue, segundo

¹²⁸ *Cabo de vassoura em dia de rebelião*: em referência ao mecanismo dramático utilizado em *A Demência dos touros* que faz uma crítica à objetificação das transgeneridades quando pessoas cis usam as pessoas trans como seus cabos de vassoura em tempos de luta por direitos. Articularemos nesta seção a apropriação cultural, pela cisgeneridade, dos saberes performativos das transgeneridades (cabo de vassoura).

avetado por Haraway *et. al* (2009) e sua correspondente no pajubá, o/a *ciebòrgue*¹²⁹, conforme alvitado por Rosa (2017).

Na seção 2.6 nos referiremos à prática de indisciplinaridade como mecanismo de resistência de pessoas transgêneras à cisnormatividade. Procuraremos elencar características da poética de teatralidade épica, notadamente o *efeito de estranhamento*, visando aproximá-lo dos mecanismos de desobediência de gênero. Indicaremos a catarse narrativa do drama como contraponto crítico dos processos subjacentes à disciplina de gênero. Na discussão procuraremos discutir como que as subversões das transgeneridades se localizam numa perspectiva de enfrentamento estético na contemporaneidade. A matéria sócio-temporal será então perspectivada com o delineamento das condições de sustentação poética das transgeneridades em notações dialéticas da subjetividade de gênero em termos de disciplina / indisciplina e de obediência / desobediência. Procuraremos, então, demonstrar como que se dá o enfrentamento de expectativas da recepção social das transgeneridades levando em conta os aspectos de teatralidade na performance de gênero trans.

Por fim, na seção 2.7, trato de como os desprezos amorosos vividos por pessoas trans são ensejo para uma recriação profunda dos processos de afetividade no social. A noção de contrassexualidade, então, torna-nos altamente eficaz para trazer à tona paradigmas não cisnormativos, não-embranquecedores, não burgueses e não-patriarcais de amor. Neste sentido, o trabalho de Preciado (2014) é esmiuçado visando aportar para a discussão sobre a performatividade transgênera que seu caráter dissidente tem relação direta com a crítica aos parâmetros da sexualidade na sociedade. Assim, não apenas as formas hegemônicas de repressão sexual são postas à prova mas, também, mecanismos normativos presentes em movimentos sociais do ocidente que nos últimos cinquenta anos se organizaram em prol da 'diversidade sexual' supondo a cisgeneridade como um pressuposto pétreo da humanidade (o que já não mais se sustenta). A afetividade pensada numa perspectiva trans desobediente de gênero certamente exponencia o que realmente se pretendia com a ideia de diversidade.

Como manter práticas diagnósticas patologizantes das transgeneridades a partir do momento em que pessoas transgêneras exercerem cargos na psiquiatria, na medicina e na psicologia podendo pensar sobre si mesmas? De que modo pode ser sustentável o apagamento e a apropriação

¹²⁹ *Ciebòrgue*, conceito elaborado por Rosa (2017, p.324) no qual a expressão *ebò* "designada para as oferendas realizadas pelo/as seguidora/es dos rituais de matrizes africanas que cultuam os Orixás", proveniente do iorubá, ganha no pajubá a combinação com o conceito de ciborgue de Haraway *et al.* (2009) com a finalidade de referir-se às pessoas gênero-desobedientes: "corpxs que assumem a abjeção, a anormalidade e a monstruosidade, categorias desenvolvidas no ato de expulsar os restos imperfeitos de uma fadada humanidade" (Rosa, 2017, p.325).

cultural de modos de linguagem de resistência como o pajubá quando nós travestis formos literalmente as *donas da porra toda*¹³⁰, ou seja, as executivas, as diplomatas, as reitoras, as professoras, as estudantes, as políticas e as médicas? Qual o sentido de reivindicar uma indisciplinaridade se não formos mais usadas para um fim de demonstração das organizações e universidades cissupremacistas de cumprimento do requisito (cota) de inclusividade e de diversidade? Qual o sentido de viver em reclusão, de retirar-se de uma sociedade normativa se ela deixar de ser normativa? Com que intuito as referências simbólicas sobre nós mesmas precisariam ser bestializadas se podemos exercer uma inventividade infinita sobre os traços poéticos e cênicos de autorreferência? Por que mesmo precisaríamos denunciar processos que nos objetificam se pudermos pensar e construir com representatividade as pesquisas, as matérias jornalísticas e as peças de teatro sobre nós mesmas? Se os afetos podem ser desvinculados de práticas que reduzem os corpos alheios à propriedade privada, se os afetos podem circular sem serem marcados pelo preconceito, ainda assim haveria desprezo às pessoas trans?

Pretendemos que as reflexões desdobradas neste capítulo sejam vetoriais para a continuidade metodológica e analítica que empreendemos nos capítulos seguintes. Almejamos que o entretimento que articulamos aqui corrobore a perspectiva inaugural de que a teoria feita por nós, travestis (nós, em primeira pessoa do plural), tem altíssima capacidade de enfrentamento das opressões. Suscitamos que as transformações aqui não somente intuídas como dissecadas são, ainda, inimaginadas pela sociedade cis. Isso só aumenta a relevância desta tese. A PCIScologia nunca mais será a mesma depois da invasão de travestis nos elitizados espaços clínicos, organizacionais e universitários.

¹³⁰ *Donas da porra toda*: em referência à letra da música *Dona*, de Gloria Groove. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lgJOJAmXIBw>, acesso em: 13/3/2018 às 22h23, Praia Grande - Brasil.

2.1 Loucura: as mudadas e a 'humanização'

A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente.

(*O Alienista* - Machado de Assis)

As primeiras perguntas que tecemos para anteceder o desenvolvimento da argumentação desta seção são: se a performatividade transgênera diz respeito a um processo social, assim como a performatividade cisgênera, por quê ser trans foi e continua sendo considerado na psiquiatria e na psicologia como uma psicopatologia? Ora, se ser transgênera/o é uma doença mental, ser cisgênero/a é uma condição de saúde mental? Por qual motivo o pensamento institucionalizado sobre as transgeneridades estiveram a cargo historicamente da medicina? Por quê os estudos sobre as transgeneridades que se desenvolveram fora da medicina nas últimas décadas importa dela os seus pressupostos? A serviço de quê ou de quem as transgeneridades se associam a diagnósticos de loucura? Quais as instituições e as ideias que sustentam a patologização das transgeneridades? E, ainda, quais as instituições e as ideias que são sustentadas economicamente pela patologização das transgeneridades? Mas, o que é a loucura? E quais são suas representações sociais?

Pretendemos aqui averiguar os pressupostos e as intenções institucionais do Estado em sustentar (ainda que com muitas falhas) as condições e as legitimações do *ato de transexualizar*. Põem-se em jogo as operações transexualizadoras institucionalizadas no Brasil atual buscando matizar o seu alinhamento não circunstancial a discursos sobre a vida e sobre a morte dos corpos trans. Ou seja, procuraremos interpretar o que faz com que a mesma sociedade que genocida as pessoas trans tenha um Estado que profere discurso de incentivo à vida destas pessoas. As representações sociais da loucura na contemporaneidade convergem a uma institucionalidade política cuja estética de cuidado confere certa assepsia sobre os efeitos de morte (Jodelet, 2005; Pacheco, 2011). O conceito de biopolítica, elaborado pela primeira vez por Foucault (2008) em seu curso ministrado no Collège de France de janeiro a abril de 1979, torna-se extremamente útil para esta discussão. Nesta ocasião, Foucault analisa exatamente como a preocupação com a preservação da vida e a ideia de cuidado com a população passaram a integrar a lógica política da governamentalidade liberal do Estado ocidental. Veremos que negligenciar as mortes de pessoas trans dentro de um discurso que valoriza a vida não é um mero acidente, mas uma condição biopolítica de controle sobre as transgeneridades: *fazer viver e deixar morrer*. Na tese discutiremos mais a fundo, então, o que levou o Estado ocidental a mudar o discurso de poder soberano do *fazer*

morrer e deixar viver para o discurso de poder biopolítico do *fazer viver e deixar morrer* no qual se insere a forma contemporânea de controle do aparato institucional sobre as transgeneridades.

Ao alvitrar especificamente sobre os exercícios biopolíticos que associam as transgeneridades à loucura, empreenderemos uma reflexão sobre o que a psicologia compreende como patologia e, por seu turno, como a loucura se interpõe aos modos interpretativos de patologia. O tensionamento que faremos, então, leva em conta as possibilidade de que os traços poéticos com os quais trabalhamos na tese se constituem como parâmetros estéticos de tratativa dos processos subjetivos e sociais da patologia e da loucura. Almejamos compreender melhor, por fim, sob quais modos narrativos de cena a patologia e a loucura se organizam e se legitimam enquanto instâncias psicossociais de performatividade de gênero. Ademais, tensionaremos a ideia de humanização subjacente à expectativa biopolítica e dramática de correção corporal da transexualidade, a qual funda o discurso patologizante da psiquiatria e da endocrinologia sobre as transgeneridades.

Uma consideração importante e preliminar sobre a psicopatologia: a patologização do social não é um fator exclusivo da performatividade de gênero. Há uma tendência contemporânea a patologizar atributos culturais e políticos que, se por um lado agrava o desafio de compreender a especificidade da patologização das transgeneridades, por outro lado, localiza o fenômeno num quadro geral de situações em que os problemas da sociedade são não apenas tipificados em formas diagnósticas mas, ganham também, empreendimentos de tratamento social. É neste sentido que percebemos atualmente desafios presentes em campos como o da educação, da família, dos relacionamentos afetivos e da política institucional altamente medicalizados, seja no sentido farmacológico, seja no sentido clínico.

O esforço de empreender problemas da ordem do social como casos clínicos tem também efeitos reversos que se desdobram exatamente no aspecto de reconhecimento que nos interessa para pensar a incorporação pelos movimentos sociais do discurso médico-patológico das transgeneridades (a transexualidade). Trata-se dos dispositivos biopolíticos de pedagogia médica que passaram a regular os modos adequados de sofrer, os modos expectados de formular narrativas: "para ser tratado/a pela medicina moderna, é [sic] preciso sofrer de acordo com ela" (Dunker, 2015, p.29).

Neste sentido, é comum o *quid pro quo* entre pessoas trans em ocasiões em que se argumenta a despatologização das transgeneridades e, ao mesmo tempo, se reivindica o CID como condição de acesso à harmonização, por exemplo. O argumento utilizado é revelador da condição cíclica do problema: *lutar contra a patologização mas, se preciso for, se considerar doente para ter acesso ao atendimento médico*. Esta aparente contradição nada mais é do que a inescapabilidade de

um biopoder regulador que dá as cartas das políticas sociais. Ora, a condição de reivindicar uma própria patologia para então ter alguma atenção médica advém, assim, de uma medicina cisgênera e cisnormatizadora. Observa-se que o biopoder médico não apenas direciona que o modo correto de se compreender socialmente as transgeneridades é o deslocamento do sujeito a uma cisgeneridade que lhe é atribuída compulsoriamente. Como já argumentamos antes no texto, as razões sociais ou a utilidade das transgeneridades é para não ter razão alguma ou, em outras palavras, ser inútil num sistema capitalista em que as performances devem servir a processos identitários de produtividade. Se fizermos um primeiro traçado poético do problema, poderíamos localizar aqui neste aparato médico a matriz do drama no seu aspecto de correção para uma ordem hegemônica de reconhecimento social: "para ser incluída/o nos dispositivos de assistência social, securitária e de saúde, é preciso estar de acordo com seus protocolos diagnósticos" (Dunker, *Idem*, p.29).

Entrementes, o que se estabelece com o biopoder médico é a interpretação dramática prevalecente de *disforia de gênero* que, como veremos, é o fruto mais concreto do estabelecimento da psiquiatria como real portadora do saber das transgeneridades no mundo contemporâneo. A subjugação populacional exercida pela medicina é a conjuntura indispensável para se forjar não apenas que seu modo interpretativo sobre o que vê como desvios importa mais, a despeito de todos os outros modos interpretativos da sociedade como a arte, as diferentes culturas, etc. O que está de fato em jogo é o questionamento que, segundo Dunker (*Idem*, p.31) atravessa toda a história da razão diagnóstica: "como explicar a propensão dos/as pacientes a obedecer aos médicos?". Adicionando outras perguntas a esta: como se deu exatamente a autorização da medicina para discernir as formas corretas do social?; quais as condições que levam os discursos biologizantes da medicina tornarem-se os reguladores da política ocidental sobre a vida das populações se constituindo, portanto, no exercício da biopolítica?; e o que faz com que sujeitos passem a se compreender como agentes de um fenômeno social mediante a incorporação de um diagnóstico?

Segundo Foucault (2008), o poder soberano trata do exercício do Estado de *fazer morrer e deixar viver*, no sentido de exterminar discricionariamente as diferenças sociais com relação à ordem hegemônica. Ora, esta prática que remonta no continente europeu a períodos correspondentes aos estágios anteriores à Era Moderna, antecede o poder disciplinar no qual o controle dos corpos será regimentado no advento de instituições como o manicômio, a escola e os presídios. Se com o poder soberano cabia à nobreza perseguir, expulsar, trucidar e combater as pessoas desviantes à norma, ainda que estas acabassem por escapar e por resistir, no poder disciplinar das instituições modernas, as pessoas não hegemônicas serão alvo de reclusão. Mas não só, a disciplina rizomática funciona em vistas de normalizar os parâmetros de vida condicionando o aprendizado, o cuidado

com o corpo, o exercício de cidadania e as atividades econômicas pela compartimentalização, pela protocolização e pelos mecanismos hierarquizantes.

Por sua vez, a passagem do poder disciplinar para o biopoder, como argumenta Foucault (*Idem*), compreende uma atualização do controle dos corpos onde a noção de identidade ganha um campo eficaz de coexistência modular das práticas discursivas consideradas participativas, democráticas e igualitárias e, ainda assim, fomenta a manutenção de desigualdades¹³¹. Ou seja, mantém-se a disciplina e modifica-se a intencionalidade discursiva sobre as pessoas desviantes à norma que havia no poder soberano: do *fazer morrer e deixar viver* para o *fazer viver e deixar morrer*. Então, num contexto de biopoder, reconhecer-se com disforia de gênero para ter a legitimidade discursiva sobre a transgeneridade no próprio corpo e na própria existência é o mesmo que patologizar-se para sobreviver. Em outras palavras, com a disforia articulada pela voz dos próprios sujeitos, invertemos a ordem (e não o sentido) da intencionalidade biopolítica do exercício institucional do *fazer viver e deixar morrer* para a apropriação dramática individual do *deixar-se morrer para fazer-se viva*.

A incorporação de uma patologia como condição de reconhecimento social pode ser entendida como um substrato de regulação biopolítica, sobretudo porque, não esqueçamos, a transgeneridade não é uma patologia, é um fenômeno subjetivo e social. A diagnóstica opera em modo dramático para dar cabo de tal incursão na qual um processo de caráter social deixará de ser abordado por seus traços épicos, coletivos, e será individualizado como condição de normalização das diferenças com o intuito de prover uma economia de reconhecimento que se parametriza às expectativas de manutenção da sociedade capitalista. Ora, a reivindicação por um CID, a luta por reconhecimento a partir da autodesignação de uma disforia de gênero para ter direitos é quase como um arranjo patológico-identitário que permitirá um aperfeiçoamento nos mecanismos de inserção social numa perspectiva biopolítica a serviço da produtividade do sistema:

Se antes o diagnóstico psicopatológico podia significar uma temível, às vezes irreversível, inclusão jurídico-hospitalar ou exclusão moral-educativa, agora ele parece ter se tornado um poderoso e disseminado meio de determinação e de reconhecimento, quando não de destituição da responsabilidade de um sujeito. Instrumento útil para a articulação de demandas e direitos, em certas circunstâncias, ter um diagnóstico significa cruzar a tênue linha que pode nos separar do acesso à cidadania. Isso decorre do fato de que ter um sintoma é participar de uma exceção, e ser uma exceção nomeável responsabiliza e implica os dispositivos de subjetivação como o hospital, o direito, o Estado, a escola. (Dunker, 2015, p.33-34).

¹³¹ Em Leal (2010) dou este exemplo concreto de reforço das desigualdades dentro de uma política participativa regida pela lógica biopolítica.

A discussão de Vieira (1999) sobre a psicopatologia psicodramática nos ajuda a compreender os tensionamentos entre os modos de teatralidade e os modos de diagnóstico dos processos sociais. Ora, ainda que esta obra refira-se ao formato epistemológico do psicodrama, conseguimos observar como que os traços poéticos teatrais são atribuídos como diferentes maneiras de lidar com o sofrimento humano. Então, sobre a performance de gênero, as narratividades advindas da interpretação do que seria um desajuste à norma podem se desdobrar em aspectos cênicos que evidenciarão diferentes maneiras de interpretar o sofrimento. Buscamos aqui demonstrar que não é natural, como supõe a versão dramática das transgeneridades, que o indivíduo trans esteja desajustado consigo mesmo, o que seria a fonte de seu sofrimento. A loucura atribuída às transgeneridades está exatamente neste descompasso assumido pelo sujeito que se responsabiliza decisivamente sobre sua performatividade de gênero. Como veremos, os traços épicos e líricos suprimidos na ideia de disforia de gênero acabam não apenas por patologizar o impatologizável mas por condicionar que a cis-norma subjetiva e social deve ser mantida.

Em oposição à versão dramática normativa de loucura (que interpreta as transgeneridades por meio da disforia de gênero) subvertemos o referencial para aventar a noção de *euforia de gênero*. Pretendemos que a categoria poética lírica contribua como tratativa para interpor-se sobre a ideia de loucura enquanto drama no intuito de aferir-se o advento da subjetividade das transgeneridades. Da mesma forma como os traços cênicos épicos nos aproximam do que poderíamos chamar de *aspectos sociais das transgeneridades*, a teatralidade lírica sintetizada na expressão euforia parece-nos extremamente relevante como estratégia de desmonte da patologização atribuída às performatividades de gênero trans.

Neste sentido, consideramos que a atividade de ilusão operada pela loucura é justamente uma maneira de se referir a uma certa alteração lírica de consciência. Não à toa, na língua alemã, o termo loucura é a junção de dois substantivos em um: *Wahnsinn*, onde *Wahn* significa ilusão e *Sinn* significa sentido. Vê-se, entretanto, que, juntos, formam tanto a noção de loucura como *ilusão dos sentidos* (com a ideia de *superávit* de percepção a partir daquilo que se apresenta no real) como a noção de loucura como *ilusão de sentidos* (quase que sugerindo que há um *superávit* não naquilo que se percebe, mas um *superávit* nos modos de perceber em si). Em uma sociedade que designa e reprime a performatividade de gênero em processos hegemônicos de cisnormatividade, interpor-se enquanto resistência desviante é como que ficcionalizar sobre tudo o que não se admite como possível em sociedade. Assim, a ilusão é matéria de trabalho de pessoas trans não porque somos loucas (disfóricas), mas porque a poética de gênero eufórica que aventamos desestabiliza a

cognitividade cisgênera da sociedade. Ora, se os modos de percepção são normativos, haja ilusão para operar dissidências!

Encontramos aqui uma ressonância da visão apelativa da direita conservadora que taxa as performatividades transgêneras como ideologias de gênero como que acusando as pessoas dissidentes da disciplina de gênero cisnormativa de termos uma espécie de razão desrazoável. Em outras palavras, a atividade policialesca em questão nada mais faz do que incorporar um rastro longínquo de discussão sociológica (os estudos de gênero) para atacar performatividades não hegemônicas configurando uma forma atualizada de patologização. Nesta visão apelativa de que as performatividades gênero-dissidentes referem-se a ideologia de gênero, não é exatamente o discurso médico que será usado para a definição de doença mental das transgeneridades: somente uma visão social acrítica, leviana e reacionária poderá suportar um discurso conservador que visa desmontar as desobediências de gênero utilizando o traço poético lírico para nos deslegitimar.

Retomando a noção de imputabilidade mencionada anteriormente (Ricoeur, 2006), a tratativa jurídica da loucura num quadro de *inimputabilidade* condiciona o/a louco/a como a pessoa que tem incapacidade de gerir a sua própria vida. Rodrigues (*et. al*, 2009) discutem precisamente como esta percepção de inimputabilidade da loucura, altamente presente entre profissionais do Direito, se sustenta na ideia de que a pessoa louca não tem ou não deveria ter responsabilidade penal sobre seus atos. Neste mesmo trabalho, as/os autoras/es argumentam, sobre a loucura, que: "o conhecimento dos/as advogados/as acerca deste fenômeno social respalda-se no saber médico, aval para as discussões jurídicas". Proveniente de uma justificativa psiquiatrizante, a percepção da loucura no saber jurídico também carrega, segundo os/as autores/as deste estudo, o traço de mansidão no quesito de periculosidade.

Ora, se observarmos atentamente o condicionamento das transgeneridades ao saber psiquiátrico de loucura, encontramos, da mesma forma, uma imputabilidade inimputável e uma periculosidade baixa. Em outras palavras, a tutela patológica endócrino-psiquiátrica das transgeneridades, que tem no Brasil o nome de processo transexualizador, confere aos sujeitos trans um desprovemento de autoridade de gestão de suas próprias vidas (inimputabilidade) dosando sob medida de cada pessoa o modelo de corpo cis que deve ser almejado. Ao mesmo tempo, o aparato do processo transexualizador trabalha no sentido de amansar as angústias de desencaixe social dos sujeitos trans tornando a modificação corporal uma condição redutora da experiência transgênera e uma forma de baixar a periculosidade contida em desvios da norma. O manejo da noção de disforia de gênero produz exatamente o efeito de amansar um problema social com tratativas de modificação corporal calcada numa lógica dramática de narrativa. Outro efeito dos expedientes da

disforia de gênero é a sustentação discursiva requerida de que o sujeito trans é vítima de si mesmo, ou vítima do seu próprio corpo. Tal inimputabilidade, veremos, não apenas visa ausentar o sujeito do seu próprio processo social de construção performativa de gênero como, mais grave, a inimputabilidade contida no processo transexualizador é o exercício institucional de negligenciamento de que o gênero é performativo e não naturalizado numa cisgeneridade gratuita e disponível a toda a população desde o nascimento mediante a identificação de sua genitalidade. Ora o desprovento de autorização de pessoas trans sobre a sua própria subjetividade é não apenas a condição para uma regulação biopolítica das transgeneridades, mas uma forma eficaz de manter uma ordem estética de gênero numa cisnormatividade calcada em processos de geocolonialidade capitalistas.

A razão diagnóstica que baseou as transgeneridades como uma patologia sob o nome de transexualidade guarda consigo traços detectáveis de como se concebe o que é uma patologia bem como das contradições das condições geopolíticas e temporais que produzem seus paradigmas fundadores. Vejamos na argumentação de Dunker (2015, p.35) explicitamente este aspecto ambíguo da razão diagnóstica moderna que, ao mesmo tempo que imprime uma acriticidade social nos sintomas, se baseia em gramáticas cujos preceitos se baseiam em uma visão de sociedade gestada pelas ciências da saúde:

Não há diagnóstico sem uma concepção determinada do que vem a ser patológico, e vice-versa. Mas o patológico (...) não é a inversão simples da normalidade. Ele está mais próximo de uma regra de produção e de reconhecimento da variedade, da anomalia, da diferença e da excepcionalidade. O patológico pode ser, nessa medida, profundamente adaptativo e conforme. O patológico se apreende no tempo e pode constituir indicação preciosa de uma contradição posta em uma forma de vida pela qual ela ainda não pode ser reconhecida. A redução das modalidades de sofrimento a uma mesma gramática normativa e a uniformização dos sintomas à sua forma ocidental contemporânea são processos ideológicos relevantes, tanto porque funcionam como neutralização do potencial crítico que os sintomas psicológicos trazem para a compreensão de determinado estado social quanto pelo papel que os sintomas sempre tiveram, de produzir novas modalidades de laços sociais.

A visão hegemônica que considera a transgeneridade como uma identidade de gênero e não como uma performance de gênero é também um erro grave decorrente da ordem biopolítica identitária na qual se inscreve o exercício de controle sobre os corpos trans, a transexualidade. Daí advém o equívoco leviano de se considerar pessoas trans como um terceiro gênero. Ora, do que se trata a forma liberalista de *autodesignação* senão da oportunidade de escolha da sua própria identidade? Temos ainda o argumento: se a identidade de gênero é arquetípica-simbólica e comum a

todas/os porque mediada/os somos a um repertório cultural milenar¹³², a noção performativa de gênero (Butler, 2015b) é exatamente o que se visa formular como sendo a "escolha da sua própria identidade". Adotamos propositalmente as aspas como notação da expressão anterior já que problematizaremos performance no quesito escolha / processo social e no quesito individual / coletiva.

Autodesignação é um exercício performativo sobre a identidade, não é a identidade em si. O ato do sujeito de narrar sua autodesignação diz sobre a formulação da relação processual com que procura associar-se ou não aos repertórios simbólicos de gênero sedimentados de masculinidades e de mulheridades. O ato de narrar a autodesignação trata sobre a identidade, mas não é identitário, é performativo. A performance de gênero versa sobre as maneiras de lidar ou não lidar com a identidade de gênero. Um olhar crítico considera que não lidar com a identidade de gênero é uma forma performativa de lidar com ela. Em geral o não lidar (o abandono, o desconhecimento e a naturalização da performatividade de gênero) se associa à cisgeneridade.

Se o argumento de Beauvoir, de que não nascemos mas nos *tornamos* uma mulher, está correto, segue-se que a *mulher* em si é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tenha origem ou fim. Como uma prática discursiva contínua, ela está aberta à intervenção e à resignificação. Mesmo quando o gênero parece se cristalizar nas formas reificadas, a "cristalização" é, ela própria, uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por diversos meios sociais. Para Beauvoir, nunca é possível se tornar, finalmente, uma mulher, como se houvesse um *telos* que governasse o processo de aculturação e construção. (Butler, 2015b, p.33).

É neste sentido que se estende feitos como algumas tentativas contemporâneas de lei para se considerar até mesmo 31 gêneros¹³³. Ainda que se trate de iniciativas que visam a inclusão da diversidade de gênero, o desastre é gigante não só porque cardapializa¹³⁴ o gênero (assim como se faz com os vícios do então chamado movimento em prol da diversidade sexual baseado na legitimação de preconceitos de gosto). O principal problema da criação de novas identidades de

¹³² As noções ocidentais de homem e mulher se sedimentam em um processo milenar de elaboração arquetípica e simbólica, constituindo a identidade de gênero, mesmo que ainda estejamos em processo social de legitimação do segundo gênero, crescente nos últimos séculos.

¹³³ Em 2016 a prefeitura de Nova York institui o reconhecimento de 31 identidades diferentes para o registro de nascimento. Aí não apenas há o negligenciamento da cisgeneridade das categorias homem e mulher como há uma superposição de diversas formas transgêneras como se elas fossem novas identidades e, ainda por cima, como se fossem diferentes (são diversas em sua multiplicidade, mas enquanto processo performativo psicossocial têm a mesma dinâmica não cisonormativa). Fonte: Catraca Livre: "Nova York passa a reconhecer 31 gêneros diferentes" (Disponível em: <https://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/nova-york-passa-reconhecer-31-generos-diferentes/>, acesso em 9/12/2017 às 15h15, Coimbra - Portugal).

¹³⁴ Cardapialismo: neologismo crítico à noção liberalista de autodesignação que visa resolver desafios de processo performativo de gênero inventando novas identidades de gênero, apresentando-as como num cardápio alimentar e dando a falsa sensação de liberdade de escolha de gênero. Esta perspectiva é resquício do pensamento em siglas proveniente dos processos de diversidade sexual, os quais também já não mais se sustentam nos moldes cardapialistas como argumentaremos na seção 2.7 da tese, a partir de uma perspectiva contrassexual.

gênero supostamente diferentes de homem e mulher, usando inclusive para isso a busca da não-binariedade, é negligenciar a equação: qualquer que seja a identidade de gênero simbólica, ela se inscreve num campo subjetivo e social de produção poética e de tensionamento com os conteúdos arquetípicos da identidade de gênero. Da mesma forma como as produções simbólicas prévias totalizantes do que significa ser homem e do que significa ser mulher configuram um status de inalcançável no quadro das ações de gênero dos sujeitos, este mesmo material sedimentado participa decisivamente do ato performativo de gênero. Reforçamos, o processo psicossocial de produção poética com relação à inalcançabilidade dos arquétipos identitários de gênero nomeamos de performance de gênero (Leal e Mostazo, 2017; Butler, 2015b).

A prática dramática que se observa no binômio escolha-individualidade, o que se entende biopoliticamente como autodesignação, reforça um liberalismo econômico da identidade de gênero. Ao significar que cada sujeito pode escolher sua própria identidade, o que se negligencia é o processo performativo da identidade. Mas, para que um projeto como este seja possível, é preciso negligenciar o colapso da identidade e o colapso do sujeito (Safatle, 2015). Somente um projeto biopolítico no qual ainda se reforça a ideia de sujeito moderno é que uma dinâmica identitária de autodesignação dramática pode se inscrever. Ora, aventamos aqui a necessidade de se expandir os processos de refinamento narrativos sobre as designações de forma a notar toda a complexidade performativa que se dá em termos de inalcançabilidade de arquétipos identitários de gênero. Como argumentamos, a transexualidade enquanto proposta de controle patológico de subjetividade identitária se desenha em um modelo narrativo dramático nomeado autodesignação. Então, perguntamos: quais traços épicos e líricos se constituem como parâmetros performativos alternativos à patologização transexualizadora para se elaborar a estética das transgeneridades?

A diferenciação entre pessoas trans entre *trans* e *travestis* é proveniente de um dos efeitos do processo transexualizador. O controle biopolítico do corpo trans nos enseja à criação do conceito *régua ou escala* para nos referenciarmos à medida psicossocial aplicada ao grau de passabilidade cis de uma pessoa trans. Veremos que o único intuito de tal diferenciação é o de ratificar as circunstâncias psiquiátricas sobre as quais os procedimentos de saúde operam para legitimar quais sujeitos são verdadeiramente trans e quais não são. No Brasil (talvez em toda a América Latina), a proveniência do enquadramento travesti como a pessoa que não se submeteu ao processo transexualizador (hormonal e/ou modificação genital/seios) tende a justificar-nos como desinstitucionalizadas dos procedimentos legitimadores sobre as transgeneridades. Seja pelo grau de passabilidade cis que supostamente deve almejar uma pessoa trans, seja o seu vínculo com os mecanismos institucionais de transexualização patologizantes, a sociedade, balizada pela mediação

psiquiátrica das transgeneridades, promoverá na recepção de pessoas trans diferenciações em régua/escala para medição de sua cisgeneridade adquirida. Como já mencionamos brevemente antes, é notável a aproximação entre os mecanismos opressores que diferenciam o corpo negro (colorismo) e os mecanismos opressores que diferenciam o corpo trans (régua/escala).

Em sua obra crítica sobre o julgamento na arte, Bourdieu (2008) demonstra como que parâmetros de distinção estéticos tendem a gerar uma desigualdade de classe social, a partir do conceito que cunhou como *nobreza cultural*. Sabemos que a transexualidade e a formulação 'pessoas transexuais' guardam em seu mecanismo dramático de distinção em régua/escala o que poderíamos nomear como a *nobreza transexual*. Na passagem a seguir, o autor justifica não apenas a incidência dos parâmetros estéticos sobre qualquer campo da prática social como, também, nos explica como que provimentos elitizados de arte (como o drama burguês) acabarão por desembocar em processos de desigualdade social. Estes, desta maneira, serão ornamentados de formas poéticas em seus procederes:

Se é demasiado evidente que, pela arte, a disposição estética recebe seu terreno por excelência, ocorre que, em qualquer campo da prática, é possível se afirmar a intenção de submeter as necessidades e as pulsões primárias ao requinte e à sublimação. (Bourdieu, 2008, p.13).

Se todo o requinte e sublimação empenhados no processo transexualizador se associam à operação dramática da transexualidade como uma formação estética em distinção no quadro das transgeneridades, temos nas atividades poéticas de distanciamento social e de arrebatamento subjetivo possibilidades concretas para arranjos de transgeneridades perspectivados por traços épicos e líricos, respectivamente. Diferentemente de uma noção embranquecida e classista de transgeneridade na qual a transexualidade se insere (a adaptabilidade visando inserção social no capitalismo é o sintoma mais contundente da transexualidade como forma burguesa), as possibilidades líricas e épicas das existências travestis dão cabo de trazer para seu próprio corpo a exposição dos processos performativos de gênero como, também, têm potencial de constituir-se como epicentro epistêmico de todos os processos sociais. A conjugação distanciamento-arrebatamento (épico-lírica) dá arranjo social-subjetivo sutil e material para mostrar como a exposição da fratura da inalcançabilidade dos arquétipos identitários de gênero (homem e mulher) se constitui na prática estética psicossocial de performatividade de gênero (cis e trans).

Em *A Demência dos touros* trabalhamos com o termo *mudadas* para nos referirmos às mulheres trans. No enredo, com esta nomeação, procuramos criticar com ironia não apenas a estrita

vinculação das transgeneridades à modificação corporal¹³⁵, mas procuramos ressaltar a expectativa de *humanização* que se tem sobre pessoas trans em sociedade. Ou seja, com a ideia de modificação corporal vinculada ao escopo psiquiátrico de loucura não apenas apontamos no processo transexualizador a produção de uma patologia mas, também, a produção de *cura da loucura* a partir da ideia de humanização contida nele.

Se observarmos esta passagem da peça, na qual o Dr. Descartes está com a Dona Dina em seu consultório, teremos um elemento adicional importante para compreender como a ideia de humanização se coloca enquanto a cura da loucura das transgeneridades:

DR. DESCARTES:

Dona... Dina. Dona Dina. [*checa a ficha*] A senhora... Que pena. [*Pausa. Olha para o leito com gravidade*] Mas também, não pode ser tão ruim quanto dizem. O que eles sabem? O que que alguém sabe, não é verdade? De repente isso o que se diz sobre morrer é só um equívoco, um erro de interpretação, quem sabe? [*Pausa. Apressa-se a fazer o que veio fazer*] Talvez antigamente fosse ruim. Talvez, antes disso tudo, fosse ruim. Com certeza eu é que não ia querer que isso acontecesse comigo numa cabana no mato ou num campo de batalha, atravessado por uma lança ou sei lá o que. Não. Eu ia querer que acontecesse comigo assim, como está acontecendo com você. Assim é melhor. Hoje é bem melhor. Não é? Talvez as pessoas ainda não tenham se acostumado com a ideia de que se morre de uma maneira diferente hoje em dia. Não é? Essas coisas demoram pra ser assimiladas. É. O mundo da medicina está em transformação permanente. Hoje em dia se nasce e se morre diferente. E a gente nunca sabe o que vai aparecer no nosso consultório amanhã. [*Pausa.*] Isso me entusiasma... [*Se afasta do leito. Pausa. Retoma o que estava fazendo, casualmente. Terno*] D. Dina. A senhora entende o que eu quero dizer, não é? A senhora está passando por uma experiência muito importante, neste momento, e eu fico muito feliz de poder estar presente. **A senhora está se humanizando...!** ... Me enche os olhos de lágrimas poder ver isso, todos os dias, acontecendo na minha frente.

pausa. Se aproxima de uma pasta e tira uma seringa. Aplica a seringa em algum lugar. Esconde a seringa novamente. Sorri.

(*A Demência dos touros*) (grifo nosso)

A cena, que se passa no leito do consultório, traz consigo um enredamento provocador já que a constatação de que ela trata de uma prática de cirurgia de transgenitalização em Dona Dina não passa pela nomeação do procedimento cirúrgico. Ou seja, descontextualizadamente com a trama da obra, pode-se entender que há a possibilidade de exercício de qualquer outro tipo de

¹³⁵ No capítulo 7 relatamos o desenvolvimento da ação performática *Tetagrafias* a qual baliza a prática crítica da redução das transgeneridades a processos de modificação corporal.

procedimento cirúrgico que não o da transgenitalização. Ademais, é possível a interpretação de que um outro procedimento cirúrgico se associe à uma trama secundária da peça na qual Carlos Josr Vale Vale descobre um assombroso esquema de tráfico de órgãos no consultório (há a sugestão na peça de que tal tráfico de órgãos deve acontecer simultaneamente aos processos de transgenitalização). De toda forma, o que está em questão é o discurso de humanização presente no mesmo médico que articula todos estes procedimentos e, inclusive, nos deixa sem entender especificamente a qual se refere já que todos devem estar a serviço da humanização.

Satirizamos na peça, adicionalmente, como a medicina se torna porta-voz das transgeneridades em um discurso de humanização que não visa apenas o resultado de um sujeito melhor. O que está em questão, e procuramos ressaltar bem no trecho em que o Dr. Descartes comenta sobre como a medicina, em permanente transformação, incorporará a responsabilidade de cirurgiar as genitálias, o que antes se supõe acontecer "numa cabana no mato ou num campo de batalha, atravessado por uma lança ou sei lá o que". Os mecanismos rudimentares de mutilação do pênis provavelmente se associam a práticas de guerra de punição de inimigos e a ações caseiras ou campesinas de intervenção corporal (anteriores à medicina moderna). Bem, nos referimos aqui, então, não apenas à passagem dos mecanismos rudimentares de mutilação do pênis à transgenitalização mas, sobretudo, da incorporação do discurso de humanização subjacente aos próprios procedimentos médicos e não apenas aos resultados humanizados almejados (corpo cisnormativo).

De fato, a razão psiquiátrica assim esquematiza o problema de patologização e cura das transgeneridades: *se pessoas trans são disfóricas, precisam ser curadas; se sua loucura advém de um desencaixe com seu próprio corpo, precisam modificar seus corpos para humanizarem-se*. Como vemos em Porchat (2014), a despeito dos vários protocolos e procedimentos que a psiquiatria, a psicologia e a psicanálise desenvolverão para dar cabo à redução das transgeneridades à modificação corporal, interessa ver como toda essa empiria estará a serviço de um salvacionismo do corpo trans para provê-lo da categoria do humano a partir da prospecção de uma corporalidade condizente com subjetivações cisnormativas de encaixe performativo de gênero no espaço social. Correção corporal equaciona-se, pela transexualidade, com humanização: eis o ápice dramático arquitetado como desdobramento da loucura atribuída às transgeneridades a despeito de suas dinâmicas performativas de gênero que se dão concomitantemente articulando poeticamente as instâncias social e subjetiva. Em Bourdieu (2008, p.14) temos a formulação (evidentemente freudiana) que nos dá a sustentação para esta verificação entre a poética dramática e a

transexualidade a partir da humanização: "a dimensão da capacidade de sublimação que define o/a homem/mulher verdadeiramente humano/a".

O discurso de disforia de gênero, em sua tecitura dramática fundamentalmente baseada num atributo de humanização associado ao processo transexualizador, reforça a demência ligada às performances de gênero dissidentes. Frequentemente a narrativa de pessoas trans que incorporam discursivamente o processo transexualizador não só aponta índices de alteração psíquica quando do manejo hormonal como caracterização de si em termos de vida ou morte em condição da transição de gênero. Não se trata apenas de novas personalidades serem construídas a partir da sujeição ao processo transexualizador: trata-se exatamente de fazer viver a configuração do novo gênero e, deixar morrer o anterior. Tratativa biopolítica da loucura atribuída às transgeneridades e, agora, incorporada pelos sujeitos em seus discursos dramáticos de transição mediante humanização.

Se observarmos a atuação biopolítica do processo transexualizador a partir da compreensão de que os processos sociais que sustentam a existência moderna já não se cindem entre aquilo que é maquínico e aquilo que é orgânico (Haraway *et. al*, 2009), a localizaremos enquanto uma modalidade de *política ciborgue* exemplar. O Estado instituído como cuidador do chamado *ato de transexualizar* é emblemático não apenas do aspecto populacional do controle sobre os corpos trans: estamos falando de como o irreversível acoplamento natureza-tecnologia informa os modos de produção de vida em larga escala. Sendo toda a contemporaneidade fruto da equação estética e social: máquina + orgânico = ciborgue, transexualizar como política pública balizada pela patologização é meio de arregimentação de todos os limites e possibilidades sobre a vida (ao menos em tentativa).

Ademais a todas estas problematizações, veremos na seção 2.2 a seguir que as transgeneridades interpretadas pela modalidade dramática da loucura não se constitui apenas como um tema que pode ser melhor compreendido percebendo os aspectos coloniais de sua formação. Pelo contrário, como argumentam Good *et. al* (2008), o colonialismo deixa para as sociedades contemporâneas um legado no qual as subjetividades e os processos sociais produzem e são produzidos em *postcolonial disorders* (ou desordens pós-coloniais). Neste sentido, a transgeneridade hegemônica (a forma transexual) como construção patológica herdada da colonização é marca contemporânea desdobrada em consequência de feitos sócio-políticos do passado. O saber travesti, por sua vez, se nos apresenta exatamente como uma forma anticolonial, como discutiremos a seguir trazendo como modular o caso específico da linguagem.

Ilustração 12: Sacódia manipula controle de luz no consultório – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

2.2 Anticolonialidade: o pajubá e a desalienação trans da língua portuguesa

Para cada pessoa cisgênera que olha a si e se vê como norma, então olha o mundo e o vê como espelho, deixo o seguinte recado: nós vamos desnaturalizar a sua natureza, quebrar todas as suas réguas e hackear sua informática da dominação.

(Jota Mombaça)

As alterações radicais propostas nas dimensões inventivas do pajubá, forma de linguagem proveniente do saber travesti, nos convida a cotejar este fenômeno com uma perspectiva histórica do processo colonial, bem como com os modos constitutivos de resistência à colonialidade. Mas, de que maneira a linguagem operada a partir da performatividade transgênera atual é impactada, e impacta, por sua vez, a subjetividade e as estruturas sociais de dominação dos povos europeus sobre os territórios latino-americanos? De que forma a tensão criativa produzida pelo pajubá a partir do português se constitui hoje como ruptura a um sistema geopolítico de performance de gênero? Sob quais paradigmas poéticos de linguagem teatral podem se sustentar formações de gênero como resistência a padrões sociais e subjetivos de colonialidade? Por outro lado, pensamos, como que processos de linguagem se articulam com o pensamento moderno? Quais foram as respostas (e perguntas) artísticas e psicossociais modernas à colonialidade? Por fim, a que se refere a atitude anticolonial do pajubá e como que este projeto de linguagem pode se interpor no espectro de uma teatralidade de gênero na arte contemporânea?

Para iniciar a argumentação sobre como as inversões de linguagem do pajubá instauram uma medida efetiva de labor anticolonial com relação ao português remanescente dos processos de dominação dos povos europeus sobre os povos latino-americanos, trataremos da cisnormatividade adjacente à colonização. Para tanto, será importante retomarmos indícios daquilo que se configurou a estrutura de colonização, ou melhor, as matérias simbólicas e sensíveis que moveram os colonizadores. Pretendemos aportar aqui elementos de colonialidade compreendidos nas atividades de difusão, levantamento e manutenção da língua portuguesa "além-mar" para compreender não apenas sob quais fantasias de gênero o projeto colonial se baseou mas, efetivamente, quais foram as estratégias estéticas de linguagem que proferiram e zelaram por medidas cis-branco-européias de determinação de gênero entre povos da África, Ásia e América.

Nos bastará verificar o trabalho de Prata (1983) intitulado *A influência da língua portuguesa sobre o suahíli e quatro línguas de Moçambique*. Em seu estudo, bem definido no título, há uma exaltação desmedida da verificação dos resquícios da língua portuguesa entre povos deste país africano. Sua atividade específica de rastrear a *portuguesidade vocabular e gramatical* no

suahíli¹³⁶ e outras quatro línguas de Moçambique¹³⁷ teve como alvo "(...) inventariar valores e demonstrar que sempre foram e continuam a ser proveitosos os nossos contactos com os povos nativos (...). E assim aqui estou presente à chamada, para algo dizer da influência portuguesa sobre o suahíli" (Prata, 1983, p.8). Chega a ser vergonhoso lidar com tanto orgulho que, por se ver despretenso, acaba por negligenciar os genocídios e domínios culturais implicados na relação entre Metrópole-Colônia. O incalculável massacre das milhares de línguas locais decorrente do processo de colonização não chega sequer a ser cogitado nesta perspectiva. Este mesmo autor explicita o intuito do seu esforço de cotejar em outros mares os traços de linguagem portuguesa inferindo que, em sua perspectiva de colonizador, estas marcas da colonização e do imperialismo europeu na cultura de povos africanos, latino-americanos e asiáticos são benéficas.

No esforço de espalhar civilização e cristandade, Portugal sem pôr de lado outros objectivos secundários, abarcou todos os continentes. E em todos eles tem bem vincada a sua passagem. Restringindo-nos exclusivamente ao que toca à língua, podemos verificar o seguinte: No Brasil firmou-se o português, hoje falado pela quase totalidade da população. No Japão, diz-se, contam-se por milhares as palavras portuguesas ou vocábulos delas derivados. Em Malaca igualmente se deixaram muitas palavras, de tal modo que deram origem a uma linguagem crioula cujo nome se fixou em *papear cristão* ou seja falar português. Na Índia não foi menor a nossa influência glotológica, principalmente vocabular, através das suas dilatadas costas, mas particularmente nas terras que constituíram o Estado Português da Índia. A África não podia ficar estranha à nossa influência e trato, e deu-nos na costa ocidental o crioulo de Cabo Verde e da Guiné e larga foi a difusão de termos em Angola, S. Tomé e em outras nações que hoje estão fora da nossa esfera política, mas onde subsistem em grande escala topónimos e antropónimos, por exemplo, no Gana, no Daomé, etc. (Prata, 1983, p.7).

Ora, pretendemos verificar que a língua portuguesa trouxe às terras tupiniquins todo um pacote cultural em curso nas civilizações europeias desde a formação dos Estados nacionais na chamada Baixa Idade Média¹³⁸. Neste pacote cultural, que tinha a linguagem como entreposto, havia uma configuração social de gênero muito precisa. Desde o advento das nações europeias no período entre os séculos XIV e XV, o controle populacional da urbe representou o repasse ao Estado da incumbência sobre algo que até então era relativamente difuso no saber do campo: a delimitação de gênero. Ainda que as formações arquetípicas ocidentais sobre as categorias do masculino e do feminino sejam milenares (até mesmo sociedades precedentes à Grécia e Roma Antigas já se

¹³⁶ "O suahíli ou *kiswahili*, (língua suahíli), é uma mistura de bântu e de árabe (...). Os povos que originalmente falavam esta língua acantonavam-se até às costas de Moçambique, em que fez ligeiras incursões, e bem assim às ilhas ou arquipélagos fronteiros: Lamu, Pemba, Mombaça, Zanzibar, Comores, Maurícias, etc." (Prata, 1983, p.9)

¹³⁷ 1) macua; 2) angoche ou ekoti; 3) quelimane ou echwabo; e 4) sena ou chissena.

¹³⁸ Formação dos Estados nacionais: este fenómeno, compreendido entre os séculos XIV e XV na Europa ocidental, caracterizou-se pela centralização do poder monárquico em oposição à fragmentação típica do feudalismo. Um dos fatores centrais deste processo foi exatamente a unificação da linguagem dentro de um perímetro territorial definido por fronteiras nacionais. Alemanha e Itália foram exceções: essas regiões permaneceram fragmentadas em feudos pequenos e principados até meados do século XIX.

baseavam em papéis de gênero bem definidos), há uma atividade nova nos Estados nacionais: a apropriação da responsabilidade da delimitação de gênero à uma cisnormatividade. Assim, ainda que a genitalização do gênero¹³⁹ seja milenar e, além disto, recorrente na sucessão dos períodos históricos até o advento dos Estados, somente aí o critério cisnormativo de saber sobre o gênero tornou-se incumbência da nação. *Em outras palavras, o nascimento do Estado ocidental parece ter se dado ao passo do nascimento do controle do Estado sobre o gênero.*

Segundo Benjamin (2012, p.151), "a linguagem comunica a essência linguística das coisas". De fato, a linguagem não é apenas uma maneira de operar o mundo: *é o ato de expressar sua própria expressabilidade*. "A resposta à pergunta: *que comunica a linguagem?* é, pois, a seguinte: *Todas as linguagens se comunicam a si mesmas*". A diferença entre gênero expressivo e gênero expressável é a capacidade de tornar linguagem viva os processos performativos de gênero. Se, por um lado, gênero comunicável e gênero comunicado são fenômenos interdependentes, numa sociedade colonial não há somente a supressão da interdependência entre comunicável e comunicado: aniquilam-se o comunicável, o comunicado, a comunicação e, fundamentalmente, o gênero! Basta verificarmos estes efeitos no conservadorismo vigente na política do Brasil de 2017.

O domínio de um repertório linguístico hegemônico (a língua oficial de uma nação), proporciona acesso a bens públicos, serviços gratuitos e a atenção social. O desempenho da linguagem é recurso econômico-subjetivo valioso de pertencimento em uma sociedade. Ter um Estado que delimita gênero pela cisnormatividade e que opera os parâmetros da linguagem oficial de um povo é mais do que suficiente para regular as condições em que a sociedade pode referir a si mesma sobre os processos de performatividade de gênero. O primeiro passo colonial, inclusive, é negligenciar pela linguagem a própria performatividade de gênero: "homem é homem, mulher é mulher"; "homem/menino é quem nasce com pênis; mulher/menina é quem nasce com vagina". De fato, a principal tática do colonialismo é fazer dos atributos paradoxais da linguagem vantagens de dominação: "as palavras são tão poderosas que, quando as ouvimos, obliteramos nossos sentidos através dos quais, sem elas, perceberíamos mais claramente os sinais do mundo" (Boal, 2009, p.88). Obviamente, dentro do paradigma hegemônico no qual a linguagem se inscreve oficialmente no Brasil, verificamos que atitudes contestatórias, dissidentes, desobedientes, inconformes e diaspóricas de gênero sempre foram perseguidas, negligenciadas ou sequer cogitadas pelos parâmetros legitimadores da língua (colonial) portuguesa. Gênero dissidente do parâmetro de

¹³⁹ Genitalização do gênero: nos referimos à operação de linguagem cisnormativa de conceber mulheridade a partir da vagina e conceber masculinidade a partir do pênis. Esta operação levou a psiquiatria a conceber as transgeneridades a partir de uma perspectiva genital, a transexualidade, como já referido na seção 2.1 anterior.

delimitação proveniente da linguagem colonial é correspondente à inacessibilidade de direitos, disponíveis, por sua vez, às pessoas que se enquadram no parâmetro hegemônico de delimitação de gênero.

Interseccionadamente com outros marcadores de desigualdade, a má distribuição ou parca acessibilidade aos direitos não tem apenas em seu bojo prospectivo o parâmetro colonial cisnormativo. No entanto, numa perspectiva de dominação pela linguagem, a cisnormatividade é co-atuante ao embranquecimento da população, à prevalência dos fazeres e dizeres machos, à higienização de classe ou aburguesamento da população pobre a partir da incutição de valores consumistas e meritocráticos. A colonialidade instaurada na sociedade ocidental se caracteriza por comportar na dinâmica psicossocial dos indivíduos um drible constante de manutenção desta ordem: é neste contexto que a cisnormatividade atua e que precisa ter na linguagem a sustentação para seu negligenciamento performativo.

Neste sentido, proferimos no título desta seção a ideia de que a cisnormatividade é contígua à língua portuguesa sem que este processo seja suficientemente conhecido em sua formação histórica e reconhecido hoje. Desde o tronco românico das línguas indo-européias, todas as ramificações contém mais ou menos implícita a noção de nomeação do gênero homem e do gênero mulher e, sobretudo, seus respectivos fatores culturais sobre quais critérios o gênero deve ser definido. Se por um lado não é exclusividade da língua portuguesa o porte da cisnormatividade, por outro, é genuíno do pajubá, como forma de linguagem anticolonial transgênera, a ruptura em linguagem com o domínio subjetivo e social da performatividade cisgênera. Ao passo que o português aliena a matéria de gênero na cisnormatividade, o pajubá, ao constituir uma operação de linguagem trans-centrada, é, em si, uma atividade de enfrentamento dos resquícios do projeto colonial. Certamente a linguagem é um sintagma deste enfrentamento: não é simplesmente porque com o pajubá temos inventividade linguística diante de uma língua colonial que combatemos a colonialidade, mas sobretudo porque, ao operar uma nova forma de linguagem criamos efetivamente um novo lugar para pertencer. Lugar este anticolonial.

Fato imprescindível nesta análise é a consideração das matrizes étnicas de que provém o pajubá. As expressões e as aspirações do pajubá são comumente encontradas entre praticantes do candomblé, religião afrobrasileira. Sabemos que as existências inconformes de gênero ganharam abrigo no candomblé para resistir às formas coloniais de dominação dos corpos e sexualidades, sobretudo diante da truculência do regime político brasileiro de ditadura militar, de 1964 a 1984. No entanto, apesar desta proveniência concreta das línguas africanas umbundo, kimbundo, kikongo,

nagô, egbá, ewe, fon e iorubá¹⁴⁰, conspiramos uma sugestividade etimológica do pajubá combinando por recurso de aglutinação uma matriz indígena e uma matriz afrobrasileira: *pajubá* = *pajé* + *iorubá*. Ora, a composição dos termos *pajé* e *iorubá* não se construiu historicamente nem tampouco é operada aqui por um cálculo linguístico formal visando compor um significado que uniria a noção de mestre espiritual do termo tupi-guarani *pajé* com o *iorubá*. No entanto, ao forjarmos esta corruptela ganhamos reforço para saudar hoje a ideia presente no termo pajubá ou bajubá que, no candomblé ou fora dele, significa: *fofoca*, *novidade* ou *notícia*.

Segundo Chiaradia (2008, p.491), *pajé* no tupi-guarani significa: "chefe espiritual dos/as indígenas, misto de sacerdote, profeta e médico-feiticeiro". Neste sentido, a fofoca, a novidade ou a notícia do pajubá ganham o tom de *profecia*. Comentaremos adiante sobre o tom profético empregado como discurso estratégico pelo movimento trans atualmente. Cabe neste momento ressaltar que este exemplo de formação de palavra (*pajubá* = *pajé* + *iorubá*) é em si uma operação do pensamento travesti sobre linguagem. Este modo de articular aglutinando palavras diferentes é bastante recorrente no pajubá. Especificamente sobre este atributo, podemos verificar uma procedência de matriz indígena: de acordo com Chiaradia (*Idem*), o procedimento linguístico da aglutinação é um dos fatores fundamentais do tupi-guarani. Veremos logo a seguir que a operatividade da aglutinação no pajubá ganhará o desdobramento contemporâneo das corruptelas como formas contestatórias de linguagem. De fato, *o pajubá é um primoroso socioleto anticolonial!* De acordo com Bagno (2007), na linguística, um socioleto é a variante de uma língua falada por um grupo social, uma classe social ou uma subcultura; é, portanto, diferente do idioleto, forma de língua peculiar a um indivíduo. Em suma, um socioleto difere de um dialeto já que este é uma forma de falar específica de uma certa territorialidade.

Devemos precisar o porquê do emprego da ideia de anticolonialidade no pajubá e sua diferenciação com relação à decolonialidade. No entanto, antes, é relevante sublinhar que consolidamos o argumento da proveniência indígena e afrobrasileira do pajubá. Circunscrevemos o pajubá no contexto de linguagem desdobrada dos processos de domínio dos povos brancos sobre índios/as e negros/as. Fortuitamente, em destaque: *argumentamos aqui que a cisnormatividade é uma herança branco-européia-colonial*. Entrementes, alertamos desde já que não será o caso de nos aprofundarmos numa antropologia pré-colonial ameríndia ou numa antropologia dos povos africanos do período anterior ao tráfico de escravos para comprovar que nas duas circunstâncias os

¹⁴⁰ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pajubá>, acesso em 20/2/2018 às 20h22, Praia Grande - Brasil.

papéis de gênero não se definiam nas respectivas civilizações¹⁴¹. O que nos cabe dizer neste momento é: em ambas as circunstâncias não havia um Estado soberano ocidental que controlava o critério genital de cisnormalizar gênero; o que é exatamente diferente do caso de Portugal e da sua herança de paradigmas políticos cis-embranquecedores, os quais, em supressão de quaisquer vias diversas, formaram o Estado brasileiro. Por fim, o nosso Estado brasileiro efetivamente adota como língua oficial do país o português e tem como medida institucional subjacente a delimitação cisnormativa genitalizante de gênero¹⁴².

Ora, no trabalho de Caceres (2017) intitulado *Anti*colonial fantasies: decolonial strategies* encontramos explicitamente a diferenciação que almejamos tratar para compreender as perspectivas estéticas de linguagem na luta por reconhecimento no quadro da colonização. De acordo com a autora, uma atuação visando a derrocada de um sistema colonial deve ter como perspectiva última a inadmissibilidade de instauração de um novo domínio: ter a anticolonialidade como fantasia social; fantasiar relações subjetivas numa sociedade sem dominação entre grupos que representam diferenças. Sobre o papel da fantasia no colonialismo e sua base de imaginação, Caceres (*Idem*, p.10) argumenta:

(...) o colonialismo se caracteriza pelo desenvolvimento de fantasias coloniais no que concerne à/ao colonizado/a, que não tem nenhuma correlação ou base na realidade. Fantasias coloniais descrevem certas imaginações de características, comportamentos e atributos que o colonizador construiu e projetou para e sobre os/as colonizados/as. Em oposição a esta consequência histórica, nós reclamamos a noção de fantasia como uma força política daquilo que é inimaginável e naquilo que é possível de imaginar. Nossa capacidade de transformar a sociedade depende da nossa capacidade de imaginar uma realidade diferente¹⁴³.

¹⁴¹ No texto intitulado *O arco e o cesto*, Clastres (1978) trabalha como a assimilação da transgeneridade feminina entre os/as achés se desdobra de uma compreensão proibitiva de gênero em decorrência da dinâmica simbólica atribuída ao sistema sócio-econômico. Cisgenerificado como homem, um índio aché pode perder este posto se for pego por alguma espécie de maldição: proibido de ser homem, "se torna uma mulher" (Clastres, *Idem*, 1978, p.76). Pessoas cisgenerificadas compulsoriamente como mulheres já seriam a própria maldição neste caso: ao tocar no instrumento masculino é ao homem que esta irá prejudicar; temos aí um grupo que combina uma transgeneridade feminina compulsória associada ao machismo. Ao mesmo tempo, nesta sociedade, a divisão binária de papéis de trabalho masculinos e femininos é nevrálgicamente rompida pelo convívio com as pessoas que cruzam, o que não deixa de ser uma assunção da dúvida: o que significa ser homem?; o que significa ser mulher? Desta forma, entre achés, o ambiente instaurado de divisão do trabalho que comporta rupturas de gênero tem como emblemáticos os instrumentos arco e cesto, considerando o cruzamento de papéis para além dos genitais. Em trocadilho com o instrumento de trabalho *cesto*, a própria noção ocidental de *incesto* é descabida para dimensionar os processos destes povos.

¹⁴² A pesquisa e a pesquisadora são provenientes deste processo: a tese está escrita em português (apesar das interferências do pajubá) e a investigadora teve seu gênero compulsoriamente delimitado como menino/homem em decorrência de ter nascido com o genital pênis.

¹⁴³ Tradução livre de: "(...) colonialism characterizes itself by the development of colonial fantasies in regards to the colonized, which have no correlation or base in reality. Colonial fantasies describe imagined characteristics, behaviors, and attributes that the colonizer built and projected onto the colonized. Opposing this historical consequence of colonialism, we reclaimed the notion of fantasy as a political force of the so far unimagined and of what is possible to be imagined. Our ability to transform society depends on our ability to imagine a different reality".

"Nada acontece no mundo real se não acontecer nas imagens da nossa cabeça"¹⁴⁴ (Anzaldúa, 1987, p.87). Ao mesmo tempo que a luta contra o colonialismo tem no domínio da imaginação a força de aniquilação de um sistema colonial, este processo deve ter um escopo procedimental que se oponha aos grupos hegemônicos a partir da inventividade afirmativa de linguagem: ter a decolonialidade como estratégia discursiva; operar a linguagem como estratégia para enfraquecer o sistema colonial. Neste sentido, Boal (2009) expressa que o direito humano sobre os recursos estéticos imagem, som e palavra (e não apenas aos recursos naturais água, ar e terra) é condição imprescindível para a revolução, ou seja, a transformação social conduzida por oprimido/as a partir das provocações da fruição/produção artística. "A terra, a água e o ar; a palavra, o som e a imagem são bens da humanidade. Arte é direito e obrigação, forma de conhecimento e gozo. Arte é dever de cidadania! Arma de libertação!" (Boal, *Idem*, p.94). Estética da/o Oprimida/o é estratégia decolonial: "a Estética do/a Oprimido/a é um ensaio de revolução" (Boal, *Idem*, p.158). Ainda, de acordo com o autor, a ética imbricada com a estética forma o substrato imaginário de transformação: numa perspectiva anticolonial almeja-se uma completa ausência de dominação/opressão. Em oposição à colonialidade, seguimos o inspirador raciocínio do teatrólogo sobre a parametrização ética da luta estética:

(o nível ético da percepção humana) dá valores a cada ato que praticamos e projeta nossas ações no futuro, nas consequências das nossas escolhas. É criativo: exige a invenção de alternativas. Não basta ver o que é, mas principalmente o que pode vir a ser, ver o que não existe. É neste nível ético que se devem mover o Teatro e a Estética do/a Oprimido/a: não bastam boas ideias, é necessário que sejam justificadas; não basta trabalhar com ideias que já existem, é necessário inventar, porque todas as situações, mesmo repetidas, são sempre novas (Boal, *Idem*, p.160).

Neste sentido, anticolonialidade e decolonialidade não se excluem: são interdependentes. De um lado, a decolonialidade funciona como um desnudamento prático: *vamos dizer ao rei que ele está nu*. Simultaneamente, a anticolonialidade subscreve a questão: *o que queremos construir após desnudar o rei?* Ora, em peripécias de luta muitas vezes é/será preciso como estratégia decolonial a retirada de privilégios, a subversão de postos, a invasão de espaços de poder, a inversão do platô: *desnudar o rei pode significar vestir provisoriamente a população com suas roupas reais*. No entanto, a imaginação anticolonial preconiza as interrogações: *com quais roupas queremos vestir-nos? queremos roupa? o que é corpo mesmo?* Veja-se, tanto a estratégia decolonial como a fantasia anticolonial são perigosas às normatividades; e não há luta por reconhecimento que possa se furtar do que representa o consequente protagonismo de oprimido/as: o perigo instaurado aos grupos

¹⁴⁴ Tradução livre de: "Nothing happens in the real world, unless it happens in the images of our heads".

hegemônicos que tentam fixar-se ou fazer constantes manutenções em suas já desgastadas zonas de conforto.

A articulação entre uma abordagem anticolonial e decolonial de linguagem pode ter sua medida autoreferenciada na particular situação comunicacional de luta por reconhecimento. Acreditamos que o que pode vir a definir cada caso, ou o conjunto da transformação de opressões, é um misto entre o previsto e o acaso, ou seja, aquilo que "resulta das singulares relações entre o premeditado e o involuntário" (Favaretto, 2017, p.203). É neste sentido que a equação comunicacional poética de resistir à colonialidade poderia se desdobrar de um matema estético da linguagem: "o coeficiente artístico (...) é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado e o que é expresso não-intencionalmente" (Duchamp, 1986, p.73). A partir das provocações deste último autor, ícone das primeiras incursões nevrálgicas da arte contemporânea, poderíamos proferir que os mecanismos subjetivos dispostos em procedimentos que friccionam poeticamente a fantasia anticolonial e a estratégia decolonial se correlacionam não a uma sucessão de sucessos, mas a um percurso experiencial:

No ato criador, o/a artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (Duchamp, *Idem*, p.73).

Ora, as inexoráveis relações entre, de um lado, tomar de assalto as roupas do rei e, de outro lado, possibilitar a costura de roupas impossíveis ou cogitar um mundo sem trajes, não enfraquecem uma a outra. Pelo contrário, poderíamos dizer que o ímpeto tanto do que definimos como anticolonialidade quanto da decolonialidade são operadores do pensamento moderno. Tanto a atividade de ruptura como a atividade de apresentar o novo dizem respeito a processos poéticos de linguagem que se desdobram precisamente dos enfrentamentos do período histórico reconhecido como modernismo nas artes e na sociedade de modo geral. Neste sentido, as vanguardas do início do século XX representam viradas artísticas e psicossociais da relação do ser humano com o próprio tempo. Não à toa a operação antropofágica foi bem assimilada a tais processos afirmativos modernos. No modernismo, os expedientes poéticos relativos à subjetividade e à sociedade se desenharam deliberadamente como busca, como projeto. Antropofagizar o colonizador, alimentando-se dele ou de seus referenciais para enfrentá-lo, tornou-se aí um desafiador trabalho estético; o ímpeto moderno trouxe consigo um quê de inconformidade com a impossibilidade de se inconformar. Já na nossa cotidianidade contemporânea são exigidas manifestações atitudinais e

estéticas "que efetivam-se a partir, ou sobre, os restos, rastros e vestígios de proposições e processos do trabalho moderno" (Favaretto, 2017, p.198).

Ilustração 13: Os cachorros e as nuvens – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Se retomamos o pajubá, interrogamos: como que este fenômeno de linguagem pode se interpor no espectro de uma teatralidade de gênero na arte contemporânea? Ora, qual a condição de gênero na contemporaneidade? O que pode a arte teatral hoje? As dissidências modernistas do século XX eram dissidências de gênero de seu tempo. Ao afirmar a antropofagia como projeto, a própria colonialidade cispatriarcal era posta em xeque. A atitude interrogativa moderna sobre as possibilidades de corporalidade, de pertencimento, de povo, etc. abriu campo para contestações mais elaboradas da contemporaneidade. Assim, não se trata de dizer que tratar de gênero hoje é lidar com um conteúdo moderno que não se efetivou, que não teve vanguarda. Ao contrário, a passagem do moderno ao contemporâneo admitiu que uma insurgência performativa contemporânea das transgeneridades fisesse rastros ou restos modernos esboçados mas não suficientemente explorados. Gênero e transgeneridade foram vanguarda moderna em termos da abertura diaspórica para o mundo, no entanto, gênero e transgeneridade ao serem dispostos com afincos na

contemporaneidade não perdem ou não negligenciam de maneira alguma seu conteúdo moderno. Entendemos, então, como que o proceder do movimento trans contemporâneo tem na articulação discursiva da *transpofagia* e da *trans/antropoemia*¹⁴⁵ não uma atualização do moderno mas uma possibilidade efetiva de linguagem anticolonial de levar às últimas consequências interpelativas os fracassos de gênero e de transgeneridades das vanguardas estéticas e psicossociais modernas do século XX; fracassos ainda não suficientemente avaliados pela sociedade atual.

O trabalho anticolonial do gênero com a palavra que encontramos no pajubá nos remete à própria relação constitutiva do ser humano com a linguagem. Vejamos como Larrosa (2003, p. 86-87) articula a relação de poder e inventividade das palavras no processo de experiência da subjetividade no social:

(...) não significa que o ser humano não tem a palavra, ou a linguagem, como uma coisa, ou como uma faculdade, ou como uma ferramenta, e sim que o ser humano é palavra, que o ser humano é enquanto palavra, que todo o humano tem que ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio deste vivente que é o ser humano se dá na palavra e como palavra. Por isso atividade como seguir as palavras, criticar as palavras, escolher as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras, etc., não são atividades ocas ou vazias, não são meros apalavramentos. Quando fazemos coisas com as palavras, tratamos de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como pomos juntas as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos, e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.¹⁴⁶

Precisamos enfatizar que o socioleto pajubá não é um floreamento contemporâneo da língua portuguesa: é uma via de compreensão e de funcionamento de sentidos presentes de gênero, inclusive, na língua portuguesa, os quais subjazem à sua prática e formação históricas. Da mesma maneira, no saber travesti recente, as formas de invenção de corruptelas a partir da aglutinação de prefixos (TRANS e CIS) ou radicais (como TRAVA e CU) a palavras diversas da língua portuguesa, visam exatamente corromper os significados naturalizadores de gênero que ela comporta (Vergueiro, 2015). Corruptela: corrupção da linguagem. De acordo com Bagno (2007), a corruptela é uma modificação ou perda dos elementos que identificam o sentido linguístico. Formar

¹⁴⁵ Em Leal e Denny (2018) apresentamos a discussão sobre como o gênero expandido da contemporaneidade ganha com ações performativas e contrassexuais uma pulsante reinvenção da antropofagia moderna a partir de uma perspectiva trans/antropoêmica. Voltaremos a estes processos na seção 2.5 da tese.

¹⁴⁶ Tradução livre de: "(...) no significa que el hombre tenga la palabra, o el lenguaje, como una cosa, o como una facultad, o como una herramienta, sino que el hombre es palabra, que el hombre es en tanto que palabra, que todo lo humano tiene que ver con la palabra, se da en la palabra, está tejido de palabras, que el modo de vivir propio de ese viviente que es el hombre se da en la palabra y como palabra. Por eso actividades como atender a las palabras, criticar las palabras, elegir las palabras, cuidar las palabras, inventar palabras, jugar con las palabras, imponer palabras, prohibir palabras, transformar palabras, etcétera, no son actividades huecas o vacías, no son meras palabreras. Cuando hacemos cosas con las palabras, de lo que se trata es de cómo damos sentido a lo que somos y a lo que nos pasa, de cómo ponemos juntas las palabras y las cosas, de cómo nombramos lo que vemos o lo que sentimos, y de cómo vemos o sentimos lo que nombramos".

corruptelas é provocar abuso às linguísticas hegemônicas. Ora, ao "estuprar" a língua portuguesa, o pajubá não apenas cria novos significados favoráveis à denúncia e ao escancaramento da opressão às transgeneridades. Está aqui a interveniência da anticolonialidade e da linguagem como resultantes indissociáveis de significação das interações de um cotidiano trans.

O que o pajubá propõe e deixa visível no curso de uma pungente desalienação trans da língua portuguesa é que a linguagem é um processo vivo, um campo de batalha. Não à toa, as rupturas tectônicas que nós travestis provocamos na língua portuguesa cisnormativa podem nomear-se não abalos sísmicos, mas abalos *CISmicos*; dá mico aos cis (envergonha). A sociedade que genocida pessoas trans é uma *CISciedade*, não uma sociedade. O sistema social que não tem e nunca teve pessoas trans nos mais altos cargos políticos, econômicos e institucionais é um *CIStema* social. Apropriação epistêmica: pesquisas de pessoas cis sobre pessoas trans na Psicologia: *PCIScologia*. Ver o mundo de *TRANS pra frente*, e não de trás pra frente. Há dois termos de autorreferência muito utilizados entre pessoas trans no contexto recente, ambos se formam por aglutinação de radicais: *Travestruz* (TRAVA + avestruz) como já mencionado na abertura do capítulo 2 e *Transvestigêneris* (TRANS + traVESTI + GÊNERis); o sufixo "-dade" é empregado na variação substantivada desta última: TRANSVESTIGENERIDADE. A *pajelança profética das transgeneridades*¹⁴⁷ combina anticolonialidade e decolonialidade na linguagem: somos a geração que deu de presente à humanidade o *traviarcado*, arma poética de aniquilação do patriarcado. Se lutamos por cargos para mulheres trans no poder político, não queremos ministras, queremos MINISTRAS. O periódico acadêmico do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade¹⁴⁸ da Universidade Federal da Bahia intitula-se *PeriódicUs. AntiCULonização* (ou em espanhol, *antiCULOnización*). A versão pajubá de *queer*, o *KUir* (CU com a letra K). A propósito da matriz indígena, essa terra tupiniquim, colonizada pela língua portuguesa, agora é anticolonizada pelo pajubá: o Brasil é TUPINIKUIR. Dentre outros tantos exemplos, os quais comparecem de cabo a rabo nesta tese.

¹⁴⁷ *Pajelança profética das transgeneridades*: além da ideia de novidade, notícia e fofoca, gostaríamos de ressaltar o tom debochado e desobediente contido no socioleto pajubá. Produzir corrupções de linguagem desnudando a cisnormatividade e abrir novas possibilidades aos existires de gênero são atividades que poderiam nos sugerir a sua aproximação com o *sofismo*, tema no qual nos debruçaremos na seção 2.6 da tese, ao tratarmos da indisciplinaridade de gênero.

¹⁴⁸ Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (CUS): fundado em 2007, o programa vem desenvolvendo ações indisciplinadas no escopo de pesquisas acadêmicas contestatórias às normatividades de sexualidade e gênero. O CUS completou 10 anos em 2017 e no mês de maio deste mesmo ano realizou no Goethe-Institut de Salvador o evento comemorativo *Mostra CUS 10 anos: Cultura e Sexualidade* em parceria entre a Universidade Federal da Bahia e a Secretaria de Cultura do Estado da Bahia; na ocasião, a pesquisadora foi convidada a palestrar juntamente com a cantora Linn da Quebrada; no mesmo evento participaram a escritora Amara Moira e a professora Viviane Vergueiro, além de outras/os artistas dissidentes.

Curiosa é uma semelhança de operação em corruptela do pajubá com um achado feminista norteamericano. O termo *mansplaining* que justapõe as palavras da língua inglesa *man* (homem) e *explaining* (explicando) trata exatamente de identificar a intervenção despachada e orgulhosa de homens que se propõem a explicar algo que uma mulher tentou e, supostamente, não se fez entendida. Essa operação de linguagem serve, com muita precisão, ao combate do machismo entre pessoas anglofonas. Especificamente no que se refere à linguagem transgênera, temos uma correspondência corruptélica interessante: uma pessoa cis que tenta justificar-se com o intuito de passar ilesa ou sempre ser desculpada por não corresponder a uma solicitação de reconhecimento de gênero feita por uma pessoa trans, enfadonhamente quererá se explicar, ou *CISplicar* (fazer uma *CISplicação* visando manter seu privilégio). Vemos aqui uma aplicação efetiva do esgarçamento de opressões que tem na linguagem uma precisão extremamente elaborada de luta por reconhecimento.

Para refrescar a discussão sobre o papel da linguagem anticolonial em uma teatralidade de gênero na contemporaneidade, vejamos, por fim, uma operação reflexiva concreta proveniente de um fazer artístico não *queer*, mas *kuir*. Temos aqui o relato da artista Pêdra Costa¹⁴⁹ sobre sua atuação de combate à colonialidade a partir do saber travesti, ocupando países colonizadores. Neste excerto, o entrevistador Kaciano pergunta à Pêdra sobre uma de suas músicas (no quadro do projeto *Solange, tô aberta!*), intitulada *Fuder Freud*¹⁵⁰, na qual faz alusão a um contra-estupro epistêmico como tática linguística de inversão da colonialidade presente nos saberes Psi (ou PCIS) advindos dos países europeus e tidos como hegemônicos nos estudos da subjetividade no Brasil e outros países do Sul (ou do Cu do mundo):

Kaciano: E quando Solange enraba os grandes cânones da psicanálise como Freud, Jung e Lacan, invertendo o lugar de privilégio das teorias vinda do norte sobre o desejo e a sexualidade pelo Funk, você pensa também que essa inversão poderia se estender a vertentes do feminismo e da teoria queer vindas de fora? Qual o lugar do Brasil?

¹⁴⁹ Performer potiguar que reside em Berlim (Alemanha) desde 2010. O trabalho de Pêdra será ainda comentado na seção 7.1 da tese a respeito das referências artísticas que inspiraram a criação de Tetagrafias.

¹⁵⁰ "Eu vou comer o cu do Freud. / Ele fala, ele delira ele cheira filas / Eu vou chupar a sua pica / Lacan eu vou fuder o seu id (edi) / Jung eu vou bater uma pra ti / Eu vou comer o cu do Freud. / Freud não tira a pica da cabeça / Lacan não chupa uma buceta. / Jung quer bater punheta / Eu vou fazer uma orgia com Jung, Freud e Lacan. / Quero que se foda o trauma / Quero que se arrombe a histeria / Quero é cantar além da alma / Quero é trepar além da alma. / Freud, deixa de segredo e vê se fode, porra! / Eu vou comer o Freud / Fuder Freud, fuder Freud / Eu vou fuder o Freud / Fuder Freud, fuder Freud. / Eu vou comer o cu do Freud / Ele pensa, ele analisa, ele sonha com a pica. / Ele pede, ele rebola, ele chupa uma tora. / Eu vou comer o cu do Freud. / Eu vou, vai. / Chupa uma pica / Vai Freudinho, chupa uma pica / Freud, deixa de segredo e vê se fode, caralho! / Eu vou gozar na sua cara e vou lambar o seu cuzinho / Vai Freudinho, vai Freudinho / Eu vou comer o cu do Freud / Vai Freudinho, vai Freudinho / Fuder Freud, fuder Freud". (*Fuder Freud - Solange tô aberta!* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iBUXlfPktIg>, acesso em 28/2/2018 às 19h08, Praia Grande - Brasil). Encontramos aqui um traço de reverberação da referenciação metalinguística utilizada por pessoas trans na conjugação *boca de se fuder*, expressão de linguagem do pajubá que aborda as ações de contra-estupro anticolonial contidas no socioleto.

Pêdra: Claro que sim. A estratégia é a mesma das ciências humanas, especificamente a Antropologia, só que invertida. Assim como cientistas humanos transformam grupos de pessoas em sujeitos, pesquisas, teorias e livros, eu transformei a teoria em funk. E, nesse caminho, ouvi de uma pessoa da cena punk anarquista de que não aguentava mais ouvir apenas hardcore e que nunca tinha pensado no funk como nosso punk. Eu acho que o principal desafio, para as pessoas que se reconhecem como kuir no Brasil, é estarem conectadas aos nossos antepassados que desafiaram as normas de gênero herdadas da colonização e conectadas ao conhecimento mágico, ritual e comunitário, de luta e de cura. Não precisamos de teorias para ser potentes, mas precisamos relembrar e nos reconectar, porque o esquecimento e a individualidade são armas do projeto colonial. Muitas dessas percepções que tenho agora só são possíveis porque vivo na Europa, por causa do deslocamento cultural. (Gadelha, 2017, p.451).

Talvez não se deva tratar de afirmar que a colonização deu tão certo que até mesmo as perspectivas contestatórias de gênero que são mais conhecidas e espalhadas hoje são novas formas de colonialidade senão que a resistência à colonização tem como inexorável a consideração crítica dos próprios movimentos revolucionários europeus que vieram (e subsistem em vir) junto com o contínuo pacote de dominação dos países do Norte sobre os países do Sul. Transpofágica ou trans/antropoêmica, Pêdra nos faz perceber que a inversão estratégica proposta pela ideia de traviarcado como oposição ao patriarcado tem em seu bojo uma rearticulação das dissidências diaspóricas de gênero a favor de si mesmas. Em outras palavras, já que Freud nos fudeu a vida inteira, fuder a PCIScologia é um primeiro passo contrassexual para redesenharmos os seus fluxos epistêmicos em novas zonas erógenas sociais e subjetivas. Solidarizar-se com a macheza cis é, finalmente, proporcionar-lhe, seja no tempo prevenido ou no susto, o reconhecimento de seus privilégios herdados da colonialidade cisbranco-européia bem como conduzir-lhe, tanto pela fantasia como pela estratégia, à constatação dos seus fracassos de gênero enquanto cis e enquanto masculinidade.

Na seção 2.3 a seguir, passaremos a discutir como a assimilação da performatividade transgênera no social tem atributos de condicionamento de mercado. Verificaremos que a objetificação de pessoas trans tem sustentação nas dinâmicas biopolíticas de funcionamento sociedade capitalista atual: ser cis e apoiar a causa trans (ainda que duvidosamente, inconsequentemente ou sem representatividade), pode arregimentar novas fontes de moeda de troca em um sistema no qual o consumismo dita condições cada vez mais sofisticadas de pertencimento subjetivo e social. Questionaremos, portanto, a institucionalidade dos processos e medidas que aventam a categoria *travestis de estimação* buscando compreender quais as forças da correlação entre, de um lado, a apropriação cultural das transgeneridades por pessoas cisgêneras e, de outro lado, o genocídio da população trans.

2.3 Objetificação: cabo de vassoura em dia de rebelião

Ao passo que D. Evarista, em lágrimas, vinha buscando o Rio de Janeiro, Simão Bacamarte estudava por todos os lados uma certa ideia arrojada e nova, própria a alargar as bases da psicologia.

(*O Alienista* - Machado de Assis)

A participação é fruto do projeto que historicamente pretendeu alargar as bases da Psicologia no século XX. Também outras áreas estiveram às voltas com os ideais de inclusão e de envolvimento de participantes de diferentes setores sociais protagonizando processos aos quais não eram inseridos/as. Teatro, pedagogia, governo: fruto do modernismo, a participação foi uma busca incessante que nos proporcionou, de fato, amplitudes produtivas destas áreas bem como efetivas democratizações. No entanto, um olhar crítico da participação nos remete não apenas às diversas falhas operacionais neste processo mas, principalmente, aos seus desafios psicossociais.

Em Leal (2010) demonstrei exatamente que, bem intencionada por almejar a democratização da tomada de decisão sobre os recursos públicos assim como a democratização do acesso aos meios de produção artística, a ligação entre os projetos Teatro do Oprimido e Orçamento Participativo, realizados de 1997 a 2008 na cidade de Santo André (grande São Paulo) serviu a uma governamentalidade biopolítica na qual a participação se associava estruturalmente, a despeito de todos os ganhos do processo, à equação perversa do *fazer viver e deixar morrer*. Como articulei neste estudo, TO e OP se desenharam num escopo político onde não apenas se encontraram limites e desafios de operacionalização da transformação social mas, sobretudo, sustentaram o uso da imagem participativa remetida aos grupos sociais como mecanismo de "certificação" de que o serviço público estava a serviço do povo, ainda que as desigualdades sociais e o sistema capitalista fosse simultaneamente corroborado pelo próprio Estado.

Participar não significa apenas ter o direito de decidir, de se expressar, de existir e de apreciar, mas é o direito de fazer falar, fazer criar, fazer consumir e fazer assistir: fazer participar. A regência dos contratos garante que uma vez estabelecidas as relações, as partes devem se cobrar as condições nas quais se exigem uma da outra o trabalho, a remuneração, o amor, a fidelidade. É a partir daí que se conquistam os direitos de fazer o outro produzir, fazê-lo pagar, fazê-lo amar e fazer com exclusividade. Enquanto que a participação se pauta no discurso da pluralidade, do elogio à diferença, seu princípio fundador é a desigualdade (...). Usam-se os mecanismos de classificação tanto para a luta como para a exclusão. A apenas alguns cabe o direito de fazer os/as outros/as trabalhar, estudar, ressarcir etc. Não há equilíbrio entre oferta e demanda, têm-se sobras ou excessos de um lado e perdas ou faltas de outro. Convocam-se uns ao trabalho ou estudo ao mesmo tempo em que a outros/as não lhes é permitido, por motivos de mérito ou concorrência. (Leal, *Idem*, 2010, p.33).

Tendo em vista tais considerações críticas sobre a participação na sociedade ocidental atual cuja democracia assume ditames de novas disciplinaridades populacionais de governamentalidade consentidas tacitamente em troca das condições materiais básicas de sobrevivência, pensamos, então, sobre as circunstâncias problemáticas nas quais a participação está associada aos processos de reconhecimento recíproco das transgeneridades. Quais são as características da participação imbricada hoje na luta por reconhecimento de pessoas trans? De que maneira as áreas legitimadas do saber objetificam as transgeneridades? Por que ao ganhar benefícios institucionais e financeiros para empreender pesquisas sobre pessoas transgêneras, as pessoas cisgêneras corroboram o genocídio das pessoas transgêneras? Como a PCIScologia se apropria culturalmente das transgeneridades? Quais os fluxos econômicos de oferta e de demanda da performance e da recepção de gênero? Como podemos definir o expediente teatralizante de exotificação consumista das transgeneridades?

É a partir do estatuto paradoxal da participação que podemos dizer que o advento da PCIScologia de maneira alguma se deu somente quando as pesquisas psiquiatrizantes (ou influenciadas pela psiquiatria) passaram a estudar as transgeneridades a partir da categoria patológica de transexualidade. Infelizmente também não é possível afirmar que os efeitos perversos do projeto da PCIScologia se encerram a partir da representatividade das transgeneridades na academia. Constatamos que, se por um lado a arregimentação da cisnormatividade nas áreas PCIS torna extremamente perverso e dificultoso o próprio percurso de representatividade trans nos meios legitimados de produção do saber, por outro lado, a perspectiva de transformação social na luta por reconhecimento nos proporciona a resiliência necessária para acreditar que, a despeito de tal perversidade, devemos elidir a sensação perturbadora de que há uma perpetuidade e uma indestrutibilidade da cisnormatividade nas estruturas sociais e nas experiências subjetivas.

Ao mesmo tempo, ainda em referência à necessidade de representatividade nas tratativas sobre as transgeneridades nas áreas PSI, mesmo ao tentar apoiar a luta trans, projetos liderados por pessoas cis sobre as transgeneridades (PCIScologia) referendam a dita equação aguda do *fazer viver e deixar morrer*. Basta referirmos que o genocídio ao qual estamos submetidas socialmente por sermos trans tem alta correlação com a falta de oportunidades de trabalho e do déficit de ocupação de espaços de poder por pessoas trans. Neste sentido, pessoas cis que fazem carreira tentando ajudar pessoas trans tendo um salário, projeção e novas oportunidades, corroboram o genocídio de pessoas trans: poderíamos garantir todas as nossas existências com o salário, projeção e oportunidades provenientes do *carreirismo trans de pessoas cis*.

Em 2017, a escritora de novelas da Rede Globo, Glória Peres, *resolveu* abordar a questão trans em *A força do querer*. Frisamos o verbo *resolver* no período anterior propositalmente. O apoio à luta trans tem na sociedade atual uma conotação de boa-vontade ou voluntarismo; de modo geral as instituições públicas e privadas do país não se vêm obrigadas a garantir condições básicas de existência às pessoas trans, muito menos concebem a possibilidade de presidirmos *todas* estas instituições. Voltemos à novela. A autora cis, por conta deste contexto de voluntarismo, foi altamente aclamada por abordar a questão trans em rede nacional. Para a opinião pública cis e para a imprensa cis não importava a maneira ou a profundidade do tratamento; nem se haveria ou não representatividade; nem muito menos se ter um personagem trans na novela significaria que todas as novelas teriam personagens trans daqui em diante, ou que haveriam novelas com todos os personagens trans daqui em diante, ou que todos os postos da emissora (incluindo o cargo e o salário da própria autora de novelas; o cargo da/o faxineira/o, da/o motorista; do/a figurinista; da direção geral, etc.) estariam efetivamente à disposição para pessoas trans ocuparem dali em diante. A preocupação da sociedade com a vulnerabilidade de pessoas trans é tão baixa que uma mísera e pontual cis-iniciativa é vista como a resolução de todos os problemas. Não a toa estamos diante de uma forma hegemônica de composição cênica: na novela o drama se alia ao consumismo com bastante aderência. Por sua vez, o *extrativismo* exercido por esta forma espetacular toma o elementar das transgeneridades como maneira de manter seu sistema cisnormativo em funcionamento. Tal como a PCIScologia, que funciona a partir do extrativismo epistêmico das transgeneridades: *extração do que pode ser usado das vivências excluídas da ordem para manter a ordem*. Podemos dizer que, presente na novela, a teatralidade que opera este tipo de exploração dramática não pertence às artes cênicas, mas sim às *artes cínicas*.

Ora, com o desenvolvimento da tecnologia audiovisual do século XX, a televisão condensou paradigmaticamente a problemática do extrativismo psicossocial ao qual nos referimos: os modos de recepção artística se condicionaram historicamente aos processos materiais do sistema capitalista, reduzindo a experiência de leitura a uma dinâmica econômica de consumo. As negociações de pertencimento subjetivo e social de pessoas trans mediadas pelo domínio de pessoas cis sobre os meios de produção artística, acadêmica, jornalística, etc. transformou a participação numa equação de oferta e demanda.

A produção determina não só o objeto do consumo, mas também o modo do consumo. Logo, a produção cria o consumidor. (...) A necessidade que sente do objeto é criada pela percepção deste. O objeto de arte — tal como qualquer outro produto — cria um público capaz de compreender a arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não

cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Logo, a produção gera o consumo. (Marx, 1983, p. 210).

Pessoas cis demandando o trabalho de pessoas trans a partir de condições precárias; pessoas trans ofertando trabalho com alto valor e não encontrando postos onde querem ou onde podem trabalhar. Ironicamente, pela própria lei do mercado, a oferta é sofisticada porque é boa conhecedora de si e dos seus processos performativos de gênero; e a demanda precisa consumir imagens e saberes com um valor maior do que pode pagar. Aí, sarcasticamente, podemos afirmar que o *mercado de trabalho de pessoas trans* se adapta da seguinte maneira: pessoas trans por vezes precisam aceitar oportunidades precarizadas para poderem sobreviver e as pessoas cis, em seu turno, quando não podem "adquirir" uma pessoa trans com alto valor de mercado (aquela que consegue se articular em nome de todas!) vai buscar outra com um valor menor. É muito recorrente na atualidade fazerem eventos e chamar pessoas trans para falarem neles. Ora, os eventos, organizados por pessoas cis, nem sempre visam uma efetiva transformação dos paradigmas hegemônicos institucionais de cisnormatividade nos quais o próprio projeto se insere. Se uma pessoa trans é convidada, mesmo sendo mal paga (ou não paga com a desculpa de que é bom pra ela melhorar seu currículo), a pessoa trans precisa se conformar com as circunstâncias, caso contrário será trocada por outra. Não há prova maior que ser trans tem cada vez mais se tornado um produto objetificado de troca no sistema estético e psicossocial de trocas econômicas da performatividade gênero. Transgeneridade, valor de uso e valor de troca da hipocri-CISia.

A participação tornou-se na contemporaneidade um desafio de mercado. O cansaço que nós pessoas trans acabamos por acumular devido ao excesso de exposição dentro desta lógica objetificadora leva a enfraquecimentos estruturais às nossas próprias vidas. Continuando com a ironia capitalista, as transgeneridades tornadas produto econômico, seguem também o princípio de escassez da lei de mercado: o consumo devastador e exploratório de pessoas trans por pessoas cis leva ao esgotamento de pessoas trans no mercado. Vejamos a seguir como que na passagem da arte moderna à arte contemporânea encontramos a correspondência deste processo de recepção tornado consumo:

A reflexão sobre a arte surgida das investigações modernas tira inúmeras e formidáveis consequências dessa atitude. Dentre essas consequências, esse *entre* admite hoje a consideração de um fato da maior importância: que entre o que é feito pelos/as artistas e o público, houve uma transformação sensível da tradicional categoria da participação, que foi tão decisiva nas atividades artísticas a partir dos anos 1960. Naquele tempo, os investimentos de desejo visando às transformações de toda ordem, da realidade como totalidade histórica, mobilizavam o imaginário da participação, compondo ações com valor simbólico, exemplares. Atualmente, como os meios à disposição são muito

maiores, seria de se supor que estaríamos mais perto da possibilidade de tornar mais eficazes as ações. Mas não é o que acontece. De um lado, o valor simbólico das ações foi comprometido na raiz pelo enfraquecimento das imagens e do seu poder de atuar nos instantes decisivos, dado o seu desgaste devido, por exemplo, ao excesso de exposição. De outro, porque a proposição de situações participativas exige do/a artista talentos de organização, de articulação de meios diversos, além da dificuldade de se selecionar as práticas culturais e imagens com efetivo poder de interferência — na arte, nas instituições, na vida. (Favaretto, 2017, p.204-205).

Mas como foi que a cisnormatividade passou a se beneficiar das transgeneridades? De que forma a participação parcial, provisória ou limitada de pessoas trans em espaços de visibilidade corrobora a própria ordem que exclui pessoas trans? Como subverter o CISTema? O que impede, ainda, que a cisgeneridade fale de si mesma, desnaturalize seus processos performativos de gênero e reconheça seus privilégios? E mais, como foi que as transgeneridades se tornaram um artefato de consumo sofisticado à ordem hegemônica? Ora, precisamos averiguar como que na luta por reconhecimento, a oferta de micro-postos ou de oportunidades de trabalho precarizada feitas por pessoas cis às pessoas trans configura o pertencimento social de pessoas trans como um produto negociado e cuja cisgeneridade tem o domínio dos meios de reconhecimento. E, portanto perguntamos, como foi que a própria teatralidade tornou-se nestas circunstâncias um recurso estético de objetificação?

No capítulo 4 abordaremos como que se desenharam as passagens históricas das fases daquilo que chamaremos de *genealogia da teatralidade travesti*. Na ocasião demonstraremos como que o extrativismo que aqui denunciemos tem um percurso mais amplo no quadro das *artes cínicas*. Para o momento, indicaremos a ideia de *cabo de vassoura em dia de rebelião* abordada na peça *A Demência dos touros*:

MUCHADO: Cabo em que?

EMILIA: Vassoura.

MUCHADO: Não entendi.

EMILIA: Quer dizer uma coisa valiosa.

MUCHADO: Cabo de vassoura é valioso?

EMILIA: Em dia de rebelião, é. (*Pausa*). Que dá pra dar na cara dos outros. (*Pausa*). É só uma expressão.

MUCHADO: Quer dizer que, em condições excepcionais, uma coisa comum, sem valor, pode ganhar importância, de repente?

EMILIA: Exato.

(*A Demência dos touros*)

Em tempos nos quais os grupos sociais começam a nomear suas próprias reivindicações, quem detém os meios espetaculares ou micro-institucionais legitimados de negociação de reconhecimento psicossocial precisa incorporar suas próprias *travestis de estimação* para garantirem que atendem tais reivindicações. Em outras palavras, pessoas trans são usadas até mesmo para silenciar outras pessoas trans. O silenciamento de queixas é o objetivo estrutural da objetificação das pessoas trans, seu efeito é a manutenção de privilégios de pessoas cis, dominadoras do CISTema. Ao contrário, *quando a ordem cisnormativa é posta em derrocada*, as pessoas trans que se inserem no CISTema não são traidoras da representatividade nem tampouco aliados/as cis atuam como silenciadores/as. Romper com a configuração travestis de estimação se dá com a amplitude e a inevitabilidade da redistribuição de privilégios de gênero concentrados entre pessoas cisgêneras.

De acordo com Favaretto (2017, p.205), "a participação é hoje uma espécie de *apropriação*". Trata-se de uma condição da contemporaneidade, que não se restringe ao fazer artístico, atravessa todas os contextos da vida social. Não à toa, os parâmetros objetificadores sobre as pessoas trans levam a basicamente três formas ordinárias de apropriação cultural paralelas à tomada de representatividade (*trans fake*) e sob a égide da fracassada participação: 1) o *abuso sexual*, que caracteriza o efeito imediato da exotificação das corporalidades trans (femininas e masculinas); 2a) *adote sua trava de segurança* e 2b) *institucionalize ou tenha na tua própria família travestis de estimação*, fenômeno que sinaliza não apenas a domesticação ou o agradado a qualquer custo mas, literalmente, a aquisição de um *token* ou moeda de troca para ser usada no mercado da má distribuição das oportunidades; e 3) a *sofisticação do consumo*: transgeneridade vista como moda se refere ao aperfeiçoamento dos mecanismos de gosto dos grupos cisdominantes que devem atualizar a demanda para, como dizemos no pajubá, *pagarem de bonita* ou, ainda pior, para inserirem no seu privado circuito de afetos atributos culturais de grupos oprimidos, ao mesmo tempo em que os despreza¹⁵¹.

Estas mesmas três circunstâncias da objetificação das transgeneridades (abuso, adoção e adaptação do consumo) encontraremos em Galard (2012, p.76) corroborando a condição de apropriação cultural na qual se inscreve atualmente a categoria da participação: "aquisição física com certeza, também o da adoção ou da adaptação simbólica". Não sabemos se por ser vítima desta condição contemporânea ou se por produzi-la ativamente, a arte e a PCIScologia comportam processos de mediação que não apenas autorizam e tutelam o *trans fake* mas ensinam explicitamente a domesticação e a apropriação cultural. O *trans fake* ficou mais difundido quando

¹⁵¹ Trataremos aprofundadamente na seção 2.7 da tese sobre o desprezo afetivo de pessoas cis a pessoas trans.

se trata da interpretação teatral (pessoas cis atuando com personagens trans) e remete ao *black face* (pessoas brancas atuando com personagens negros); no entanto, a operação objetificadora do *trans fake* (que também é conhecida como *TRAVECIS*), para além do contexto estritamente teatral, se dá em diversas áreas e instâncias, sobretudo na universidade, onde poderíamos chamá-lo de *trans fake acadêmico ou academiCISmo*¹⁵². Obviamente, sob a carapaça crítica, muitas destas instâncias permitem a falta de representatividade usando indevidamente o discurso de igualdade de direito de poder *falar, noticiar ou pesquisar sobre qualquer assunto*. Ora, sabemos bem que a masculinidade cisbranca sempre se sustentou na figura colonial do sem-fronteirismo que, visa, em outras palavras, dar-lhe o passe livre não de pertencer a qualquer grupo social mas de poder falar em nome de todos eles. Ao passo que às mulheridades, às transgeneridades, às entnicidades não-brancas, nunca se reservou o direito do passe livre, de falar, noticiar ou pesquisar sobre qualquer assunto. Inclusive, nós pessoas trans somos silenciadas até mesmo quando o assunto que se conversa em algum espaço social é sobre transgeneridades e há uma pessoa cisgênera branca extrativista que se vê no direito de falar, noticiar ou pesquisar sobre todos os assuntos: objetificação ensinada, consentida e aclamada estruturalmente no país que mais mata pessoas trans.

Sobre o incentivo à apropriação e à domesticação, vejamos especificamente o papel dos processos de mediação observando o exemplo de como a atitude consumista da recepção se apresenta na contemporaneidade da arte:

De maneira geral e a respeito dos museus de todo tipo, é interessante ver o sucesso que, há alguns anos, obtêm as palavras 'apropriação' e 'domesticação' no discurso profissional da mediação cultural, da ação educativa, da política de ampliação dos públicos. É preciso fazer com que o/a visitante novato/a 'se aproprie' das coleções, isto é, que as torne mais familiares, menos heterogêneas para si. É preciso igualmente ajudá-lo/a e, sua *démarche* de 'domesticação', termo ambivalente que designa, de certa forma, duas selvagerias a serem domadas: a do/a visitante temeroso/a e renitente, que deve ser tranquilizado/a e cativado/a, e a dos objetos expostos, que se quer tornar mais dóceis, menos chocantes. (Galard, 2012, p.76-77).

Neste sentido, pessoas pertencentes a marcadores sociais dominantes se valem da convivência com grupos oprimidos e se beneficiam dos seus próprios gestos (efetivos ou não) de favorecimento à integração subjetiva de destes grupos não hegemônicos. Estamos falando de como

¹⁵² Sobre o *trans fake acadêmico ou academiCISmo*: no mesmo programa de pós-graduação em Psicologia Social do IP-USP, no qual esta tese de doutorado está sendo defendida por uma travesti sobre seu próprio grupo social, muitas outras dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre transgeneridades são defendidas por pessoas cisgêneras, muitas delas recebendo bolsas e prêmios. Pessoas cis que resistem a pesquisar a cisgeneridade ou, em muitos casos, reconhecer sua própria transgeneridade. Enquanto isto, a maior parte da população trans brasileira não consegue vagas em programas de pós-graduação no Brasil. Em 2016, em Salvador - BA, a UFBA teve a atitude pioneira de lançar cotas para pessoas trans em 5 programas de pós-graduação desta instituição. O próximo passo será estender este direito para todos os cursos, de todos os níveis do processo educacional e em todas as instituições brasileiras simultaneamente com o aumento dos quadros de docentes trans em todas estas frentes.

as normatividades usam as opressões sociais como moedas de troca (*token*) para poderem ampliar a gama de argumentação defensiva quando as/os oprimidos/as denunciam injustiças em busca por reconhecimento. O termo anglofônico *token*, que designa símbolo, é muito utilizado no mundo dos video-games para se referir aos ganhos conquistados de uma fase para a outra. Como articulam os movimentos sociais contemporâneos, o *token* remete à apropriação cultural de grupos oprimidos por grupos hegemônicos. "*Token* é quando você se apropria de uma opressão (ou minoria) que não faz parte da sua vivência para justificar, defender ou explicar o seu ponto de vista."¹⁵³

Ilustração 14: Cabo de vassoura em dia de rebelião – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

De operação social-subjetiva marcadamente econômica, o *token*, em sua primeiríssima intencionalidade e em sua ultimíssima consequência visa a manutenção dos privilégios a favor dos grupos hegemônicos. Por sua vez, a espetacularização das transgeneridades como foi o caso que se deu com a novela *A força do querer*, coaduna a visibilidade como um recurso que trata dos aspectos psicossociais do gênero não a partir de uma teatralidade, mas de uma teatralização. Em Leal (2010) aponto que a teatralização diz sobre os expedientes que tomam os estilos tornando-os excessos tecnicamente replicáveis enquanto que a teatralidade diz respeito à reinvenção da potencialidade

¹⁵³ Disponível em: <http://feminicantes.blogspot.com.br/2014/05/o-que-e-token.html>, acesso em 27/2/2018 às 7h58, Praia Grande - Brasil.

poética da arte. Podemos aqui associar a teatralização das transgeneridades ao produtivismo e ao consumismo e a teatralidade das transgeneridades a uma improdutividade econômica ao CISTema capitalista. Compreendemos agora porque a intolerância genocida às transgeneridades na sociedade brasileira atual se concilia com a objetificação dramática das transgeneridades no horário nobre da maior emissora televisiva do país: cabo de vassoura em dia de rebelião. Uma forma de esquivar-se da responsabilidade dos problemas subjetivos e sociais que provocam uma *subcidadania às pessoas trans*, é tornar palatáveis ou toleráveis, para o grande público, as imagens intoleráveis com o intuito de manter o domínio dos meios de visibilidade. "O tratamento do intolerável é, assim, uma questão de dispositivo de visibilidade" (Rancière, 2012, p.99).

O mesmo problema da falsa participação aparece com outra roupagem, inclusive, em expedientes de recepção teatral e outras mídias na contemporaneidade. Nesta linha, vejamos:

Esta pseudo-interação, já que a intervenção do/a espectador/a não constitui uma participação efetiva que, de fato, influencie e mude os rumos do que foi previamente programado, pode ser comparada à crise de participação que se manifesta no jogo político das democracias representativas, em que é oferecida aos/às cidadãos/ãos ampla liberdade de escolher seus/uas candidatas/os, contanto que optem entre A ou B. O papel proposto ao/à cidadã/o-espectador/a, em qualquer dos casos, parece ser o de dar legitimidade a um processo que corre à sua revelia (Desgranges, 2003, p.137).

Ilustração 15: Emilia contesta condição precária de trabalho – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Como já comentamos, na seção 2.7 trataremos especificamente das condições afetivas da objetificação de pessoas trans por pessoas cis, de um lado, e das subversões contrassexuais desta objetificação, por outro lado. Verificaremos que, em termos de objetificação, o desprezo é efeito da apropriação cultural de pessoas cis sobre pessoas trans: esta perspectiva consumista não se resume em incorporar nos circuitos cisnormativos privados e monogâmicos certos atributos da vivência, da gestualidade ou da linguagem trans. A covardia cis que impede a presença de pessoas trans como sujeitos pensantes e protagonistas nestes espaços de afeto dominados por pessoas cis gera como resultado o desprezo dos corpos trans nos mesmos circuitos que consomem a estética dos corpos trans.

A cantora Linn da Quebrada sintetiza com muita precisão como a objetificação exercida por homens cis sobre mulheres trans tem no consumo associado ao desprezo o seu *modus operandi* de crueldade sexual-afetiva:

Homem que consome,
Só come e some.
Homem que consome,
Só come, fudeu e some.

Eu tô correndo de homem,
Eu tô correndo de homem.

(*Mulher* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).¹⁵⁴

Na seção 2.4 a seguir, trataremos dos processos espaciais em que as transgeneridades se inscrevem na contemporaneidade. Tomando os condicionamentos paradoxais que dão contorno à vulnerabilidade vivida por pessoas trans na relação dos espaços públicos e privados, examinaremos, de um lado, a reclusão e o cerceamento em muros como delimitações restritivas do direito à cidade e, por outro lado, trataremos das esquinas e das curvas como manifestações ambientais não de habitação sem fronteiras, mas de *habitação nas fronteiras*. Veremos que nestes ambientes liminares, o corpo trans suscita tensionamentos de subjetividade que colocam em xeque as formas normativas de domínio de performance de gênero nas espacialidades públicas.

¹⁵⁴ A música *Mulher* de Linn da Quebrada conta com primor a vida travesti. No vídeo oficial da música intitulado *blasFêmea*, Linn é acompanhada de outras mulheres trans e cis com as quais canta o trecho citado em um tom de coralidade e mantra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-50hUUG1Ppo>, acesso em 28/2/2018 às 19h27, Praia Grande - Brasil.

2.4 Reclusão: muros e esquina como curva

Bacamarte aprovava esses sentimentos de estima e compaixão, mas acrescentava que a ciência era a ciência, e que ele não podia deixar na rua um mentecapto.

(*O Alienista* - Machado de Assis)

Como que a performatividade de gênero se inscreve no espaço social? Para um olhar atento a esta questão, precisamos nos perguntar: qual o impacto da subjetividade na produção e na recepção do espaço? Quais espacialidades o corpo trans pode habitar? Há trânsito no intransitável? Como que as transgeneridades formam e são formadas nos espaços privados e públicos? Sob quais paradigmas matemáticos e físicos se organizam os espaços públicos e privados de exercício e leitura da teatralidade de gênero? Quais as tensões e saberes provocados a partir da vivência psicossocial de reclusão? Quais os contornos rueiros do gênero? De que forma podemos modificar os contornos do *espaço habitativo de gênero* a partir de um exercício contrassexual? De quais disposições atitudinais de gênero se necessita para se proteger do espaço? Quais são os espaços dos quais precisamos nos proteger? Com quais empenhos subjetivos se promove uma modificação de gênero em suas espacialidades cênicas? Ler a performatividade de gênero no espaço subjetivo é o mesmo que ler o espaço social da performatividade de gênero? Ora, estaria o espaço do gênero entre o social e a subjetividade? *Com quais frações de espaço se conjuga o tempo poético das transgeneridades?*

Desde as contribuições de Euclides¹⁵⁵ à teoria matemática do espaço, já podemos observar a sua imbricação aguda com a subjetividade humana: "os gregos viram que os conhecimentos geométricos não poderiam depender da experiência ou da evidência sensorial, pois uma e outra nunca nos permitiriam entrar em contato com pontos, retas e planos, meras abstrações"¹⁵⁶. Ora, se há elementos importantes para interpretar a vida e, ainda, os mesmos não estão, digamos, presencializados na experiência, a atividade abstrata ao passo que os produz, influi na sua própria percepção. Vejamos como que Einstein (1991, p.112) se refere à origem psicológica da noção de espaço:

A origem psicológica da noção de espaço, ou da necessidade desta noção, não é tão manifesta como poderia parecer em razão de nossos hábitos de pensar. Os antigos geômetras tratam de objetos criados pela mente (reta, ponto, superfície), mas não do espaço como tal, como o fez mais tarde a geometria analítica.

¹⁵⁵ Euclides, geômetra grego (século III a.C.).

¹⁵⁶ Texto "Euclides e a geometria" do *Caderno Ilustradíssima* do jornal *Folha de São Paulo* de 1 de agosto de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201001.htm>, acesso em 7/3/2018 às 14h41, Praia Grande - Brasil.

Se não é nova a atividade de formar e de ler o espaço a partir da atividade mental, somente no pensamento moderno do século XX a subjetividade tornou-se chave decisiva para tratar do espaço. É justamente a física einsteiniana que demonstrou com extrema perspicácia que a recepção é a proveniência que determina a relativização das noções de espaço e de tempo. Ou seja, ao mesmo tempo que, segundo a teoria da relatividade geral, o tempo difere para cada ente de acordo com o lugar que ocupa no espaço (por conta da adoção de diferentes sistemas referenciais), a própria noção absoluta do espaço é posta em xeque. De fato, a física e a astrofísica contemporâneas têm conjecturado veementemente possibilidades radicais de compreensão dos determinantes de formação e relação das matérias¹⁵⁷.

Ora, o fato de não podermos dimensionar razões de grandezas tão distantes da percepção cotidiana não diminui o grau de relação da subjetividade com a formação do espaço. No entanto, podemos dizer que "nas escalas humanas, as geometrias convergem para padrões euclidianos"¹⁵⁸. Neste sentido, na sensibilidade comum há uma assimilação palpável das grandes forças físicas que tende a reduzir as infinitudes a sentidos concretos, conhecidos ou não. E o que podemos dizer, por sua vez, dos arquétipos identitários ocidentais milenares de gênero (homem e mulher) e sua relação com a concretude de sua experiência no espaço social tendo em vista a performatividade de gênero (cis e trans)? Bem, como veremos detalhadamente na seção 3.1 da tese, epistemologia crítica social de gênero, a experiência espacial de gênero equivale à expressão e as possibilidades em que ela se apresenta tendo em vista o parâmetro normativo: com passabilidade cis e sem passabilidade cis. Sendo uma atividade que instaura no espaço concreto tanto a inalcançabilidade identitária de gênero como a estrutura atitudinal da performatividade de gênero, a expressão de gênero reduz grandezas sociais a parâmetros observáveis pela experiência cotidiana.

Este é o fundamento espacial de uma modalidade de opressão que com muita frequência recai sobre pessoas transgêneras: *a escala ou a régua*. Estamos falando aqui da medida espacial de diferenciação performativa das transgeneridades com relação ao seus conteúdos identitários de masculinidades e/ou de mulheridades. Como já comentamos na introdução da tese, correlato ao fenômeno de diferenciação dos corpos trans em escala/régua, o colorismo é a forma perversa de diferenciação dos corpos negros. Em ambos os casos temos o Estado ocidental como portador

¹⁵⁷ Hawking e Mlodinow (2005) nos apresenta o grande rol de novas ideias advindas desde a Teoria da Relatividade de Einstein: viagem no tempo; curvatura do espaço; a noção conjugada de espaço-tempo; infinitude do universo; a possibilidade da existência de infinitos universos: a ideia de multiverso; etc.

¹⁵⁸ Texto "Euclides e a geometria" para o *Caderno Ilustradíssima* da *Folha de São Paulo* de 1 de agosto de 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201001.htm>, acesso em 7/3/2018 às 14h41, Praia Grande - Brasil.

legítimo dos parâmetros de definição de gênero e étnico-racial. Lembremos que, no caso brasileiro, as medidas do IBGE (do quarto quartil do século XX) de medição dos diversos fenótipos de negritude não visou a princípio o combate ao racismo estrutural, mas sua perpetuação conjuntamente com o embranquecimento genocida latente da população deste país. Ora, no caso das transgeneridades, reiteramos o que já comentamos aqui: a diferenciação de pessoas trans em nada contribui para fomentar a compreensão e o respeito à diversidade das transgeneridades. Novamente, muitas vezes negligenciada por nomenclaturas desviantes de sexualidade que se sedimentaram no vocabulário atual do Brasil (bicha, sapatão, etc.), as formas trans são alvo de diferenciação sobretudo tendo como paradigma a *transexualidade* como condição hegemônica das transgeneridades. A escala perceptiva que se aventa para medição do grau de aproximação que a expressão de um corpo trans tem com o modelo de transexualidade tem por trás a própria cisnormatividade que fundamenta a criação psiquiátrica e epidemiológica da categoria *transexual*. Depreendemos daí a aberrante diferenciação de pessoas trans (a expressão "trans e travestis"): criada pelo Estado para denotar com legitimidade institucional, para que não haja dúvida, sobre *quem é mais trans do que quem*.

E usamos aqui escala como uma medida de espaço que tem a régua como um instrumento paradigmático. Ou seja, o próprio conceito que aventamos aqui de forma alguma cai em uma armadilha, a qual ele próprio visa denunciar. Ora, ao afirmar que a diferenciação das atitudes expressivas das transgeneridades sempre esteve sob o controle do Estado brasileiro na formulação conjugativa "trans e travestis" e sob a égide da transexualidade, não pretendemos, ao mesmo tempo, dizer qual o termo mais preciso para tratar. Ou seja, a escala não é mais escala que a régua nem a régua é mais régua que a escala. Ambos os termos (*régua* e *escala*), e cada um deles, são provenientes de uma mesma tratativa de criar parâmetros objetivos da percepção subjetiva do espaço. Da mesma forma, ambos os termos (*trans* e *travestis*), e cada um deles, são provenientes de experiências diversas de resistência à cisnormatividade, ou seja, configuram uma mesma tratativa expressiva de criar parâmetros espaciais concretos para a percepção subjetiva adjacente à experiência das transgeneridades. Na seção 2.6 da tese retomaremos esta discussão mostrando como a vivência concreta das transgeneridades na contemporaneidade opera na *alternância indisciplinar da performance de gênero* em oposição à escala disciplinar da performance de gênero.

Em março de 2018 o Supremo Tribunal Federal (STF) brasileiro promulga decisão que visa desburocratizar a vida institucional de pessoas trans neste país. Incurrendo a erros diversos (como ainda diferenciar pessoas trans em diversas categorias), considera-se uma decisão progressista porque, ao contrário do histórico PCIScológico da noção genitalizante das

transgeneridades, passou-se a considerar como oficial o reconhecimento de que há pessoas trans que transgenitalizam ou fazem faloplastia e há outras pessoas trans que não realizam qualquer tipo de procedimento cirúrgico ou hormonal. No entanto, talvez uma das maiores contribuições desta decisão foi retirar da esfera judicial e médico-psicológica a mediação legitimadora das transgeneridades. A extinção da necessidade de laudos e de processo judicial para retificação do nome civil e do gênero nos documentos é realmente algo fundamental para começarmos a romper o domínio hegemônico histórico das áreas da saúde e do direito sobre as transgeneridades.

Podemos imaginar de trans pra frente como que às próximas gerações as condições de dignidade de gênero estarão mais favoráveis. No entanto, herdamos uma história de opressão e vidas que padeceram deste CISTema e não poderão ser revividas. Lembradas, sempre! E é sob o reinado histórico do paradigma de régua e escala que a decisão progressista do STF¹⁵⁹ se dá. Se fosse possível conjugar em camadas as formas opressivas e as formas progressistas de vivência espacial da expressão de gênero, veríamos que, de fato, elas sempre coexistiram. Basta pensarmos nas estratégias concretas inventadas por pessoas trans para lançar-se (ou não) sobre as possibilidades de recepção de gênero.

Ilustração 16: O Vazio – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

¹⁵⁹ Até 2018 o STF nunca teve um/a ministro/a trans e a referida decisão, assim como todos os direitos conquistados por pessoas trans neste país sempre foram assinados por pessoas cis. Almejamos que as formas de reconhecimento social contemplem condições em que a reciprocidade possa se dar entre pares e não somente entre pessoas pertencentes a diferentes grupos.

Há basicamente três formas de colocação espacial, em modo protetivo, das transgeneridades com relação às condições cisnormativas hegemônicas de leitura de gênero: a *passabilidade*, a *reclusão* e o *cisplay*. Tratam-se de recursos poéticos aos quais se recorre para fazer frente às opressões sofridas por pessoas gênero-desobedientes. A primeira, a passabilidade, se relaciona às tecnologias de aderência expressiva normativa em relação à identidade de gênero para a qual uma pessoa transicionou. Na seção 2.5 da tese abordaremos a matéria épica de desmontagem e montagem presente nas configurações monstras como formas insurgentes de ruptura com padrões dramáticos de passabilidade cis; já na seção 2.6, estenderemos esta discussão para atitudes indisciplinadas de desobediência de gênero. A segunda, reclusão, diz respeito às configurações de delimitação espacial da transição de gênero. Abaixo discutiremos alguns aspectos da reclusão com relação às performances transgêneras tendo em vista uma análise dos processos coloniais. A terceira, *cisplay*, trata das tecnologias de aderência expressiva normativa em relação ao gênero definido compulsoriamente ao nascer. Abaixo comentaremos como as atividades de *cisplay* se dão entre pessoas trans. Por agora é importante frisar: *nos três casos percebemos implicações de gênero da relação entre subjetividade e o espaço, tanto no que se refere à produção como à leitura.*

Em pesquisa realizada com Santos (*et al.*, 2016) a respeito das diversas facetas de opressão vividas por populações caiçaras que habitam o Litoral Sul de São Paulo, aventam o termo *racismo ambiental* para demonstrar como que há uma estrutura social que cria e mantém vulnerabilidades políticas tendo como base o ataque a determinadas circunscrições étnico-raciais no espaço. Ora, o termo ambiente provem da área Psicologia Ambiental, crescente desde os anos 1990, e, segundo os próprios autores, é adequado por dar uma precisão estratégica à luta comunitária destes grupos em sua relação com o espaço que habitam:

Defendemos que a noção de racismo ambiental fornece uma linguagem compatível para compreender os conflitos socioambientais em curso na região, ao mesmo tempo em que se configura como um instrumento de *advocacy* capaz de mobilizar as comunidades e de influenciar atores políticos institucionais na formulação de políticas públicas que efetivem e garantam os direitos dos povos que vivem na floresta (Santos *et al.*, *Idem*, p. 5).

Talvez pudéssemos articular o termo *transfobia ambiental* para referirmo-nos às condições espaciais em que se instauram as formas de opressão vividas por pessoas transgêneras. No entanto, como veremos na seção 4.1 da tese, defendemos uma revisão do termo transfobia por conta da carga patológica atribuída ao opressor ao qual esta expressão opera. O intuito de denotar o caráter político e social da violência às desobediências de gênero caminha junto com a inutilização do radical *fobia*

já que muito antes de ser um problema clínico, estamos lidando com uma configuração moral: a opressão. Assim, por ora nos referimos à ideia de que passabilidade, reclusão e *cisplay* configuram o que talvez possamos chamar de *violência ambiental às transgeneridades*.

Tratemos da reclusão como matéria poética de composição espacial da performatividade transgênera. Precisamos apresentar dois lados do fenômeno: o dramático e o lírico. Provavelmente apenas a primeira forma se associe a um verdadeiro exercício de opressão, e a segunda a um deliberado ato estético. Neste sentido, de um lado temos a noção de reclusão que talvez mais se ligue à ideia de *detenção* ou de *auto-aprisionamento* no qual o foco da delimitação espacial está em retirar-se (ou ser retirado/a) dos meios de convivência social por conta da condição trans. Nesta configuração há uma evidente atuação intersubjetiva na qual se entende ou que não há possibilidades de acolhimento de um processo de transição de gênero ou que a única forma de admissibilidade da pessoa trans seja um ponto final neste processo. Em ambos os casos desta primeira forma de reclusão há o paradigma do processo transexualizador que restringe não apenas um meio de caminho da modificação corporal mas, sobretudo, preconiza parâmetros de finalidade cisnormativos destas possibilidades de modificação corporal.

Por sua vez, a segunda forma, a lírica, talvez mais se aproxime com a ideia de *instalação* presente no teatro pós-dramático, e na arte contemporânea de maneira geral. A instalação é uma arbitração estética investigativa sobre o espaço na qual se aventam possibilidades formais e temáticas de se tratar da subjetividade no ambiente. De acordo com Lehmann (2007) a lírica presente na teatralidade pós-dramática traz consigo o *efeito quadro* ou *molduragem* como recurso de tratamento dos elementos da matéria no espaço. O autor sublinha que esta operação compreende um exercício de *precisão escultural das gestualidades*. Provavelmente o exemplo instalativo mais comum em que pessoas trans se inscrevem no espaço hoje são as redes sociais. Ainda que saibamos da potência épica dos textões na contemporaneidade, tomando apenas a molduragem lírica como exercício de elaboração da vivência trans no espaço, as instalações associadas aos perfis denotam a ambivalência das categorias de presença e de ausência na vida social. Obviamente a habitação das redes sociais não se refere a uma atividade espacial empreendida apenas por pessoas transgêneras hoje. No entanto, se associarmos ao exercício de reclusão como forma de proteção espacial de vivência de pessoas trans, as redes sociais se oferecem como molduragens ambientais à disposição para as pessoas que não são acolhidas em sua transição ou devir (sem ponto final) da sua performatividade transgênera.

Se retomarmos a primeira forma de reclusão e relacionarmos a ela uma análise dos processos coloniais nos quais se inscrevem as transgeneridades, podemos verificar que enquanto

nos países do Sul como o Brasil e a América Latina as formas épica, lírica e dramática das transgeneridades coexistem, nos países do Norte apenas a forma dramática das transgeneridades é uma opção. Em outras palavras, a reclusão como forma protetiva de transição de gênero que tem como paradigma o processo transexualizador está presente tanto nos países colonizadores¹⁶⁰ como nos países que foram colonizados; no entanto, nos países colonizadores somente há a reclusão como recurso institucional de vivência das transgeneridades. Tanto que é muito comum em países do Norte a literal retirada das instituições (escola, trabalho, família, etc.) de pessoas que se submetem ao processo transexualizador, durante uma faixa de anos que pode variar entre 1 a 4 anos, e seu posterior retorno a estes mesmos espaços. Já em países como o Brasil tanto há este modelo quanto as formas resistentes que não se submetem a este condicionamento, onde localizamos a epicidade travesti. É preciso ressaltar que a categoria *queer* cada vez incidente nos países do Norte tem uma matriz diaspórica, ou seja, somos nós (do Sul, do CU do mundo) que construímos historicamente as formas anticoloniais de desobediência de gênero, da qual a forma travesti é simultaneamente protagonista e resultante. Aprendemos com Pêdra Costa que é preciso trazer de volta o CU ou KU ao *queer* e devolver o kuir para a rua de onde nunca deveria ter saído: "A intenção é trazer a discussão e a teoria *queer* de volta para o seu lugar de origem, lugar este que nunca deveria ter abandonado - a rua" (Costa *apud* Gadelha, 2017, p.451).

Ilustração 17: Emilia em cena em frente à projeção cênica – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

¹⁶⁰ Caceres (2017) comenta que mesmo países como a Áustria que não chegou a ter diretamente colônias na América, Ásia ou África, por pertencer à rede de países europeus imperialistas, se beneficiou indiretamente desta configuração geopolítica de dominação.

A repressão normativa do *cu* fez com que esta zona corporal se constituísse como o principal espaço de reclusão e de resistência da sexualidade na ocidentalidade. Da mesma forma, o gênero encontra nos processos anais um correspondente paradigmático das dinâmicas de formação espacial, tanto no que se refere às geometrias padronizadoras como no que se refere às matemáticas indisciplinadas. Na seção 2.7 avançaremos nesta discussão; aqui nos concentraremos a tomar a condição habitativa do *cu* como forma contrassexual épica de ocupação espacial das transgeneridades:

Que *cool*, que *cool* é esse?
Quem quer cair dentro dele?

Primeiro põe um pé, o outro
Depois cai dentro
Mas que *cool*, aconchegante
Parece um acampamento.

Primeiro põe um pé, o outro
Depois cai dentro
Mas aqui tem tanto espaço
Tá mais pra um apartamento.

(*Dedo Nucué* - Linn da Quebrada ft. Mulher Pepita, álbum *Pajubá*).¹⁶¹

Continuemos a tratar da rua como configuração épica fundamental de vivência das transgeneridades no espaço social em oposição à forma dramática da reclusão. A oposição entre o espaço privado e o espaço público não é de maneira alguma secundária nesta discussão. A vivência ruela das transgeneridades, a qual sintetizamos como travestis, ora aporta um estigma espacial dramático das desobediências de gênero, ora tem a rua como matéria de elaboração épica da resistência enquanto coralidade e coletividade. Por outro lado, a reclusão, ao passo que pode viabilizar formas líricas contestatórias das vivências trans, como as instalações poéticas e comunicativas das redes sociais, se baseia em sua hegemonia à forma dramática de transexualização dos corpos. Não à toa, a discussão de cura e loucura que discutimos na seção 2.1 e que se faz

¹⁶¹ *Dedo Nucué* de Linn da Quebrada ft. Mulher Pepita trata das práticas contrassexuais como espaço de resistência. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NtUtgkNtFg>, acesso em 8/3/2018 às 9h24, Praia Grande - Brasil.

presente na matéria teatral de *A Demência dos touros*, relaciona a humanização à condição patológica de pessoas trans. De fato, precisamos tensionar o aspecto neoliberal presente na reclusão como forma biopolítica de inscrição espacial das performances de gênero desobedientes. Vejamos uma passagem textual de teatralidade relativa à matéria do muro que dá contorno a toda dramaturgia e encenação de *A Demência dos touros*:

DR. DESCARTES:

Uma sociedade sem muros é uma sociedade sem liberdades individuais.

(*A Demência dos touros*)

A vivência de reclusão transexualizadora é uma forma de performance biopolítica do gênero entre muros que se pretende humanizadora. Seja por meio dos dispositivos de retirada ou de instalação em rede social, a vivência trans contemporânea que tem a inscrição espacial pela reclusão se regimenta em dinâmicas psicossociais da vida condominial. "O apelo à vida em forma de condomínio baseia-se, como os antigos leprosários e hospícios, na promessa de recuperação e reconstrução da experiência perdida. A antiga noção de cura não tem outro sentido que não a de reencontro de um lugar" (Dunker, 2015, p.52).

A lógica do condomínio tem por premissa justamente excluir o que está fora de seus muros; portanto, no fundo, não há nada para pensar na tensão entre esse local murado e seu exterior. Também não há muito a pensar na tensão intramuros, uma vez que, como observamos, a única área de real convivência pública é o *playground*. O espaço já é concebido e vivido como um falso universal. Por isso, os que vivem fora estão sem lugar, sem terra, sem teto, sem destino. E os que vivem dentro estão demasiadamente implantados em seu espaço, seu lugar e sua posição. A psicanálise nos ensina a reconhecer com suspeita tais produções sociais, que acenam com uma região de extraterritorialidade protegida, um espaço abrigado onde se concentraria a realização do prazer retinto de liberdade. Aprendemos com a experiência neurótica que a montagem de uma fantasia possui três tempos, nos quais se distribui o cálculo neurótico do gozo. (Dunker, 2015, p.52-53).

Se de um lado podemos mencionar novamente as redes sociais como um *playground* oferecido às pessoas trans pelo CISTema genocida para que se gere a ilusão de pertencimento, ainda que reclusiva, devemos levar em conta que também no espaço público as transgeneridades se expõem a toda sorte de violência. Tanto a passabilidade como o *cisplay*, que não ocorrem apenas em ambientes fechados, quando acontecem na rua acabam por proteger as pessoas trans de uma

ampla gama de ataques discursivos e corporais, executados ou sutis. Até mesmo o amor nós travestis aprendemos na rua em forma de violência:

Aprendi amar nos cantos
Rapidinho pela rua
Nem tirava toda a roupa
Quase nem ficava nua.

(*Tomara* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).¹⁶²

Como artifício épico de oposição à violência ambiental às transgeneridades, sugerimos em *A Demência dos touros* a curvatura e a esquina como mecanismos travestis de desmontagem do cartesianismo do gênero no espaço (de linhas retas, cisnormativas, dramáticas). Vejamos:

EMÍLIA canta:

(...)

Eu quero que seja pra sempre não vista
Eu quero que espere na curva a beleza
Eu quero que o tempo espere na curva
Eu quero que o tempo espere na esquina
Eu quero a esquina como curva
Eu quero a esquina como curva
Eu quero todas as curvas da beleza
Como tempos
Eu quero que o tempo arredonde a esquina
Eu quero que o tempo me espere na esquina e se ocupe
De arredonda-la

(...)

(*A Demência dos touros*)

Ora, se falarmos do *cisplay* e suas formas de aderência expressiva normativa em relação ao gênero definido compulsoriamente ao nascer poderemos também perceber neste caso a paradoxalidade da conjugação violência-resistência. *Cisplay* é uma corruptela de *cosplay* (termo em inglês que abrevia a expressão *costume play*, e se refere à caracterização de personagens conhecidos). *Na contemporaneidade, o cisplay é o novo armário*. E já aprendemos com a epistemologia do armário de Sedgwick (2007) que a reclusão pode tanto ter o efeito de esconder/fugir para eliminar a diferença como o efeito de esconder/fugir para proteger a diferença, para faze-

¹⁶² *Tomara* de Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pQmOVhCoE4w>, acesso em 8/3/2018 às 9h28, Praia Grande - Brasil.

la brotar. Assim, de acordo com a autora, tanto antes como depois da revolta de Stonewall o armário foi um recurso emblemático para tratar da matéria sensível¹⁶³ do segredo da dissidência sexual vivido no ambiente familiar privado, o quarto, o *cisplay* é uma configuração espacial que leva o segredo à rua, a todos os lugares onde a pessoa desobediente de gênero está ou quer estar. Denotamos a intenção do querer estar como fundamental para compreensão do *cisplay* como modo protetivo: muitas pessoas trans recorrem a este artifício hoje para poupar-se de interpelações em ambientes diversos como os espaços burocráticos, médicos, a compra de passagem terrestre e aérea, etc. Obviamente há situações em que a pessoa trans se esforça para fazer *cisplay* mas sua transgeneridade está tão à flor da pele que não há mecanismo que a esconda. De uma forma ou de outra, estar no espaço público é sempre um desafio à pessoa trans que está saindo de qualquer armário, seja ele *cisplay* ou não:

Então eu sigo em frente
E vou com meu cabelo desgrenhado
E meus olhos levam um lápis mal passado
Não quero mais voltar
A ser um ser humano adestrado.
Quer saber? O armário está muito apertado.

Então eu sigo em frente
E vou com meu cabelo desgrenhado
E meus olhos levam um lápis mal passado
Não quero mais voltar
Pra essa história em que ser livre é ser errado
E viver como animal engaiolado.

(*Desgrenhado* - Banda Alameda dos Anjos, álbum *Por mais simples que seja*).¹⁶⁴

O termo *animal engaiolado* de *Desgrenhado* exprime com precisão a articulação de duas facetas da opressão às transgeneridades: a reclusão e a bestialidade; esta última será abordada na

¹⁶³ Na seção 2.5 a seguir comentaremos dos conceitos de pensamento simbólico e pensamento sensível articulados na Estética do Oprimido de Boal (2009).

¹⁶⁴ A música *Desgrenhado* da Banda Alameda dos Anjos retrata a violência aos corpos transfemininos e negros tomando o cabelo desgrenhado como um gesto de resistência. No clip da música, a pesquisadora participa ao lado da vocalista Dani Policastro e Agatha Mont, ambas mulheres trans negras. O clip foi lançado junto com uma série de vídeos de entrevistas com pessoas gênero-desobedientes, incluindo um comigo e outro com Agatha. As gravações foram feitas em outubro de 2016; em fevereiro de 2017, Agatha foi assassinada em Itapevi aos 26 anos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fqPIUqOpFeA>, acesso em 28/2/2018 às 19h28, Praia Grande - Brasil.

seção a seguir. Vejamos, por fim, um belo exemplo de armário no qual brotam vidas desobedientes de gênero. No trecho musical a seguir percebemos literalmente como que a oxigenação indisciplinar de gênero pode promover a proliferação de vidas resistentes às normatividades sociais:

Seguem passos certos
 Escritos em linhas tortas
 Dentro de armários suados
 No cio de seu desespero
 Um olho no peixe
 Outro no gato
 Trancados arranham portas (dores!)
 Nos maxilares, cânceres, tumores
 Vyados que proliferam
 Em locais frescos e arejados
 De mendigos a doutores
 Cercados por seus pudores (...)

(*Submissa do 7o dia* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).¹⁶⁵

Na seção 2.5 a seguir trataremos do exercício de caracterização de gênero e as figurações associativas de leitura que indiciam as transgeneridades no social. Procuraremos refletir, então, como que a animalização na qual a CISciade submete as pessoas trans provoca possibilidades poéticas monstrutivistas de inventividade expressiva contestatória. Recorreremos à diferenciação realizada por Boal (2009) sobre o pensamento sensível e o pensamento simbólico para compreender a *transpofagia* e a *trans/antropoemia* como proposições épicas de deglutição e feitura estética das transgeneridades no social. Em oposição à cisnormatividade dramática de gênero, procuraremos descrever os recursos da desmontagem cênica como possibilidades estranhadas de performatividade de gênero, no que chamaremos de *teatralidade da mostração das monstras*; visamos, assim, expandir a compreensão e possibilitar a transformação dos condicionantes hegemônicos de performance e recepção do gênero na sociedade.

¹⁶⁵ A música *Submissa do 7o dia* de Linn da Quebrada trata do espaço de crescimento e de existência de dissidências sexuais, as quais se condicionam em função da repressão cristã destes corpos. Trataremos novamente da música *Submissa do 7o dia* no capítulo 7 da tese sobre a performance *Tetagrafias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kfjhie6Y5Qc>, acesso em 8/3/2018 às 8h25, Praia Grande - Brasil.

2.5 Bestialidade: monstras montadas estão à mostra!

"Eu quero poder construir feminilidades viris, feminilidades corajosas, tenebrosas, que assustem, que deem medo, que me empoderem. Um feminino que me dê forças".
(Linn da Quebrada)¹⁶⁶

Começamos a seção perguntando quais as bases étnico-raciais das operações de preconceito às desobediências de gênero? Como que é possível estabelecer na referência animal um parâmetro poético de opressão e de resistência das transgeneridades tendo em vista atitudes racistas de gênero? Em que medida os procedimentos de escancaramento de referências simbólicas se configuram como matérias sensíveis de feitura da teatralidade do gênero? Quais as fricções entre os expedientes da montagem cênica ilusionista de gênero e as atividades da desmontagem cênica insubmissa de gênero? Como que as transgeneridades assimilam as mulheridades a partir de uma matriz épica? Quais os elos de análise sobre as rupturas do ideal de pureza orgânica associado à cisnormatividade? Como que podemos conceber o hibridismo animal das transgeneridades a partir de uma teatralidade *cibòrgue* de gênero? É possível um corpo não ser ciborgue na contemporaneidade?

Sabemos que um dos principais recursos de opressão étnico-racial dos povos brancos sobre os povos indígenas e afrodescendentes no Brasil refere-se à higienização. É sintomático do processo embranquecedor que fundou este país, e que continua com vigor nos tempos atuais, que a condição de limpeza fosse sinal de pertencimento social. Sobretudo quando, desde o século XIX, as vilas começaram a aumentar e se urbanizar. A condição de ser negra/o ou ser índio/a neste país foi historicamente associada à sujeira. Ora, não nomear-se étnico-racialmente a partir das matrizes negras e indígenas foi estratégia de sobrevivência de muitos grupos populacionais que viram como único recurso de luta para inserção profissional a adesão aos padrões de civilidade hegemônicos. Ser civilizado/a é categoricamente uma maneira de negar-se enquanto bárbaro/a e, por sua vez, à animalidade subjacente à barbaridade.

A estranheza provocada pelos corpos trans à cisnormatividade sempre suscitou a categoria de higienização como mecanismos de regulação simbólica de civilidade. O rebaixamento bárbaro das formas não hegemônicas de transgeneridade se dá a partir da imagem de *sujeira*. 'Travesti suja'; 'seu lixo'; 'animal' são formas ofensivas que assinalam que *a opressão às transgeneridades ou é um*

¹⁶⁶ "Preta, travesti e poderosa: Linn da Quebrada questiona Deus, acha que o sistema quer vê-la morta e luta para ser dona do próprio corpo" por Denise de Almeida e Ísis Carolina para o portal Universa UOL. Disponível em <https://universa.uol.com.br/especiais/ela-e-linn-da-quebrada/index.htm#crio-um-novo-deus>, acesso em: 12/3/2018 às 11h, Praia Grande - Brasil.

mecanismo de operação do racismo estrutural a povos negros e indígenas ou é consequência deste processo. Acreditamos que sejam as duas possibilidades, juntas e amalgamadas.

Vejamos o trecho da música *Bixa Preta* de Linn da Quebrada onde se associa literalmente o preconceito à negritude ao preconceito a uma forma de transgeneridade feminina (ambas as opressões interseccionadas pela condição de classe social, a pobreza):

Bixistranha,
Loka preta da favela
Quando ela tá passando
Todos riem da cara dela (...)

Sempre borralheira
Com um quê de chinerella
Eu saio de salto alto
Maquiada na favela.

Mas que pena, só agora
Viu que bela aberração?
É muito tarde, macho alfa
Eu não sou pro teu bico... não!

(*Bixa Preta* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).¹⁶⁷

Consideremos que a expressão pajubada *chinerella* (chinelo + Cinderela) assinala exatamente a tensão entre a bárbara favelada que anda de chinelo e a princesa civilizada, Cinderela. Em toda a música se trata da caracterização de uma transgeneridade feminina negra e seu efeito estético na sociedade CISpatriarcal branca. A sugestividade do interlocutor, o macho alfa, aparece tensionando a carga de arrebatamento suscitada na configuração monstra e preta da protagonista que se autointitula, ironicamente, uma bela aberração. É portanto exatamente uma *gata* borralheira que, no entanto, diferentemente da mocinha serviçal da história de Walt Disney, a bixa travesti desdenha a necessidade de qualquer príncipe.

Ora, se discutimos na seção 2.1 a humanização como fator de operatividade do processo transexualizador numa perspectiva biopolítica, aqui revelaremos a *necropolítica da bestialidade como mecanismo de indignificação de pessoas transgêneras*. E temos três categorias de

¹⁶⁷ *Bixa Preta* de Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeMa942nYe4&list=PLIOe7jYNIYZ1sDHRXqJo-QKoRzXCdgYCY&index=2>, acesso em 8/3/2018 às 9h18, Praia Grande - Brasil..

animalidade em questão: *a domesticada (gata), a do campo (vaca) e a exótica (travestruz)*. Obviamente estão subjacentes aí, respectivamente, os mecanismos de manutenção da ordem de domínio de seres humanos sobre animais: *propriedade afetiva, produtividade e diversão*¹⁶⁸. O domínio do ser humano sobre os animais não é só fruto de um antropocentrismo do pensamento ou da noção de existência: é um real dispositivo de discernimento de quais vidas devem sustentar quais outras vidas. O *especismo* é exatamente a sobrevalência da humanidade sobre quaisquer outras espécies. De fato a indústria alimentícia pautada no especismo regimenta toda a estrutura social brasileira e constitui a funcionalidade dos animais não humanos enquanto propriedade, produto e serviço de entretenimento. A necropolítica das transgeneridades, a gestão de poder sobre a morte de pessoas trans, se baseia no especismo: a bestialidade de corpos vistos como não humanos é a condição de objetificação, exploração ou abuso; ainda respectivamente.

A correlação que estamos articulando não é acidental, é programática. É programática a estrutura de dominação que articula todos os mecanismos de opressão para manter as hegemonias. No entanto, a maneira como venho me deparando com a intersecção entre bestialidade e transgeneridades foi de certa forma acidental. Ora, lembremos, se nos referimos desde a apresentação da tese sobre a temática animal (de viado a vaca) das transgeneridades, foi mais recentemente que tive a oportunidade de perceber outra faceta desta problemática.

Em setembro de 2017 fui chamada para dar uma formação teórico-prática de performance de gênero para um grupo de famílias da cidade de Ubatuba, Litoral Norte do estado de São Paulo. Essas famílias, das quais participavam pessoas adultas, adolescentes, velhos/as, bebês e crianças pequenas, estavam enfrentando dilemas de recepção de gênero na infância desde sua primeiríssima fase. As pessoas adultas, que eram também veganas, de proveniência afrodescendente e branco-européia, ao passo que criavam seus bebês e crianças numa alimentação não especistas, também criavam estes bebês e crianças baseando-se numa perspectiva gênero-desobediente. Ora, sabemos que vivemos numa sociedade adultocêntrica na qual não apenas os saberes da infância são preteridos com relação aos saberes do mundo dos/as grandes mas, principalmente, crianças e bebês são expostos hegemonicamente às formas normativas da sociedade. Basta verificarmos que estas famílias nunca deram carne às suas crianças e eram interpeladas por pessoas carnistas: "mas que tipo de criação você está dando para a/o tua/eu filha/o?"; "nunca comeu carne? coitado/a!"; "vocês não tem dinheiro para comprar carne?". Ao mesmo tempo, as mesmas famílias providenciavam

¹⁶⁸ Travestruz se associa à noção de diversão por conta da característica de desengonçamento da ave avestruz: o preconceito às transgeneridades se revela aqui em sua interseccionalidade com o preconceito das dimensões do corpo, peso e altura. Neste sentido, pessoas trans altas e pessoas trans gordas são, respectivamente, exotificadas e estigmatizadas como engraçadas.

vestuário extremamente diversificado para os bebês e as crianças, as quais também eram referidas ora no masculino ora no feminino, independentemente do gênero compulsório delimitado pelo Estado brasileiro por conta da genitália dos bebês. Surpresa: as interpelações eram as mesmas (pessoas carnistas cisgêneras): "mas que tipo de criação você está dando para a/o tua/eu filha/o?"; "você tá criando teu filho como uma menina? coitado!"; "vocês não tem dinheiro para comprar uma bola?".

As famílias estavam discricionariamente empenhadas à se posicionar radicalmente contra a hipocrisia da autodesignação subjacente ao processo transexualizador: primeiro você cria a criança como cis e na vida adulta ela decide o que quer (e olhe lá!). Ora, este modelo falido de pedagogia da performance de gênero na infância já era percebido pela família: por que eram alvejadas ao dizer que tinham bebês trans e veganos gerando todo um desconforto e uma deslegitimação da capacidade de formar e de cuidar ao passo que hegemonicamente bebês são criados como cis e carnistas e isso não costuma gerar nenhum tipo de desconforto social ou de deslegitimação da família cuidadora? Descobrimos nesta experiência achados interessantíssimos como por exemplo as roupas íntimas. Calcinhas e cuecas devem estar sempre a disposição de todos/as desde o pós-frauda! Da mesma forma que não fazia o menor sentido alimentar com carne e criar os bebês num paradigma especista, as famílias aventaram que criar seus bebês e crianças como trans seria não apenas dispor para todos/as roupas íntimas, brinquedos, etc. considerados masculinos e femininos: o mais importante tornou-se exercer o gênero que o Estado reprimiu em todos os corpos a partir da cisnormatividade. A autodesignação é convocada à uma profunda revisão quando trabalhamos com um alargamento das possibilidades de formação de gênero: a pessoa não precisa dizer que é trans para ser trans, ela já pode ser. E mais, veremos na seção seguinte, 2.6, numa perspectiva indisciplinar não é preciso que todas/os sejamos trans, já somos. Bem, cabe dizer que a recepção interpeladora e carnista e cisnormativa das famílias e dos bebês trans e veganos nos fez perceber muitos pontos de aliança entre a luta por reconhecimento de pessoas trans e a luta contra o especismo.

Voltemos à necropolítica. Percebemos que a necropolítica não apenas se sustenta no especismo para configurar a bestialidade como mecanismo de indignificação de pessoas transgêneras como encontra na recepção a maior evidência do controle sobre os corpos trans. Ou seja, é preciso aprender a dominar animais, alimentar-se deles, para se considerar gente; paradoxalmente, se sua performance de gênero não for aderente à cisnormatividade, sua categoria social enquanto pessoa trans equivale a de um animal dominado: dispositivo de gestão de quem deve morrer.

Para avançarmos na discussão, interrogamos: como que se expressam poeticamente os processos de especismo subjacente à cisnormatividade? Quais as tratativas poéticas da teatralidade de gênero com o referencial animal? De que forma podemos tensionar o aparato de caracterização estética de gênero com a recepção?

A narrativa teatral elaborada com base na antropomorfização de figuras animais, ou seja, a configuração de um ideário de uso de animais para se falar de temas humanos, assentou-se historicamente sobre os pressupostos do drama. A textualidade exemplar desta configuração é a fábula na qual animais não apenas tem suas características físicas modificadas para terem uma expressividade mais aproximada ao corpo humano mas, principalmente, são desenhados para se comportar como gente. A contemporaneidade teatral, por sua vez, as imbricações da figura animal para a cena deixam a de ter a categoria dramática antropomórfica como paradigma para atuarem em uma trans-antropoemia que reverte, inclusive, o aspecto alimentar (canibal ou não) da antropofagia. Ou seja, a epicidade cênica daquilo que estamos chamando de *transantropofagizar* ou *transantropoemizar* diz mais sobre o hibridismo e a colagem do que a dominação.

Vejamos a seguir como que este percurso é observado nas encenações teatrais da segunda metade do século XX em comparação com os resquícios do formato dramático fomentado anteriormente a esta fase:

Por meio da antropomorfização das figuras de animais, o gênero da fábula formula a doutrina dialética de que os seres humanos se comportam como animais (por isso pode-se narrar algo a respeito de animais como se eles fossem seres humanos). O teatro pós-dramático vai tão longe na negação do antropomorfismo imanente ao drama que em suas cenas se dá uma equivalência de corpos animais e corpos humanos. O corpo mudo do animal se torna a quintessência do corpo humano oferecido em sacrifício. Ele transmite uma dimensão mítica. No entanto, o mito se refere a uma realidade em que predomina a luta muda de vida e de morte e na qual o ser humano, mesmo e justamente quando se retira desse contexto de coação, sempre volta a ser desnordeado pela linguagem que acaba de adquirir. O corpo, que se torna quase mudo, que suspira, grita e solta ruídos animais, é a quintessência de uma realidade mítica para além do drama humano. Na deformação e na monstrosidade, no autismo e nos distúrbios de fala, os corpos humanos se aproximam do reino animal. (Lehmann, 2007, p.351).

Neste sentido, a figura animal como tratativa poética subjetiva e social do gênero tem na perspectiva pós-dramática não mais a modelagem comportamental de humanização dos animais mas a própria presença humana como animal. A bestialização vivida por pessoas trans, com todo seu aparato de monstrosidade, ganha com a transpofagia um caráter monstrutivista de realização cujas referências emblemáticas não negam a animalidade, mas se desdobram dela como material de reinvenção artística. A montagem corporal baseada nas referências animais ganha um caráter de mostraçãõ não apenas da própria animalidade, mas da animalidade da própria cisgeneridade. Ora

para tal empreendimento, essa mostração não pode restringir-se à montagem de gênero já que um dos elos de ligação entre a transgeneridade e a cisgeneridade é que ambas são socialmente construídas. O que diferenciara a presencialidade animal de expressão do gênero do formato dramático fabular é exatamente o recurso épico da desmontagem.

No contexto de uma teatralidade que havia se desfeito das formas tradicionais de produção e representação; que havia gerado a criação em grupo, as dramaturgias coletivas, as escrituras cênicas e corporais em diálogo com algumas práticas das culturas populares, com os dramas sociais, e que cada vez mais foram se abrindo à contaminação de discursos estéticos não legitimados pela convenção teatral ocidental, nasceu a prática de mostrar os processos de trabalho. (Diéguez, 2014, p.5).

O aparato épico da colagem de adereços de gênero é mais do que montagem: significa a desmontagem da ilusão dramática do corpo cisnormativo. De acordo com Diéguez (*Idem*), a desmontagem cênica se dá a partir de estratégias para decompor e desacomodar o que é estabelecido como hegemônico. A mostração do processo de trabalho teatral subscrito à desmontagem visa dispor os mecanismos de dominação implícitos ao fazer. Ora, se a teatralidade de gênero de travestis expõe exatamente as fraturas da masculinidade e da mulheridade da cisgeneridade, podemos dizer que *travestis somos desmontagens cênicas ambulantes*. Ainda de acordo com a autora, a ação de desconstrução subscrita à desmontagem opera os fazeres de teatralidade "evidenciando os sistemas de poder que os habitam" (Diéguez, *Idem*, p.7).

Podemos verificar nas categorias boalinas de pensamento simbólico e pensamento sensível a matriz elementar para esta discussão. De acordo com Boal (2009), o pensamento simbólico diz respeito a todo aparato sedimentado por uma cultura no qual gestos, sons e palavras se arraigam e ganham não apenas uma unicidade de sentido mas certa imutabilidade. Ora, os dispositivos do pensamento simbólico lidam com figuras que são servidas dos sistemas de normatividade, e os servem por sua vez. Já o pensamento sensível diz respeito a toda formulação artística que indis põe os significados contra seus significantes abrindo as comportas da multiplicidade de sentidos, de visões e, sobretudo, a efetiva possibilidade de transformação social das opressões. Segundo o autor, a revolução só pode ser estética: se oprimidos/as querem modificar os parâmetros de dominação social não deveriam arregimentar-se nos gestos, sons e palavras que foram criadas para lhes dominar: o pensamento sensível estimula a inventividade em sua última potência para, em cumplicidade entre fazedores/as e leitores/as, destoar as formas psicossociais daquilo que insiste a permanecer servente à ordem. Ora, não à toa as transgeneridades não hegemônicas tomam de assalto as imagens simbólicas destrutivas de monstruosidade e agressividade que projetam-se na

nossa recepção em sociedade. O labor artístico que empreendemos enquanto travestis diz sobre as possibilidades sensíveis de formação de aberrações subjetivas e sociais, perigosas ao CISTema e à CISCiedade, desmontando-a/o.

Vejamos a seguir na música *Necomancia*, de Linn da Quebrada ft. Gloria Groove, como o aparato simbólico de monstruosidade é ressignificado sensivelmente para se referir à experiência da transgeneridade feminina. Os aspectos de caracterização de gênero aqui são desmontados sensivelmente exatamente com o intuito de revelar que o falocentrismo é componente fundamental da bestialização cisnormativa:

Com minhas garras postiças
Esmaltadas, a maquiagem borrada
Eu ando pronta pra assustar
Mas isso não é *Haloween*.
A gente tá tão bonita
Só porque é drag queen.

Ai que bixa!
Ai que baixa!
Ai que bruxa!
Isso aqui é bixaria,
Eu faço necomancia.

Então deixa sua piroca
Bem guardada na cueca.
Se você encostar em mim,
Faço picadinho de neca.

(*Necomancia* - Linn da Quebrada ft. Gloria Groove, álbum *Pajubá*).¹⁶⁹

O desenho conjugado das transgeneridades às mulheridades presente nas atividades de *bruxaria/baixaria/bixaria* avanta inversões cênicas fundamentais aos parâmetros de ilusionismo dramático de corpo e de gênero. Ora, ao passo que a figura feminina cisnormativa presente na

¹⁶⁹ *Necomancia* de Linn da Quebrada ft. Gloria Groove. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VD9jLPLpR4>, acesso em 28/2/2018 às 19h31, Praia Grande - Brasil. A música aborda o monstrotivismo falando da montagem, da bruxaria, da voracidade do cu e da magia de fazer sumir pirocas em resistência ao falocentrismo corroborado pela masculinidade cis-cristã "que acha que pode tudo na força de Deus e na glória da pica" como se expressa em outra música da cantora, *Enviadecer*, do mesmo álbum. Também em *Enviadecer* encontramos o trecho "bancar o machão se valendo de pinto".

categoria transexual se vincula a um simbologismo de sacralidade construído dialeticamente a partir de um exercício de humanização, as formas não hegemônicas de transgeneridades hibridizam a animalidade com o que há de humano e de tecnologia. A inversão da qual nos referimos pode ser sumarizada na seguinte assertiva: "o primado do profano ciborgue sobre a deusa do sagrado feminino" (Bagagli, 2013, p.24). Travestis, somos profanadoras ciborgues: rompemos o ideal orgânico de corpo cisnormativo civilizado e provocamos uma *transcestralidade* irreduzível e insacralizável da teatralidade de gênero. Mas o que seria um corpo ciborgue?

Não é possível um corpo não ser ciborgue na contemporaneidade. O ideal orgânico e natural, os mesmos sob os quais se assentam a cisnormatividade, está esfacelado com o hibridismo do corpo com a tecnologia. Não é que a vida atual não se discirna de tudo o que é máquina, a questão é: quais são as razões cartesianas que fundamentam a necessidade desta separação corpo / máquina? De acordo com Haraway *et. al* (2009), o hibridismo de gênero é a colagem de uma processualidade social e subjetiva cuja desmontagem não é um inventário da pureza das partes, mas uma reflexão das suas implicações composicionais de poder. A noção de natureza do corpo perde totalmente o sentido e não há cabimento não mais pensar no gênero enquanto levando em conta as tecnologias maquínicas dispostas em sua corporalidade e subjetividade social. Neste sentido, o *corpo sem órgãos* do qual tratou Artaud (2006) *poderia ser hoje correspondente à irrisória e inimaginável imagem genética de um corpo sem tecnologia*. A processualidade técnica do corpo e a exponencial indiscernibilidade entre o orgânico e o tecnológico dá as cartas da processualidade de gênero que a cisnormatividade não quer admitir: *a tecnologia de construção social e subjetiva do gênero é uma forma trans*.

Uma teatralidade *cibòrgue* de gênero na contemporaneidade se realiza a partir da assunção da abjeção do corpo trans para escancarar e desmontar a cisnormatividade que nega sua construção social e subjetiva de gênero. *Tal negligência de gênero confere à cisgeneridade um comportamento liso, escorregadio, escamoso*. Não cabe medir o quanto a cisgeneridade faz-se de desentendida sobre seus processos sociais e subjetivos de gênero ou o quanto está alienada a eles. O que importa é que instaura-se uma lacuna na tensão entre pessoas trans e pessoas cis. De um lado temos as pessoas trans que, pelo enfrentamento e vulnerabilidade conhecem em profundidade sobre as dimensões performativas de gênero. De outro, as pessoas cis, estruturalmente aprenderam a se desviar dos mecanismos que visam desmontar a naturalização de gênero e aparentam esta escamosidade. *E, numa perspectiva animal trans-antropômica, nós travestis gritamos: escama só*

*de peixe!*¹⁷⁰ Ao passo que as transgeneridades não hegemônicas operam a desmontagem épica do conteúdo bestializante atribuído pela cisnormatividade, esta, ao negar ou desconhecer os aparatos tecnológicos de formação performativa do gênero, aderem a um conformismo de gênero autoretratado como zumbi (morbidez coletiva):

No fundo, os zumbis revelam a banalidade, a apatia e o individualismo dos próprios vivos, humanos vampirizados pelo consumo, pela falta de crítica e, principalmente, pelo medo exacerbado, o horror a tudo que possa de algum modo romper os privilégios e a funcionalidade que mantêm inalterado o convívio social. (Vomero, 2018, p.18).

Por fim, vejamos mais um exemplo de desmontagem pela operatividade épica sensível de reversão da esquisitice mostra à qual pessoas trans estão submetidas na sociedade cisnormativa:

Vou te contar
A lenda da bixa esquisita
Não sei se você acredita
Ela não é feia - nem bonita (...)

De boba ela só tem a cara
E o jeito de andar
Mas sabe que pra ter sucesso
Não basta apenas estudar
Isto dá
Isto dá
Isto dá sem parar
Tão esperta, sabichona
Não basta apenas estudar.

Fraca de fisionomia
Muito mais que abusada
Essa bixa é molotov
Com o bonde das rejeitadas.

(*A Lenda* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).¹⁷¹

¹⁷⁰ Escama só de peixe: em referência a trecho da música *Envolvimento* de Mc Loma e as Gêmeas Lacração. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lgJOJAmXlBw>, acesso em: 13/3/2018 às 21h13, Praia Grande - Brasil.

¹⁷¹ *A Lenda* de Linn da Quebrada. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k4DpkHftQJg>, acesso em 8/3/2018 às 9h34, Praia Grande - Brasil.

A esquisitice reincidente nas letras de Linn da Quebrada expressa o quanto que a figura mostra é um desajuste nos espaços sociais. Efetivamente presenciamos na canção *A Lenda* a referenciação ao contexto escolar e a perseguição enfrentada por pessoas gênero-desobedientes até mesmo entre os pares. A criança transgênera nunca passa despercebida: ou está extremamente marginalizada e representa o fracasso escolar ou é superestimada na figura nerd ou possuidoras de uma inteligência que de tão inteligente são um novo motivo de rejeição: *essas bichonas, sabichonas*.

No que se refere à infância em particular, um reflexo do adultocentrismo e da falta de protagonismo de crianças e bebês na sociedade só pode exprimir uma faceta do especismo presente na bizarrice como são apreendidas socialmente a existência de crianças trans e de bebês trans. Lembremos que a prevalência de poder da idade adulta sobre outras, o adultocentrismo, se sustenta no pensamento cartesiano especista de método científico:

conhecendo a força e as ações do fogo, da água, do ar, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos cercam, tão distintamente como conhecemos os diversos misteres de nossos artífices, poderíamos empregá-los da mesma maneira em todos os usos para os quais são próprios, e assim nos tornar como que senhores/as e possuidores/as da natureza. (Descartes, 2018, p.71).

O preterimento social da infância quando conjugado com as transgeneridades, dá pavor à cisnormatividade adulta. Apesar de hegemonicamente as famílias conduzirem discricionariamente seus bebês e suas crianças delimitando gênero em função do genital (corroborando o padrão aventado pelo Estado, como já mencionamos na seção 2.2 da tese), e este trabalho ser performativo, a construção social de gênero é naturalizada. Ou seja, quando a família cria seus bebês e crianças transgredindo a genitalização do gênero pela cisnormatividade, os bebês e as crianças são trans. Ainda assim, mesmo quando não há uma criação familiar fora do padrão da cisnormatividade, ou nos casos onde nem mesmo há a família, a transgeneridade pode estar presente entre bebês e crianças: seja sua a existência em devir seja a recepção corroboram tal performance trans.

Ora, no que se refere à linguagem, não podemos deixar de notar, que em qualquer contexto e qualquer idade, há a estigmatização do desajuste e da desmedida vinculado às transgeneridades. Como comentamos na seção 2.2, a noção *boca de se fuder* representa como que a atividade de opor-se à colonização que hiperssexualiza os corpos trans requer da própria linguagem das transgeneridades que se opere uma inversão contrassexual numa perspectiva anticolonial. Curiosamente, ou não, há um aspecto de animalidade presente em uma expressão cognata à *boca de se fuder*, também utilizada por pessoas trans para referir-mo-nos à nossa própria operação de

linguagem para a luta contra a colonialidade: *boca de tracajá*. Tracajá é uma tartaruga da Amazônia que tem a boca grande; a metáfora animal aqui é empregada com protagonismo para denotar como a expressividade das transgeneridades na linguagem é percebida socialmente como desproporção.

Passemos a analisar a atitude indisciplinar exercida pelas transgeneridades a partir dos processos corporais e discursivos. Assim, na seção 2.6, discutiremos a improdutividade como a principal categoria econômica de gênero que desobedece aos parâmetros cisnormativos de oferta e demanda da performatividade e da recepção de gênero. Trataremos da *alternação* como modelo oposto às já discutidas *régua* e *escala*, atuando para um embaralhamento do gênero e uma democratização performativa das transgeneridades e identitária das mulheridades; democratizando também as lutas a elas subscritas. Pretendemos revelar que, no saber travesti, a atuação em indisciplina é a maneira de enfrentamento mais recorrente às reservas de mercado construídas sobre as transgeneridades, as quais se formataram historicamente sob a tutela de *condições de saber disciplinares epistemicidas*: a PCIScologia e o direito.

Ilustração 18: Cena entre Dr. Descartes e Emilia (II) – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

2.6 Indisciplina: desobediências de gênero

"Em vez de produzir ficção, eu prefiro produzir fricção"
(Linn da Quebrada)¹⁷²

Iniciamos o tópico nos perguntando: como se desenham as corporalidades das performances de gênero no tempo social e no tempo da subjetividade? Como que as noções de justiça e de injustiça se interpõem às disciplinaridades de gênero? É possível reconhecer na atividade indisciplinar um paradigma poético para a notação da autonomia narrativa e da autonomia corporal da construção psicossocial de gênero? A que serve o produtivismo definitório da cisnormatividade e a que serve o improdutivismo das transgeneridades? De que forma a atividade de elaboração estética do gênero pela negativa da desobediência épica corresponde aos processos modernos da teatralidade em recusa à disciplina positivista do drama? *O que é insurgir gênero?*

Ao contrário do que perspectivas conservadoras afligem com recorrência, agir contra uma ordem estabelecida não é sinônimo de barbárie. Pelo contrário, desobedecer pode ser muitas vezes um ato civil de grande importância. Não há cabimento aferir que os mecanismos de resistência às opressões sociais ao buscarem oportunidades de transformação a partir de atos discursivos e expressivos indisciplinados, tenham o caos como objetivo ou como sabor. Pelo contrário, arquitetar narrativas desobedientes e cometer performances insurgentes são marcos fundamentais no sentido de redimensionar estruturas sociais que se sustentam na desigualdade. Ora, a insurreição de gênero, neste sentido, nada mais é do que uma poética que desnuda mecanismos disciplinares da cisnormatividade na construção social e subjetiva do corpo e do pertencimento psicossocial.

Então, a indisciplina não é um dispositivo simbólico da Justiça que regula o gênero, mas é um expediente justo resultante de uma inversão sensível de paradigma sobre gênero. "Gigantesca tolice é simbolizar a Justiça por uma mulher de olhos vendados quando ela deveria ter os olhos bem abertos para tudo ver e pesar" (Boal, 2009, p.73). Se na sociedade brasileira o parâmetro fundamental para o respeito de processos performativos de gênero foi até aqui o da cisnormatividade, a disciplina decorrente do vexatório não reconhecimento institucional de pessoas transgêneras só pode configurar uma forma de injustiça social. Ora, *diante de uma injustiça baseada na disciplinaridade, nas transgeneridades aventamos o paradigma de indisciplinaridades justas*. De acordo com o Comitê Invisível (2016) *a insurreição é destituição de privilégios sociais*.

Há quem não compreenda, apesar de tudo já argumentado até aqui, qual a associação equacionada da cisgeneridade à disciplina e da transgeneridade à indisciplina. Basta vermos uma

¹⁷² Linn da Quebrada em Berlim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ns62fLTZr_w, acesso em 8/3/2018 às 8h39, Praia Grande - Brasil.

notícia jornalística proferida no exato momento em que escrevo esta seção. Trata-se do banimento de pessoas trans do serviço militar dos Estados Unidos, a manchete já menciona: "Trump se move para proibir a maioria de pessoas transgêneras de servir nas forças armadas"¹⁷³. Há instituição mais exemplar da disciplina de gênero (ou qualquer forma de disciplina) que o Exército? "A Casa Branca emitiu um memorando sobre as políticas determinadas pelo secretário de Defesa Jim Mattis, afirmando que as pessoas transgêneras são 'desqualificadas para o serviço militar, exceto sob circunstâncias limitadas'."¹⁷⁴ Colocar explicitamente em questão a capacidade, o preparo ou qualquer outro quesito referente à condição de pessoas trans de fazer parte de um organismo legitimado de força é nomear à sociedade: transgeneridade é uma aberração e não deve pertencer aos espaços de ordem, não deve ter poder. A referida matéria jornalística apresenta, ainda, dados sobre a quantidade de pessoas trans nas forças armadas dos EUA: "Embora o número exato de indivíduos transgêneros no serviço ativo seja desconhecido, um estudo de 2016 da Rand Corporation encomendado pelo Pentágono estimou que o número é de 1.320 a 6.630, com 830 a 4.160 outros servindo nas reservas."¹⁷⁵

A participação à ordem disciplinar em circunstâncias limitadas é apenas uma forma de suavizar a abjeção que recai sobre o corpo trans. *Este é um dos efeitos disciplinares da noção esvaziada e produtivista de diversidade*. A transgeneridade é explicitamente perigosa à ordem mundial capitalista. Historicamente, e ainda atualmente, quem reincide a localizar a existência de pessoas trans à indisciplinaridade é a própria cisnormatividade. E, precisamos reforçar a notação: o corpo é o exímio campo de batalha da guerra da cisgeneridade à transgeneridade. É exatamente a disciplina de controle do corpo trans herdada da cisnormatividade (a transexualidade e seus expedientes de modificação corporal) que é o alvo explícito da tentativa de banimento de pessoas transgêneras das forças armadas norte-americanas. Vemos em outro trecho do memorando emitido pelo presidente dos EUA, Donald Trump, a referência direta aos expedientes de modificação corporal como justificativa da desqualificação de pessoas trans à ordem disciplinar de gênero na

¹⁷³ Tradução livre de: "*Trump moves to ban most transgender people from serving in military*". Disponível em: <http://thehill.com/homenews/administration/380050-trump-bans-most-transgender-americans-from-serving-in-the-military>, acesso em: 23/3/2018 às 23h20, Praia Grande - Brasil.

¹⁷⁴ Tradução livre de: "*The White House issued a memorandum on policies determined by Defense Secretary Jim Mattis, stating that transgender people are 'disqualified from military service except under limited circumstances'.*" Disponível em: <http://thehill.com/homenews/administration/380050-trump-bans-most-transgender-americans-from-serving-in-the-military>, acesso em: 23/3/2018 às 23h20, Praia Grande - Brasil.

¹⁷⁵ Tradução livre de: "*While the exact number of transgender individuals in active duty service is unknown, a 2016 Rand Corporation study commissioned by the Pentagon estimated the number to be anywhere from 1,320 and 6,630, with 830 to 4,160 others serving in the reserves*". Disponível em: <http://thehill.com/homenews/administration/380050-trump-bans-most-transgender-americans-from-serving-in-the-military>, acesso em: 23/3/2018 às 23h20, Praia Grande - Brasil.

qual se assentam as forças armadas: "pessoas transgêneras com histórico ou diagnóstico de disforia de gênero — indivíduos que as políticas estabelecem poder exigir tratamento médico substancial, incluindo medicamentos e cirurgia"¹⁷⁶. O modelo democrático disciplinar vigente está caduco.

Para elucidar aspectos em que desobediências de gênero são interpostas pelas transgeneridades à cisnormatividade, observemos aspectos de temporalidade subjetiva e social subscritos aos processos performativos de corporalidade e narratividade do gênero. No que se refere à participação dos processos corporais na matéria temporal de estética das transgeneridades, podemos aferir que se a disciplina se liga ao apressamento com o qual se deve negligenciar as potencialidades performativas de gênero, a única maneira de inverter este quadro é a promoção da pausa e da interrupção como mecanismos indisciplinares de oposição à estrutura psicossocial cisnormativa de gênero. Não à toa voltaremos no capítulo 6 da tese à pausa como operador ativo do tempo do corpo no quadro da experiência pedagógica da teatralidade de gênero no social; e, por sua vez, no capítulo 7 voltaremos à interrupção como tratativa temporal da corporalidade de redimensionamento performativo dos pressupostos cisnormativos de recepção de gênero na sociedade. Insurgir gênero é um ato de desobediência que põe em questão a ordem política da democracia disciplinar: "não há insurreição democrática" (Comitê Invisível, 2016, p.62).

Lepecki (2017) faz um acurado apanhado crítico de como o movimento estigmatizou tudo que se entende por dança no mundo ocidental. Neste sentido, o estatuto do corpo problematizado nesta linguagem artística, acabou por corresponder e formar a própria noção de temporalidade subscrita ao corpo na sociedade industrial e pós-industrial disciplinares: *a exaustão como mecanismo de produtividade*. Ora, segundo o autor, a coreografia por exemplo foi "uma invenção peculiar da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita" (Lepecki, *Idem*, p.30). E, no que se refere à percepção monocórdica do ato de exaurir o movimento como forma redutora de apreender o corpo na feitura artística e no cotidiano, temos:

Na medida em que o projeto cinético da modernidade se torna a sua própria ontologia (sua inescapável realidade, sua verdade fundamental), também o projeto da dança ocidental alinha-se mais e mais à produção e à exibição de um corpo e de uma subjetividade adequados a representar essa motilidade desenfreada. (Lepecki, *Idem*, p. 23).

Aqui avaliaremos como esmaecimentos improdutivos da gestualidade e da fala são propostas inescapáveis para fazer face ao projeto capitalista de mundo. No que se refere aos

¹⁷⁶ Tradução livre de: "transgender persons with a history or diagnosis of gender dysphoria — individuals who the policies state may require substantial medical treatment, including medications and surgery". Disponível em: <http://thehill.com/homenews/administration/380050-trump-bans-most-transgender-americans-from-serving-in-the-military>, acesso em: 23/3/2018 às 23h20, Praia Grande - Brasil.

processos de gênero, inevitavelmente, a vertiginosa interrupção do capitalismo à guisa da indisciplinaridade só pode se dar por propositividades corporais e narrativas que ao mesmo tempo que furam as hegemonias procuram perceber as dimensões temporais destes furos. Obstruções à cisnormatividade do capitalismo, desobediências de gênero contra o capitaliCISmo. Ora, o que seria o capitaliCISmo senão a máquina globalizada de produzir gênero a partir do órgão genital? O modo apressado e inconsequente com que o corpo humano se insere neste CISTema visa amparar mecanismos sofisticados e orquestrados de saber e de poder que se sustentam no gênero disciplinado.

O conceito de permanência, trabalhado por Silveira (2017), indica que a pausa é lugar de acontecimento e que só há continuidade quando a mudança pode fruir. O tempo entendido pela permanência pode apresentar contrapontos à disciplina transexualizadora que exige um tempo linear de modificação corporal para se atingir determinado objetivo. O apressamento inscrito na produção do corpo trans à obediência da transexualização atropela processos que poderiam se substancializar a partir da experiência subjetiva e social, em jogo com as formas de recepção de gênero. Vejamos com mais detalhe a referência da insistência, articulada a partir do pensamento da dança, pode nos apoiar como matéria de tratativa temporal da experiência de gênero e os processos de modificação corporal:

Encharcar-se, nesta pesquisa, tem a ver com vivenciar a insistência no osso, na carne, na pele, no suor. Encharcar-se apresenta-se como um entendimento, mesmo que ainda iniciante, de que desacelerar pode ser uma possibilidade de aprofundamento na questão de origem. Encharcar-se talvez possa ser o resultado de um corpo que escolheu permanecer sentindo as singelas gotas. Um corpo que sente o molhar-se e não tem a intensão de nada mais a não ser molhar-se. Molhar-se de referências, de perguntas, de questões. Molhar-se apenas. Quanto tempo leva para que um corpo se encharque na garoa? (Silveira, *Idem*, p.128).

A ideia do *mover insistente* nos aproxima justamente do esgarçar temporal operado por travestis, vistas como abjetas por não constituirmos uma transgeneridade hegemônica, por sermos indisciplinados. Desobedecemos a cronologia de tempo da transexualização desorganizando sequências ou protocolos de modificação corporal em função da transição de gênero. A temporalidade travesti é desobediente aos padrões e expectativas nos quais se assenta o projeto totalizante de gênero da cisnormatividade institucional. Não a toa, da mesma forma como trabalhos artísticos que não tem pressa de acontecer são vistos como improdutivos, corpos que ousam desconhecer-se, desconhecer a lógica que os faz conhecidos dentro de parâmetros que não lhes dizem respeito, são tidos como corpos inúteis. A indisciplinaridade travesti tem correspondência com as indisciplinaridades que são inerentes aos processos corporais. É insidioso perguntarmos sempre: qual o lugar e o tempo requerido dos corpos trans na sociedade?

Simultaneamente com seu caráter corpóreo, subjetivo, o trabalho significa a inserção obrigatória do sujeito no sistema de relações econômicas e sociais. Ele é um *emprego*, não só como fonte salarial, mas também como lugar na hierarquia de uma sociedade feita de classes e de grupos de *status* (Bosi, 1994, p.471).

Ora, se há uma exigência cada vez mais sofisticada no capitalismo ocidental de que os corpos devem servir a uma produtividade, perguntamos: como se dá o delineamento informacional de gênero destes corpos? Os corpos trans, improdutivos às conformidades palatáveis e genitalizantes da cisnormatividade, são vistos como excessivos. Este aspecto adverbial de intensidade, que conota uma expressão de gênero sem passabilidade cis, será retomado no tópico 3.1 da tese. Aqui avaliamos o fator econômico de improdutividade, subjacente ao inflacionamento gestual-discursivo das transgeneridades. Não à toa, pessoas trans somos vistas pela cisnormatividade como demasiadas, desproporcionais. Daí depreendemos que a dinâmica entre a oferta e a demanda de informação de gênero tem uma tensão na qual os expedientes de recepção cis proferem desconfortos com os excessos de conteúdo da performance trans. De fato, a condição contemporânea produtivista vicia os corpos e seus modos perceptivos à exaustão informacional. Tal estatuto de sobrecarga de informação, que Ribeiro (2017) define como *infobesidade*, é o aspecto que salta aos olhos da cisgeneridade normativa sobre as transgeneridades: *pessoas trans são lidas a partir de uma noção de infobesidade de gênero*. Percebemos aqui uma relação direta da opressão que recai sobre pessoas trans por conta do "excesso" de informações improdutivas ao CISTema com a opressão que recai sobre pessoas gordas por conta do "excesso" de peso improdutivo à sociedade magrocêntrica. Na seção 2.7 comentaremos sobre atitudes de gosto baseadas na erótica contrassexual como reconhecimento de pessoas trans e gordas.

Bem, a despeito das investidas pajubísticas de linguagem trovejadas na seção 2.2 da tese, o prefixo TRANS não cai bem com algumas palavras, sobretudo as típicas da cisnormatividade. Disciplina talvez seja o exemplo mais voraz desta condição. A compartimentalização dos saberes, um dos desdobramentos do racionalismo científico iluminista, ganha na industrialização da sociedade um assentamento incontestado: a especialização, o foco e a produtividade do conhecimento. Por conseguinte, a falência da caracterização monodisciplinar do conhecimento foi sendo posta em evidência ao longo de todo o século XX. O gênero e a corporalidade, que haviam se tornado alvo de disciplinarização no trabalho industrial, foram ganhando no século passado perspectivas que cruzavam diferentes áreas do saber. No entanto, pelo fato de todas as áreas do saber legitimado guardarem como herança a disciplinarização industrial produtivista de gênero, um olhar para o que escapa desta ordem hegemônica não poderia se bastar a cruzar diferentes áreas (multi, inter, trans) e manter a disciplina. *A indisciplina de gênero é produtiva apenas quando é apropriada pelo CISTema*

disciplinar. Numa visão crítica contemporânea percebemos que, para efetivar o cruzamento de diferentes áreas é necessário, dizemos com todas as palavras: *romper com a perspectiva disciplinar do conhecimento*.

A falência da monodisciplina se apresenta há décadas em diferentes áreas do conhecimento. Com o corpo, a situação se repete, mas exigindo, para além de uma multi, inter ou transdisciplinaridade, uma indisciplinaridade que permita ao/à pesquisador/a (ou ao/à artista ou a quem quer que se empenhe na discussão sobre o corpo) explorar com malícia, audácia e argúcia as secretas gavetas que acondicionam conhecimentos ou argumentos até então de acesso reservado aos/às especialistas. (Oliveira, 2017a, p.20).

É preciso retomar uma pergunta que fizemos antes: *Mas para que serve uma travesti? Para que serve a arte? Para nada*. A inutilidade das transgeneridades ao projeto cis-colonial nos faz perceber que o atravessamento dos processos psicossociais de construção de gênero entre diferentes áreas legitimadas do saber visa instaurar a crítica sobre os próprios processos de legitimação dos saberes. O esgarçamento arborescente dos modos de produzir saber travesti é um perigo declarado às doutrinas legitimadas de saber que disputaram historicamente a exclusividade sobre os estudos do corpo trans. O corpo humano compulsoriamente cisgenerificado ao nascer chega a ser quase que refém das prospecções em que as epistemologias produtivas o enquadra em seus processos de gênero. Como tirar a reserva de mercado das áreas que se favorecem da apropriação do corpo e do gênero e da privatização destes saberes? Ora, Greiner e Katz (2005, p.126) resumizam com precisão no termo *corpomídia* a guisa indisciplinar do corpo a partir dos saberes que lhes são próprios:

Para tratar do corpo, não basta o esforço de colar conhecimentos baseados em disciplinas aqui e ali. Nem trans nem interdisciplinaridade se mostram estratégias competentes para a tarefa. Por isso, a proposta de abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo.

Como podemos apreender as formas de inutilidade de gênero na sociedade? Há teatralidade possível para desobedecer gênero? Oliveira (2017b) e Paiva (1990) articulam como que a divisão social do trabalho cria e sedimenta lugares e papéis de gênero que promovem garantias econômicas e produtivas ao mundo ocidental. Neste contexto, é inevitável que modos de produção artística que denunciam sistemas hegemônicos tenham semelhante inutilidade social às estéticas performativas e receptivas de gênero que não se assentam na diCISplinaridade. A evanescência das artes cênicas e a intangibilidade do corpo trans aos olhos da cisnormatividade tornam ambas as categorias estruturalmente inercializáveis:

Uma vez que o 'setor' cultural fica cada vez mais submetido à lei da comerciabilidade e rentabilidade, cabe notar uma desvantagem adicional do teatro, representada pelo fato de que ele não cria um produto tão palpável e conseqüentemente tão fácil de circular e comercializar quanto um vídeo, um filme, um disco ou mesmo um livro. (Lehmann, 2007, p.18).

Enquanto que o aparato de gênero dramático do Estado procura garantir as condições de controle da temporalidade dos corpos a partir do paradigma social e subjetivo da cisnormatividade, há impedimentos palpáveis e políticos para a circulação de informações dissidentes e diaspóricas, as quais são características próprias da poética épica. "E já que eu estava proibida de falar, eu tive que produzir tráfico. O tráfico de informação. E eu faço isso através da minha música"¹⁷⁷. Esta tese também é um tráfico de informação. No quadro de como se estrutura a universidade brasileira dos dias atuais, as chances deste trabalho indisciplinar não ser premiado e reconhecido pela própria instituição são altíssimas. *Não que o reconhecimento desta pesquisa se reduza à ordem institucional em que as premiações acadêmicas se inserem, pelo contrário: não premiá-la se assomará a um gesto de recepção maior que se assenta no veto, discernido de acordo com o horizonte de expectativas hegemônico*. Os modos narrativos de vivências perturbadoras à ordem disciplinar do mundo acadêmico atual são incapturáveis pelos modos dominantes de produzir corpo, de produzir saber, de produzir corpo-gênero, de produzir saber-gênero. Neste sentido, o expediente invasivo das transgeneridades no quadro das institucionalidades hegemônicas de gênero se baseiam não em suas ficções dramáticas, mas produzem fricções épicas, tais quais Linn da Quebrada enuncia, citada na epígrafe desta seção: "Em vez de produzir ficção, eu prefiro produzir fricção".

Bem, daqui aventamos um modo indisciplinar de oposição à régua e à escala que, como vimos na seção 2.1, são instrumentos de controle do corpo transgênero tendo como paradigma a transexualidade, a qual, como já dissemos, é a herança da cisnormatividade para as transgeneridades. Percebemos em processos de resistência recentes articulados por pessoas trans certa autonomia de assimilação dos paradigmas institucionais de disciplinaridade de gênero provenientes do Estado cisnormativo. Neste sentido, diante do Estado que regula a produção de saber sobre gênero, as transgeneridades se interpõem com crescente autonomia: "autônomo é um saber que se regula por princípios que foi capaz de encontrar numa reflexão sobre seus fundamentos" (Tassinari, 2006, p.157). Ora, ao mesmo tempo em que a perversa diferenciação de pessoas trans (nomeada na expressão "trans e travestis") persiste como herança deste projeto de dominação do corpo trans em régua/escala, assentando quem é mais trans do que quem, a diversidade das transgeneridades ganha na *alternação* um mecanismo cada vez mais recorrente de oposição às diferenciações do corpo trans as quais visam legitimar qual corpo trans tem mais direito ou é mais reconhecido que qual outro corpo trans. Neste sentido, a alternância é o uso intercalado

¹⁷⁷ Linn da Quebrada em *Berlim*, vídeo que registra o discurso de Linn ao receber prêmio com relação ao filme *Bixa Travesty* (o qual será novamente mencionado na seção 2.7 da tese). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ns62fLTZr_w, acesso em 8/3/2018 às 8h39, Praia Grande - Brasil.

das expressões trans, travestis, travestruzes, transgênero/as, transvestigêneris e travas para se referir ao todo da nossa população. Alternar é um mecanismo importante para localizar que não se tratam em hipótese alguma de identidades de gênero diferentes (como já vimos e ainda discutiremos na seção 3.1, a transgeneridade nem sequer se trata de identidade de gênero: é uma performance de gênero). Alternar é um mecanismo de embaralhamento indisciplinar que visa *bugar* a ordem disciplinar cisnormativa e cardapialista de gênero.

Encontramos na alternância um traço poético-narrativo semelhante ao sofismo que, na Grécia Antiga, se referia à habilidade de desafiar os saberes legitimados com artifícios de oratória e de inversão de linguagem. O próprio Pajubá, como tratamos na seção 2.1, é um modo sofista de operar o saber comunicativo das transgeneridades no social. O embaraço provocado às pessoas cisgêneras em provocações sofistas como *todas/os somos trans até que provem o contrário e, até agora, ninguém nunca conseguiu provar que não é trans* (Leal, 2018) revela que os modos de desobediência de gênero precisam traficar novas formas narrativas para democratizar os processos de performatividade de gênero: a transgeneridade diz respeito à toda humanidade.

Ave Terrena Alves
Hier à 12:09 · São Paulo · 🌐

DESAVESSO
19/03/2018

Já chego pedindo licença pra escrever uma metacrônica, que pode significar que isso é uma crônica que reflete sobre o ato de escrever crônicas, mas que também pode querer dizer que vou enfiar a crônica guela baixo de vocês, afinal o que mais é a metalinguagem? Eu queria era estar metalinguando alguém, ou sendo metalinguada. Mas deixemos minha intimidade pra outro momento.

Estou sim com medo de escrever crônicas. Com medo de perceber nas banalidades, nas correrias, o quanto violenta, silenciadora, agressora, eu posso ser. E o quanto esta sociedade também pode sê-la, comigo e com tantas outras pessoas. Tenho receio de esbarrar no fatalismo e lá ficar, estagnada, catatônica ao invés de catártica. Mas quem falou que busco a catarse? Busco no mínimo a análise da instituição de genocídio e encarceramento que fundou o capitalismo nas nossas terras de américa, e continua refundando todo dia desde então, e assim afundando tantas vidas. Sobe 1 calafrio quando lembramos do assassinato de Marielle e Anderson, que logo viram lágrimas a rolar pelo nosso pescoço, engasgadas.

Os espetáculos por enquanto ainda continuarão a estrear, filmes e livros serão lançados, algumas vezes com muita pompa, mas em geral com muita penúria e batalha, mas a vida segue seu fluxo contínuo, que aqui poderíamos relatar: na rua barra funda alguns carros passam numa velocidade mais rápida do que outros dias, pois hoje é domingo e já está bem de noite. A rua está vazia. Passou também uma van escolar, essa bem devagar, mas não devem ser estudantes que vão dentro dela. Os professores da rede municipal estão em greve, pois o prefeito patrão da vez está precarizando (ainda mais) não apenas a educação mas a vida dxs paulistanxs como 1 todo, incluindo a extinção de dezenas de linhas de ônibus e fechamento de postos de saúde. Daqui a algumas horas a academia que fica em baixo do meu prédio vai abrir e começarão os punhos a socar o saco de boxe no ringue.

Por que a dificuldade de olhar no espelho? Qual o denominador comum entre o que a gente esperava acontecer e os fatos que estão depostos escorrendo com o sangue que manchou e mancha as ruas desta e de tantas outras cidades? Essa é nossa humanidade comum: a crueldade e destruição? De paralisia em paralisia, quem tem privilégio continua gozando (por enquanto) e quem não tem, meu bem mi desculpa mas sua voz não ficará registrada nos anais dessa história, se ela continuar no caminho que está. É tempo de insurreição. Dizem que crônica no brasil tem uma característica de auto-ironia machadiana, 1 deboche que desvela as estruturas de dominação que nos oprimem. Sinceramente, não é isso que me interessa no momento.

O potencial político da crônica está no seu trabalho diário de canalizar os ânimos coletivos efervescentes no debate público. Enquanto não tivermos a censura estatal de volta, podemos explorar taticamente esse potencial de enunciação do aqui-agora. A provocação que dialoga na mesma velocidade dos meios de produção e comunicação capitalistas, que nos envolveram e nos deterioram cotidianamente. Façamos desse cotidiano nossa força de vida, nosso desavesso de humanidade. Como diz Erika Hilton: não surtaremos! Lutaremos. Lutemos juntas.

Ave Terrena Alves

Ilustração 19: Uma crônica de insurreição de gênero¹⁷⁸

¹⁷⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/ave.terrena>, acesso em: 20/3/2018 às 21h12, Praia Grande - Brasil.

Na Ilustração 19 acima, a dramaturga Ave Terrena Alves compartilha sua metacrônica DESAVESSO na qual percebemos uma construção poética épica cuja narratividade de resistência, ao aventar o tempo da insurreição, desestabiliza a estrutura de normatização de movimento e de produtividade na qual se inscreve o gênero na institucionalidade atual. Os choques desobedientes aqui expressos no avesso do avesso das palavras se opõem à industrialidade mecatrônica disciplinar na qual se inscreve o gênero produtivo; o gênero improdutivo é, então, metacrônica indisciplinar.

É possível friccionar disciplinas de gênero sem por em risco narrativamente o projeto colonizador capitaliCISTA? A insurgência de pronunciar o instante do corpo é um ato crônico que se aproveita do fluxo do produtivismo para promover-lhe desavessos improdutivos. A teatralidade negativa da poética épica tem na indisciplinaridade de gênero uma temporalidade de corpo que desvela os modos de violação de direitos pelo Estado. A teatralidade positiva da poética dramática, por sua vez, se sustenta na ficção ilusionista contornada de comoção e convencimento. Esta é a biopolítica de gênero que tem seu próprio contraponto dramático necropolítico: *a gestão de vidas que devem ser vividas se dá pela comoção e pelo convencimento em paralelo à gestão das mortes que devem ser morridas*. Insurgir gênero é, então, criar condições de inversão da ordem biopolítica hegemônica.

Um último aspecto relevante para esta discussão diz respeito exatamente ao contraponto entre as noções de violência e de agressividade. Em Leal (2017a) comentei como a poética de gênero abordada na linguagem teatral se depara com a necessidade de discernir processos de opressão dos processos de conflito. Ora, se tomarmos o conceito de *ahimsa* formulado por Mohandas Gandhi¹⁷⁹ para tratar de processos de não-violência, este termo significa literalmente agressividade. Ou seja, a luta indisciplinar é agressiva à ordem colonial, ao passo que a colonialidade institucionaliza modos de violência. *É nesta equação que percebemos a indisciplinaridade das transgeneridades: contraposições agressivas anticoloniais ao projeto de violência de gênero cisnormativo disciplinar do Estado*.

Passemos na seção 2.7 a seguir para a discussão do material de afetividade disposto às transgeneridades. Considerando a condição de rejeição afetiva vivida por pessoas trans na sociedade, problematizaremos os critérios do gosto e da erótica como dispositivos cisnormativos paradigmáticos do desprezo às transgeneridades, e também como faceta dialética da objetificação e da superestimação de pessoas trans (como já foi tratado na seção 2.3). Procuramos na contrassexualidade formas épicas e líricas inventivas de recriar a teatralidade dramática na qual se inscreve hegemonicamente o reconhecimento das transgeneridades: no gozo da cisgeneridade.

¹⁷⁹ Mohandas Gandhi, ativista indiano (1869 - 1948).

2.7 Desprezo: afetos da contrassexualidade

"Há algo de angustiante em deparar-se com pessoas trans, algo que soa exagerado ou fora de lugar, algo que parece indefinível e que, talvez justamente por isso, desestabiliza."
(Amara Moira)¹⁸⁰

Para iniciarmos a seção, verifiquemos as seguintes indagações: o que faz com que o corpo trans seja altamente descartável? Quais os pressupostos que dão certa ideia de permissividade às cis-masculinidades de que mulheridades transgêneras são objetas ou abjetas? Seria a abjeção do corpo trans diametralmente oposta à objetificação do corpo trans? Sob quais dispositivos de teatralidade dramática pode sustentar-se o gozo da cisnormatividade? De que forma é possível romper com paradigmas dominantes do gosto e da erótica cisnormativa? O que é o não-gosto? O que faz com que determinados corpos sejam gostáveis e outros sejam não gostáveis? Como se constrói socialmente o gosto? Como se constrói socialmente o não-gosto? Quais as condições nas quais as fricções do gozo no quadro de coletividades podem configurar orgias performativas de coralidade? De que modo os afetos da contrassexualidade podem redimensionar o estatuto do corpo trans aventando novos expedientes de significação? Como a sexualidade se interpõe enquanto significado da teatralidade e da recepção das transgeneridades no social?

Como reforço ao projeto indisciplinar apontado na seção 2.6, a contrassexualidade é um paradigma concomitante à desobediência de gênero como projeto de resistência aos modos afetivos tóxicos e obtusos do capitaliCISmo. Vejamos nas palavras de Preciado (2014, p.22) a articulação da base fundamental desta perspectiva dissidente:

O nome contrassexualidade provém indiretamente de Michel Foucault, para quem a forma mais eficaz de resistência à produção disciplinar da sexualidade em nossas sociedades liberais não é a luta contra a proibição (como aquela proposta pelos movimentos de liberação sexual antirrepressivos dos anos setenta), e sim a contraprodutividade, isto é, a produção de formas de prazer-saber alternativas à sexualidade moderna. As práticas contrassexuais (...) devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual.

Como podemos formular práticas contrassexuais? Oliveira (2017a) procede em uma investigação minuciosa sobre como se configuram as práticas de sexualidade contemporânea não apenas considerando a interação com ambiências virtuais mas, sobretudo, percebendo o impacto contrassexual das novas tecnologias que chegam a por em xeque tudo o que se sabe sobre

¹⁸⁰ *O que nos dizem as autobiografias trans?* (Moira, 2018). Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/2053-o-que-nos-dizem-as-autobiografias-trans.html>, acesso em 25/3/2018 às 9h46, Praia Grande - Brasil.

corporalidade. Seguem perguntas desta pesquisa que visam refletir criticamente não apenas sobre os desdobramentos da contrassexualidade mas, principalmente, compreender os delineamentos deste projeto de afetividade:

Desterritorializar o prazer, desgenitalizá-lo, corromper as narrativas ocidentais da sedução e da penetração, implodir os muros que tornaram privadas determinadas áreas de um suposto corpo supostamente individual. Mas, antes de darmos início à revolução revolucionária, restam-nos as perguntas: o que há de hegemônico e o que há de alternativo nas práticas sexuais em ambiências digitais? Foder com duzentas pessoas na webcam é contrassexual? Foder uma boneca de silicone é contrassexual? Foder com avatares é contrassexual? Foder com as axilas é contrassexual? O que isso tem a ver com o corpo? (Oliveira, 2017a, p.150).

A contrassexualidade não é a hiperssexualização, é justamente colocar a sexualidade cisnormativa, esta sim hiperssexualizante, à disposição de quem não tem acesso ao sexo e aos afetos. A contrassexualidade é um direito ao sexo, um direito a ter múltiplas zonas erógenas para além do genital e trabalhar na múltipla ressignificação dos genitais, sobretudo retirando-lhes em muitas vezes as suas funções erógenas. A contrassexualidade é pôr a sexualidade a serviço dos afetos e não o contrário.

Percebemos que o corpo trans provoca uma certa destituição do aparato sensualizante que se espera de um corpo, quando tomamos a sexualidade cisnormativa como a forma predominante de sensualidade. De fato, em termos de prospecção de teatralidade, o corpo trans põe em fricção o estatuto da significação da corporalidade. A sexualidade cisnormativa se ampara na hiperssexualização midiática, educativa e afetiva, e promove a redução dos sentidos do corpo à metonímica dos adereços. Por seu turno, a provocação de teatralidade do corpo trans por uma perspectiva contrassexual atua na menção do corpo como signo em si:

Nessa paradoxal dessensualização pela presença contínua de imagens corporais sexualizadas o corpo mais uma vez se torna um portador de significados por excelência. O que se liga a ele em termos de graciosidade se torna imediatamente 'signo de' (*fitness*, adequação, sucesso, status etc.). É estreita a via pela qual o teatro pode valorizar o corpo, entre a significação destituída de sensualidade e uma corporeidade *como* signo. (Lehmann, 2007, p.334).

Pensar a corporeidade *como* signo e, ao mesmo tempo, perceber os expedientes de tensionamento nos quais paradigmas poéticos de ruptura delineiam na produção teatral e no cotidiano as formas hegemônicas de sexualidade da sociedade atual, nos leva a formular uma nova série de perguntas, as quais seguem: qual o pensamento do corpo? Como se estabelece a relação de prazer entre a subjetividade e o corpo do/as outro/as? Como se forma o prazer e como se forma o desprazer? É possível dizer que há uma estética do sabor do corpo? Em que medida a recepção de

gênero atua nos modos de definição dos parâmetros consentidos e dos parâmetros não consentidos de afeto? Há sexualidade possível entre dois ou mais corpos? A relação amorosa que se pode efetivar deve ser entre duas pessoas? Com ou sem exclusividade? De gêneros diferentes ou iguais; de gêneros diferentes e iguais; de gêneros diferentes e iguais para algumas pessoas e outras não? Qual o papel do Deus cristão para a definição da quantidade de corpos que podem ser amados? Qual o papel do Deus cristão para a definição dos modos penetrativos e reprodutivos que delineiam a sexualidade cisnormativa? Qual o papel do Deus cristão para a definição da própria performatividade de gênero e qual o papel do Deus cristão para a definição da performance de gênero que deve ser desejável?

A conformidade que um sujeito deve ter com seu próprio corpo e a busca de satisfação por um outro corpo que não o desestabilize, faz com que a palatabilidade de si e a palatabilidade dos/as outros/as se assentem em condições cisnormativas de formação do gosto. A abjeção do corpo trans se define não apenas sobre a negação do gosto da transgeneridade alheia mas, fundamentalmente, sobre o não reconhecimento da transgeneridade própria ao sujeito, a qual que lhe diz respeito em ato ou em potência. O gosto pelo corpo do/as outro/as nos revela os modos de afloramento da performance de gênero própria; o não-gosto pelo corpo do/as outro/as nos revela os modos de negligenciamento da performance de gênero própria (o que configura, *per si*, uma forma performativa de gênero; processo típico da cisgeneridade que mal ou pouco se conhece enquanto tal). As condições nas quais a atração e a não-atração colocam em xeque tudo o que se entende por gênero e por relação entre gêneros, demandam um desapressar-se, solicitam uma estética que dilate o tempo do gozo para além dos moldes produtivos do capital. A formação social do gosto e a formação social do não-gosto devem nos ensinar não apenas que é preciso agir nas máquinas de reprodutibilidade genital nas quais se organizam quantitativamente e qualitativamente as possibilidades de gênero e de afeto de gênero. O que nos ensina inadvertidamente a compreensão dialética da formação social do gosto e a reflexão crítica da formação social do não-gosto é, sobretudo, que *o gosto é fruto do capitalismo; o cardapialismo é fruto do capitaliCISmo*.

O cardapialismo, como já mencionamos, é o pensamento em siglas proveniente dos movimentos sociais da segunda metade do século XX que lutaram por direitos de reconhecimento de formas não hegemônicas de sexualidade. Ora, a perspectiva monossexual na qual se basearam estes movimentos dizia respeito a notação de que o gosto por apenas um gênero deve ser legítimo e que a bi ou a pansexualidade são atributos opcionais, para alguns sujeitos. O cardapialismo sexual do gosto, que deixou como herança até mesmo o controle da diversidade do corpo trans em forma de escala/régua como discutimos na seção 2.1, coloca como sobreposição excludente a variedade

dos tipos de sexualidade que você pode ter, como se não pudessem coexistir. Uma perspectiva monodissidente como preconizamos a partir da contrassexualidade não apenas coloca em desuso qualquer tipo de sigla como afirma: *não há corpo que não seja gostável e toda forma de não-gosto é um preconceito*. Neste sentido, qualquer sigla que cardapializa o gosto em tipos de sexualidade formaliza preconceito sobre o tipo de não-gosto que se legitima para o seu corpo. Há basicamente dois efeitos críticos das identidades pela sexualidade as quais se nomearam nos termos heterossexual, homossexual, gay ou lésbica: o primeiro é que a monosexualidade é sempre uma forma de legitimar o não-gosto e o não-gosto quando é legitimado socialmente, é a discriminação do gosto que se legitima; o segundo é que tais identidades pela sexualidade desde a segunda metade do século XX até hoje se constituíram como formas de negligência social e subjetiva dos processos performativos de gênero, tanto a cisgeneridade quanto a transgeneridade.

A monosexualidade e o cardapialismo assentam paradigmas nevrálgicos para a estética do gosto. Neste sentido, precisamos nos perguntar sobre os modos de produção de gênero e os modos de leitura de gênero sobre os quais se assentam os processos afetivos. E mais, é preciso perceber com atenção que expedientes artísticos são convocadas na contemporaneidade para problematizar os contextos normativos e dissidentes do gosto do não-gosto. Ora, que arte abre as vísceras das atitudes gustativas promovendo ressignificações de toda ordem aos sujeitos? Como que o horizonte de expectativas da recepção de gênero se assenta em poéticas dominantes ou poéticas extra-cotidianas do gosto?

A arte ligeira deixa-se caracterizar, segundo a estética da recepção, pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, torna palatáveis — na condição de 'sensação' — as experiências não corriqueiras ou mesmo lança problemas morais, mas apenas para 'solucioná-los' no sentido edificante, qual questões já previamente decididas. (Jauss, 1994, p.28).

O trabalho artístico de que necessitamos para exprimir, na obra formalizada ou no dia-a-dia, os mecanismos industriais da gustabilidade só pode se dar ao passo que consideramos a dinâmica da categoria do desprezo no quadro de uma *pedagogia da rejeição*. Neste sentido, os fundamentos elitistas de sexualidade nos quais o não-gosto é permitido, diz respeito aos modos de ensino e de aprendizagem de como obter privilégios sobre o gosto. Não nos enganemos: *os parâmetros de definição da afetividade das sociedades industriais e pós-industriais guardam traços profundos do espírito de nobreza e da condição burguesa sobre como se deve amar*. Há dispositivos

de classe social nitidamente marcados nos mecanismos que nos levam a proferir as condições do gosto e do não-gosto.

Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados de 'classe'. As maneiras de adquirir sobrevivem na maneira de utilizar as aquisições: a atenção prestada às maneiras tem sua explicação se observarmos que, por meio destes imponderáveis da prática, são reconhecidos os diferentes modos de aquisição, hierarquizados, da cultura, precoce ou tardio, familiar ou escolar, assim como as classes de indivíduos que elas caracterizam (tais como 'pedantes' e os 'mundanos'). (Bourdieu, 2008, p.9).

Os imponderáveis da prática nos levam a cotejar os desafios nos quais a performance de gênero se interpõe a outros marcadores sociais de desigualdade no que se refere aos modos de efetivação da recepção do corpo trans. Na Ilustração 20 a seguir, a arquiteta Magô Tonhon fala sobre como em expedientes de leitura há um desvio de sua nomeação enquanto uma pessoa gostosa. Esta situação a leva a formular a seguinte reflexão que reproduzimos aqui:

Ilustração 20: Afetividade, peso e transgeneridade¹⁸¹

¹⁸¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/mago.tonhon>, acesso em: 20/3/2018 às 22h04, Praia Grande - Brasil.

No que se refere aos processamentos contrassexuais de ruptura da afetividade enquanto propriedade privada sobre os corpos, devemos perceber o grau de correlação da rejeição do corpo trans com as condições ocidentais de monogamia. Ora, numa perspectiva contrassexual, colocamos em derrocada a condição burguesa na qual o corpo trans deve ser assimilado. O casamento como objeto de luxo não diz respeito apenas a efetiva marginalização dos corpos que não atendem as condições hegemônicas da cisnormatividade para serem reconhecidos socialmente, mas se refere sobretudo ao exclusivismo exibicionista dos afetos. Ora, ao passo que uma ou outra travesti de estimação é objetificada e exibida como passível de ser gostável (como se formou o imaginário social do Brasil sobre Roberta Close), a maioria da população trans é abjetificada: a nós nunca cabe o exibicionismo aos olhos e ao gozo da cisnormatividade. Na Ilustração 21 a seguir, a/o economista e pedagogo/a Lolita Sala fala sobre monogamia e a relação com a propriedade privada da relação afetiva como um objeto de exibicionismo.

Ilustração 21: Monogamia é uma Ferrari, ande de transporte coletivo!¹⁸²

A comparação metafórica da monogamia à Ferrari e da poligamia ao transporte coletivo tem relação direta com as profundas diferenças entre os paradigmas poéticos do drama e do épico como mecanismos de teatralidade do gênero. Desde um delineamento dramático, a relação intersubjetiva sempre conduz ao desejo profundo, insaciável e efetivamente egóico-elitista sobre um outro corpo sobre o qual se estabelece uma relação de propriedade ou desejo de aquisição. Não podemos esquecer jamais que o supostamente contrário desejo de ser adquirida/o é uma forma de adquirir. Já um delineamento épico do gosto evidencia não somente os mecanismos de produção de

¹⁸² Disponível em: <https://www.facebook.com/lolita.sala>, acesso em: 20/3/2018 às 21h59, Praia Grande - Brasil.

gênero como as falhas dramáticas nas quais a individualidade não constitui a satisfação plena do gosto.

Na Ilustração 22 a seguir, a psicóloga Julia Pereira Bueno fala sobre a traição e seu desdobramento sintomático da condição monogâmica.

*Ilustração 22: Traição é o efeito colateral da monogamia!*¹⁸³

Ora, ao mesmo tempo em que chegamos aqui no embalo da reflexão sobre como os paradigmas performativos de coralidade se interpõem como propostas coletivas da construção psicossocial da estética do gosto, ainda precisamos localizar a dimensão lírica da solidão das transgeneridades. O desprezo vivido por pessoas trans por não atendermos as condições hegemônicas do gosto cisnormativo pode levar a processos de reclusão como averiguamos na seção 2.4. No entanto, ainda que não possamos confundir os expedientes líricos da solidão como lugar poético produtivo das transgeneridades, não podemos desconsiderar que diante da opressão vivida pelas transgeneridades, estar só na maior parte das vezes não se trata exatamente de uma opção das próprias pessoas trans. O abandono em geral começa pela própria família que, desenhada hegemonicamente em termos cristãos monogâmicos e capitaliCISTas, não contemplam a existência em devir de pessoas trans.

¹⁸³ Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011327984968>, acesso em: 25/3/2018 às 15h12, Praia Grande - Brasil.

A música *Bixa Travesty* de Linn da Quebrada aborda a contrassexualidade não-cardapialista que conjuga duas formas transgêneras femininas, bixa e travesti¹⁸⁴. Como tema, a música trata do desprezo e da solidão afetiva vivida pelas transmulheridades.

Bixa travesty
De um peito só,
O cabelo
Arrastando no chão
E na mão sangrando,
Um coração.

Bixa só.
Trava só.
Só.
Só.
Só.

(*Bixa Travesty* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).¹⁸⁵

E, especificamente sobre a cristandade do gozo, sobre a base cristã do amor que leva ao desprezo social do corpo trans, a cantora reage:

Nós precisamos, sim, sentir raiva. O amor também é um desses mecanismos do Estado e do sistema. Então, eu nego o amor. O amor é esse território intocado. Deus é amor. Então, se eu declaro uma guerra ao amor, talvez seja porque seja necessário declarar uma guerra inclusive a esse Deus, ao Todo Poderoso. Quem é esse 'Ele', a quem devotamos tanto amor e que o mesmo amor é negado? Por isso, eu mato Deus e invento em mim um novo Deus, formado por diversos 'eus': marginalizados, travestis, pretos, pobres, mulheres. E o meu Deus passa a ser formado por todos esses eus, que antes foram condenados. (Linn da Quebrada)¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Assim como a justaposição de bixa travesti nos remete a uma forma de oposição ao mecanismo de controle do corpo trans feminino a partir da régua/escala, a forma justaposta da corruptela SAPATRANS (sapatão + trans) nos remete a uma forma de oposição ao mecanismo de controle do corpo trans masculino a partir da régua/escala.

¹⁸⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=re0ZRpQbhdI>, acesso em 28/2/2018 às 19h43, Praia Grande - Brasil. Um filme com o mesmo nome da música *Bixa Travesty*, com Linn da Quebrada, Jup do Bairro e Liniker de Barros, dirigido por Kiko Goifman e Claudia Priscilla, foi lançado em Berlim - Alemanha, no dia 23/2/2018 no quadro do Festival de Berlim, onde ganhou o prêmio-troféu de melhor filme documentário. Na ocasião da viagem à Berlim em fevereiro de 2018, Linn realizou show musical com a participação da já mencionada cantora e performer Pêdra Costa (*STA! Solange, tô aberta*).

¹⁸⁶ "Preta, travesti e poderosa: Linn da Quebrada questiona Deus, acha que o sistema quer vê-la morta e luta para ser dona do próprio corpo" por Denise de Almeida e Ísis Carolina para o portal Universa UOL. Disponível em <https://universa.uol.com.br/especiais/ela-e-linn-da-quebrada/index.htm#crio-um-novo-deus>, acesso em: 12/3/2018 às 10h55, Praia Grande - Brasil.

Por fim, é preciso indicar a necessidade de considerar como a coralidade se coloca como uma forma contemporânea de desenhar artisticamente os fluxos do gosto no social. Ora, orgias não-penetrativas, monodissidentes e contrassexuais dos afetos parecem configurar espaços nos quais o corpo e o gênero se desenham em performatividades desobrigadas a atender mecanismos cis-branco burgueses do gosto. Na Ilustração 23 a seguir, a performer Alexxa Araújo fala sobre sua experiência com a afetividade demonstrando a incidência monodissidente e contrassexual, o que nos sugere possibilidades orgiásticas de coralidade performativa do gosto:

Ilustração 23: Afetividade monodissidente e contrassexual¹⁸⁷

Informada/os da abordagem contrassexual, passemos a seguir ao capítulo 3, Trajetória metodológica, procedendo uma *metodologia*. Nesta metodologia, aventamos uma metodologia indisciplinar e anticolonial que instaura uma *orgia* entre o produto e o processo da pesquisa; que estabelece uma *orgia* entre o saber e o método de investigação; que preconiza uma *orgia* entre oferta e demanda de economia estética do gênero; que sinaliza uma *orgia* entre os processos espaciais e linguísticos de expressão de gênero; e que deslinda as transgeneridades em uma *orgia* psicossocial entre a escrita performativa e a recepção teatral.

¹⁸⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/alexsa.araujo>, acesso em: 12/3/2018 às 18h, Praia Grande - Brasil.

3. TRAJETÓRIA METODOLÓGICA: *vaca monstruivista*

EMILIA:

Eu saco o que você tá fazendo. Eu saco direitinho. Você tá tentando demonstrar insegurança porque você não consegue admitir o fato de que você tá totalmente seguro, porque existe isso, algumas pessoas *estão seguras*, e algumas pessoas *não estão seguras*. É importante que você entenda *isso*: você está seguro. Nada do que você diz é verdadeiro, porque tudo o que você diz vem de um lugar de segurança, está assegurado pra sempre contra qualquer mal-entendido, qualquer cagada de interpretação, qualquer ameaça que ponha em risco o seu direito de dizer. Eu não. O que eu digo, qualquer coisa que eu digo, eu me ponho em risco, eu enfio o meu pescoço no buraco da guilhotina se eu levantar a cabeça e pensar em dizer qualquer coisa – *qualquer coisa*. Quando eu abro a boca um demônio fala de dentro de mim. Pode rir. É verdade. Quando eu abro a boca um demônio fala de dentro de mim. E o máximo que você consegue fazer é enfiar o focinho sujo no meu pescoço e farejar isso que nem um cachorro, imbecil que nem um cachorro, irracional e estúpido e ignorante que nem um cachorro pra quem nunca faltou uma porção miserável de ração.

(*A Demência dos touros*)

Uma pesquisa sobre pessoas vistas como monstras e realizada por uma pesquisadora que, por sua vez, é também vista socialmente como monstra por ser trans, só pode ser monstruivista. Monstruosidade aliada ao construtivismo como método de pesquisa se desdobra em monstruivismo. *Construtivista porque não naturalizante, monstra porque não normativa*. Não é por acaso que a personagem Emilia, como citada na epígrafe acima, ao referir sua expressão como demoníaca faz referência ao risco que nós mulheres trans nos colocamos sempre ao proferir qualquer ideia. O espaço inseguro aporta vulnerabilidade estrutural às transgeneridades. Esta condição, que alcançará o fazer metodológico de pesquisa, solicita das pessoas trans uma atuação que não ignore tais circunstâncias.

Como demonstrou Agra (2010), há na noção metodológica de monstruivismo a síntese poética entre as forças artísticas de construção e de destruição. Estes dispositivos se associam tanto ao fazer performativo quanto à investigação acadêmica. De acordo com o autor, há na força de construção características vetoriais e de operação que se assemelham à força de destruição. Neste sentido, a consideração da figura monstra (ou figura da monstra) como método estético a partir das dinâmicas da força artística de construção e da força artística de destruição, não se trata de um uso meramente ressignificador ou higienizante da monstruosidade mas sim uma providência de insurgir as abjeções nos aparatos formais de investigação. Ou seja, tal invasão acadêmica refere-se não apenas à incorporação de conteúdos postos à margem da Universidade mas, sobretudo, versa sobre

dar relevo aos modos de pensar e aos grupos sociais excluídos das instituições que se estabeleceram socialmente e juridicamente como as atestadoras do conhecimento humano e, portanto, de certos conhecimentos humanos.

Se as transgeneridades foram (e são) hegemonicamente deslegitimadas na academia, como elaborar um método próprio de pesquisa que trate dos horrores que despertamos e proporcione transformações sociais? É preciso que fique bem dito que a indisciplina aqui desenvolvida como meio de articular uma epistemologia crítica social dos conteúdos normativos que condicionam o efeito estético das transgeneridades não se dá com a mesma segurança que uma pessoa cisgênera teria para realizar esta mesma pesquisa. Aliás, a maior parte das pesquisas são feitas por pessoas cis. A zona de conforto da performance de gênero hegemônica, cis, promove uma longa série de seguranças acadêmicas; a começar pela altíssima chance de manutenção da vida da pessoa cis ao longo da pesquisa (em contraste com a baixa expectativa de vida de pessoas trans).

O lapso de representatividade trans na academia nos faz elaborar a pergunta de inspiração monstruivista: *uma travesti pode fazer teoria?* O verbo *poder* aqui não foi empregado no sentido de capacidade mas, ainda assim, pode ser interpretado desta maneira pela universidade onde majoritariamente a população trans ainda está de fora. Nossa capacidade para fazer teoria pode ser questionada em termos das condições de classe que vivenciamos intersseccionadas com a opressão à diversidade de gênero. Assim, a pergunta da maneira como formulamos traz implícita outra forte: *a que tipo de teoria nos referimos quando afirmamos que uma travesti pode fazer teoria?*

De acordo com Castro (2015) os procedimentos de investigação por grupos não hegemônicos se dão em um contexto contrário ao estruturalismo metafísico, erguendo-se como um devir. Ora, o devir já apontado como pujança de evasão e imperceptibilidade em Deleuze (1990) ganha nas palavras de Castro (*Idem*, p.183) os seguintes referentes: "amnésico, pré-histórico, anicônico e estéril; ele é a diferença na prática". O fazer teórico em devir por grupos não hegemônicos é antropofágico e canibal dos estruturalismos: daí forjamos a noção da indisciplina metodológica como prática de passagem insurgente das metafísicas para as *matas físicas*, fazendo menção em trocadilho às mortas físicas (genocídios). *O genocídio sempre recai a quem diverge da norma social.*

Há uma certa inapreensibilidade das transgeneridades com a qual a atitude metodológica indisciplinar que adotamos aqui na tese visa lidar. No entanto, não nos referimos às vastas dimensões das transgeneridades que não podem ser traduzidas nas pesquisas. Tratamos da inapreensibilidade como recusa à tradução nas pesquisas. Segundo Greiner (2005), a indisciplinaridade constitui-se como estratégia de pesquisa que versa sobre a incapturabilidade de

corpos; corpos se recusam à captura. Um desdobramento deste percurso é, como veremos em Teixeira Filho (*et. al*, 2013), os embaraços nos quais a psicologia tradicional se coloca diante da invasão da teoria *queer*.

Chegar ao ponto de conceber e concluir esta pesquisa é um mérito que não deve de forma alguma ser romantizado. Quero mostrar/monstrar aqui as condições de pensamento e de estrutura da trajetória metodológica e gostaria que ficasse bem percebido o quão trabalhosa e artesanal foi esta investigação. A vaca monstruivista vai agora indicar os saberes de desmontagem da cisnormatividade ao discutir as bases metodológicas da pesquisa: (3.1) a epistemologia crítica social de gênero e (3.2) os campos de encenação, de pedagogia e de performance.

O Quadro 1 a seguir sintetiza a relação das etapas da pesquisa e suas correspondências com as perspectivas metodológicas empregadas:

Quadro 1: Etapas da pesquisa e perspectivas metodológicas

3.1 Epistemologia crítica social de gênero

"Interpretar as interpretações dá mais trabalho do que interpretar a própria coisa".
(Michel de Montaigne)

Como se constitui um discurso? Quais as diferenças interpretativas entre uma fala que se escreve e uma fala que não se escreve? Toda expressão, dita ou não dita, tem uma textualidade? Quais as características de um texto que analisa outros textos? E, como investigar performances de gênero a partir de suas visualidades cênicas e do efeito visual de gênero na recepção teatral?

De acordo com Roberge (2011), todo texto é passível de interpretação. Segundo o autor, a tarefa da hermenêutica crítica social coaduna uma certa indissociabilidade do exercício de narrar os ditames ideológicos que fazem interface com os processos humanos e institucionais. Assim, seja pelo proceder de problematização de significados, seja pelo tensionamento das ações, ou mesmo pela operatividade da experiência, todo texto é interpretável com a condição de verificação de suas acepções e depuração de seus comprometimentos com as lógicas estruturais.

A fala é uma forma textual. A *escritabilidade* das condições de um discurso, por sua vez, não diz sobre a sua tradutibilidade literal, mas sobre a necessidade de surpreendê-lo. A escritabilidade de um discurso é, então, a capacidade de surpreender este discurso. Neste sentido, Ricoeur (1981, p.109) afirma que "a diferença entre o ato de ler e o ato de dialogar confirma [...] que escrever é uma operação comparável e paralela do discurso, uma operação que toma o seu lugar e, da forma como se dá, o intercepta."¹⁸⁸ Depreendemos daí que o desafio na tese não é o de produzir uma interpretação que se fez texto a partir da surpresabilidade¹⁸⁹ de uma fala sobre as transgeneridades, mas, ao contrário, ao ser surpreendida por sua escritabilidade, uma fala sobre as transgeneridades constituirá o expediente da hermenêutica crítica social desenvolvida na pesquisa.

Teoria não é consenso. De acordo com Rancière (2005) em seu conceito de *partilha do sensível*, os modos de produzir arte e saber na contemporaneidade solicitam o *dissenso* como modo operador diante de regimes racionais baseados em uma visão democrática esvaziada do que efetivamente pode vir a ser denominado como comum. Discursos e processos advindos de posições diferentes em processos de dominação são irreconciliáveis. O fazer teórico não se define em uma noção de reunir diferentes perspectivas sobre um mesmo objeto. Teoria não é coletânea de diferentes visões. Teoria é o trabalho de pensar que, a partir de uma abordagem crítica social, não se

¹⁸⁸ "The difference between the act of reading and the act of dialogue confirms [...] that writing is a realisation comparable and parallel to speech, a realisation which takes the place of it and, as it were, intercepts it."

¹⁸⁹ Surpresabilidade: sobre a capacidade de gerar surpresas (neologismo nosso).

separa de maneira alguma da prática. A cisão entre teoria e prática é uma configuração que se faz como um pré-requisito da dominação social. A legitimidade de uma pesquisa se mede em sua atitude de não contradizer o fazer acadêmico ao fazer político.

A tarefa do fazer teórico solicita certa inventividade que diz sobre a atuação crítica dos saberes herdados. "[...] O interesse na emancipação seria vazio e anêmico a menos que tenha recebido um conteúdo concreto do nosso interesse prático na comunicação e, ainda, se não fosse confirmado por nossa capacidade de criativamente reinterpretar nossas heranças culturais"¹⁹⁰ (Ricoeur, 1973, p.163-4). *Ora, quais são nossas heranças culturais?* A tradição cultural brasileira sobre a qual se elabora qualquer processo de dominação e resistência contemporâneo guarda os traços da colonialidade da matriz portuguesa/branca¹⁹¹ sobre a indígena e a africana.

Esta tese se posiciona num quadro operativo de pensamento anticolonial. Tal como se sintetiza na expressão *Epistemologias do Sul* (Santos e Meneses, 2009), operamos com modos de saber contestatórios ao Norte hegemônico (europeu-branco-CIS-colonial). Os saberes de transgeneridades em torno dos quais trabalhamos aqui compreendem traços culturais contestatórios a respeito dos processos geopolíticos de dominação da história brasileira. Ou seja, a noção de contrassexualidade (Preciado, 2014) e de corporalidades indisciplinadas (Greiner, 2005) compõem o trabalho anticolonial de hermenêutica crítica social que empreendemos aqui na pesquisa sobre as transgeneridades. Mais propriamente, no que se refere às tratativas dos processos de luta por reconhecimento de diversidade de gênero, o desdobramento contrassexual assimilado por Costa (2017, p.98), nos permitirá qualificar esta como uma pesquisa baseada nas *epistemologias do cu*: "nossa crítica feroz parte de nossos cus". Assim, o saber travesti que é/foi tradicionalmente negado pela tradicionalidade acadêmica se expõe a um verdadeiro *epistemicídio*, contra o qual nos colocamos.

Neste sentido, desenvolvemos aqui o trabalho de empreender uma epistemologia crítica social de gênero, construída a partir de um *saber travesti*: *o que é uma epistemologia crítica social de gênero? Mostrar o quanto o saber dominante é relacionado à cisgeneridade masculina branca*. Para delinear alguns parâmetros críticos deste proceder, tomemos as noções de significado, de ação e de experiência elaboradas por Roberge (1981) no sentido de criar chaves de força sobre as dimensões em que gênero se configura socialmente. A aproximação que provocamos aqui entre a

¹⁹⁰ "[...] *The interest in emancipation would be empty and anemic unless it received a concrete content from our practical interest in communication and, therefore, if it were not confirmed by our capacity to creatively reinterpret our cultural heritage*".

¹⁹¹ Como já comentei antes, considere-se aqui também o processo de aportuguesamento/embranquecimento das contribuições migratórias advindas do Japão, Itália, Líbano, etc.

teoria do significado e a identidade de gênero, entre a teoria da ação e a performance de gênero e entre a teoria da experiência e a expressão de gênero não é disciplinar: *o desconhecimento sobre os modos de configurar gênero socialmente tem como função principal corroborar normatividades*. A naturalização de gênero é, então, indisciplinadamente esgarçada por nossa proposta de epistemologia crítica social de gênero.

Segundo Roberge (*Idem*), o âmbito do significado contém uma iminência de ambiguidade a qual tem dois efeitos principais que nos ajudam a compreender sobre as implicações do aspecto da identidade de gênero. De acordo com o autor, a ambiguidade se desdobra de operações *show / hide* (mostra / esconde) e implica tanto a oportunidade para que um grupo não hegemônico se represente a si mesmo como abre brecha para a distorção e dominação. Os arquétipos de gênero binários (homem e mulher) não só carregam saberes tradicionais mas favorecem situações sociais de estigma e preconceito. A performance de gênero se dá no âmbito da ação: dada a inalcançabilidade das ideias naturalizadas de homem e mulher, a cisgeneridade e a transgeneridade são meios diferentes de lidar com esta lacuna. A implicação estética deste processo se dá na textualidade e na visualidade assumidas ou não assumidas pela performatividade: a cisgeneridade é naturalizada e a transgeneridade é desnaturalizante.

Por fim, a expressão de gênero condensa como cada caso vai dar forma gestual e discursiva ao processo performativo trazendo o significado para perto. Neste sentido, na experiência concreta de tensionar a ideologia do significado e da ação na relação com o mundo há um exercício explícito de recepção de gênero que versa entre ter ou não ter passabilidade cisgênera. A coerência normativa de gênero, exigida de todos os corpos, se impõe então nos meios evidentes de expressão: conformidade (ter passabilidade cis) *versus* contestação (não ter passabilidade cis). Assim, o Quadro 2 a seguir sintetiza a insurgente correlação entre significado-ação-experiência da epistemologia crítica social com o composto identidade-performance-expressão que elaboramos a partir dos estudos de gênero.

A dinâmica dialética entre significado-ação (representada no Quadro 2 pelas curvas amarelas), pode ser melhor compreendida a partir da estruturação substantiva e adjetiva tal qual apresentada por Rosenfeld (2006). De acordo com o autor, os elementos de análise crítica tidos de forma categórica não traduzem a dialética inevitável de suas operações. A noção de que cada aspecto substantivo tem qualificadores amplia a discussão de como se constituem. Assim, o elemento significado como substantivo ganharia na ação um adjetivo fundamental e inseparável, da mesma forma como ocorre na ação com relação ao significado.

Quadro 2: Epistemologia crítica social de gênero

Nos remetemos a teoria dos gêneros literários/dramatúrgicos para somar na compreensão teórico-crítica sobre a performatividade social de gênero¹⁹². Esta relação de forma alguma se pretende dogmática. Almejamos que a tratativa dos mecanismos poéticos épico, lírico e dramático como paradigmas para se referenciar às circunstâncias da performatividade de gênero seja validada não apenas pelo seu grau de assertividade ou acertividade mas, sobretudo, por se constituir como prova viva da imensidade de possibilidades que a inventividade do saber travesti pode instaurar nos saberes hegemônicos. Pretendemos desta forma melhor denotar a operação de cada um dos conectores identidade-performatividade-expressão em suas produtividades e resistências.

A teoria dos gêneros é complicada pelo fato de os termos 'lírico', 'épico' e 'dramático' serem empregados em duas acepções diversas. A primeira acepção - mais de perto associada à estrutura dos gêneros - poderia ser chamada de *substantiva*. Para distinguir esta acepção da outra, é útil forçar um pouco a língua e estabelecer que o gênero lírico coincide com o substantivo 'A Lírica', o épico com o substantivo 'A Épica' e o dramático com o substantivo 'A Dramática' [...] A segunda acepção dos termos lírico, épico e dramático, de cunho adjetivo, refere-se a *traços estilísticos* de que uma obra pode ser imbuída em grau maior ou menor, qualquer que seja o seu gênero (no sentido substantivo). Assim, certas peças de Garcia Lorca, pertencentes, como peças, à Dramática, têm cunho acentuadamente lírico (traço estilístico). Poderíamos falar, no caso de um drama (substantivo) lírico (adjetivo). Um epigrama, embora pertença à Lírica, raramente é dramático ou épico (traço estilístico). Há numerosas narrativas, como tais classificadas na Épica, que apresentam forte caráter lírico (particularmente da

¹⁹² Acredito que a aproximação da teoria dos gêneros literários com este proceder da epistemologia crítica social de gênero não se trata de mera coincidência. Atribuo à minha vivência criativa e acadêmica nas artes cênicas o contato inicial e o contínuo amadurecimento das reflexões a respeito das funções épica, dramática e lírica da poética teatral. Compreendidas de uma maneira crítica e dialética, estas equações poéticas experimentadas com discernimento e contundência no fazer artístico contribuíram para uma fruição analítica fundamental na História das Artes Cênicas.

fase romântica) e outras de forte caráter dramático (por exemplo as novelas de Kleist). (Rosenfeld, 2006, p.17-18).

Desta forma, tratando-se da aplicação de gênero da epistemologia crítica social, a compreensão dialética identitária de mulher como substantivo ganha na adjetivação trans, por exemplo, o aspecto da performatividade que denota a ação pela qual se configura o significado. Da mesma forma, a notação 'homem cis' compreende a operação dialética da ação cis sobre a significação substantiva naturalizada de homem. Mulher cis e trans; homem cis e trans: a expressão de combinação do significado (substantivo) com a ação (adjetiva) compreende a relação entre identidade e performance não apenas de modo a revelar o processo social de gênero mas de reforçar seu aspecto dialético.

Há frequente confusão entre o que estamos nomeando aqui como processo social de identidade de gênero (homem e mulher), que se dá no campo simbólico, e o que atribuímos como o processo social performativo de gênero (cis e trans), que se dá em termos atitudinais. Esta confusão, que está longe de ser um privilégio do senso comum (muitíssimas pesquisas acadêmicas passam apressadamente e com certa imprudência sobre esta discussão) ganha com a perspectiva de equacionamento sintático fatores poéticos que podem contribuir para uma apreensão crítica da complexa relação entre o pólo mulheridades/masculinidades e o pólo cisgeneridades/transgeneridades. Ironicamente a noção de relação entre identidade e performance, tendo a primeira um caráter substantivo e a segunda um caráter adjetivo, é cada vez mais utilizada nas interações sociais. De maneira tácita, esta relação gramática, vivida ora com certa fluência ora com grande violência, é aqui discriminada com o intuito de expandir os meios de aferir cognitivamente o que o saber travesti sempre gritou à sociedade, mas nunca foi devidamente ouvido.

Podemos, ainda, pensar a ação como um operador substantivo com característica adjetiva e o significado como adjetivo. Ou seja, a ação, ligada à performance de gênero cis ou trans, não apenas qualifica as identidades naturalizadas de gênero homem e mulher, mas ao adjetivá-las criam dialeticamente um novo significado. Assim, não apenas a transgeneridade é uma forma de ser homem ou de ser mulher mas instaura novas possibilidades de ser homem ou ser mulher. E é assim também que a cisnormatividade instaura uma única maneira de ser homem e ser mulher.

Por sua vez, o significado como adjetivo implica que reconsideremos que tanto na relação entre homens e mulheres no quadro da cisgeneridade como na relação entre homens e mulheres nas transgeneridades encontramos operadores de dominação. Ou seja, o machismo estrutural se desvela de um significado adjetivo à formação performática de gênero na posição substantiva (seja ela implícita ou explícita).

Para arrematar a comparação que estamos procedendo, a expressão de gênero em seu caráter de experiência dos sujeitos parece se colocar como um atributo adverbial¹⁹³ tanto à performance quanto à identidade de gênero. Ou seja, a experiência/expressão será a maneira em que o percurso estrutural de construção social de gênero é estabelecido para cada pessoa: ação e significado adjetivos terão, assim, suas características modificadas por processos adverbiais nas relações de gênero no contexto social. Representamos no Quadro 2 a função adverbial da experiência com relação à ação e ao significado pelas curvas verdes.

Os operadores da passabilidade cis no âmbito da expressão de gênero configuram uma função adverbial que atua sobre a identidade de gênero e a performance de gênero modificando as circunstâncias de suas ações e significados. Segundo Maia (*Idem*), as funções adverbiais compreendem as dimensões de afirmação (sim, certamente, efetivamente, etc.), de dúvida (acaso, porventura, possivelmente, etc.), de intensidade (assaz, bastante, muito, pouco, etc.), de lugar (abaixo, adiante, além, junto, onde, etc.), de modo (assim, depressa, devagar, melhor, claramente, etc.), de negação (não, tampouco, etc.), de tempo (agora, hoje, breve, cedo, depois, nunca, etc.) e de interrogação (por quê?, onde?, como?, quando?, etc.). Todos estes atributos podem ser considerados aspectos circunstanciais nos quais a passabilidade ciscigênera é posta à prova no social configurando o percurso da experiência de gênero.

Se tomarmos a referência sobre experiência de Adorno e Horkheimer (1985, p.40) apreenderemos a especificidade de sua dinâmica: "os fatos (...) pertencem à práxis. Eles caracterizam sempre o contato do sujeito individual com a natureza como objecto social: a experiência é sempre um agir e um sofrer reais". A tradição filosófica calcada em um racionalismo ora preteriu os saberes da concretude os quais trazemos aqui a tona não apenas para ilustrar as ideias simbolizadas, como se estas fossem hierarquicamente mais relevantes do que aqueles. Ao contrário, o campo do vivido configura em si uma epistemologia de perceptividade própria que fricciona constantemente, por sua vez, os sedimentos arquetípicos em constante processo de assimilação e atualização.

A interface da experiência de gênero com a expressão de gênero é nítida não apenas no que se vê ou no que se supõe ver em termos de elementos de gestualidade e de vestuário. Bem, é preciso saltar ao texto dizeres frequentes do pajubá relacionados às transgeneridades no sentido de equacionar as funções de locução adverbiais da experiência de gênero como desenhamos aqui na pesquisa. Pretendemos, assim, demonstrar que a práxis cotidiana da experiência de gênero se dá em

¹⁹³ Na gramática da língua portuguesa, o advérbio é "uma palavra invariável que se junta a um verbo, a um adjetivo, a outro advérbio ou a uma frase inteira para modificar-lhe o sentido" (Maia, 2005, p.308).

atributos que não se restringem a expressão visual de gênero. Assim, a expressão oral de gênero tem grande importância na realização adverbial de tratamento dos conteúdos substantivos e adjetivos. Então, temos, por exemplo: intensidade ("muito viado", "bastante afeminada"); modo ("bixa, melhore", "depressa mulher", "assim, caralho!"); lugar ("tamo junto, vinhado"); afirmação ("exatamenthcy"); dúvida ("e se eu fosse puta?").

E podemos, ainda, indicar exemplos de expressão de gênero na oralidade que saltam sua função adverbial pelo tom de violência. Estes casos tipificam situações de opressão vividas sobretudo por mulheres transgêneras e que são advindas das subjetividades que se fragilizam diante deste escopo, em geral a cisgeneridade masculina. Ou seja, homens cisgêneros confrontados com a ideia de identidade de gênero ou de performance de gênero em geral experimentam possibilidades de experiência de gênero que evidenciam seus constrangimentos, seus medos, dúvidas ou vontades reprimidas. Assim, temos, por exemplo: afirmação ("iiii, esse aí é viado, gosta de dar o rabo"); negação ("eu não sou viado não"); afirmação junto com interrogação ("eu sou homem, tá me estranhando?"); tempo ("eu quero dar o cu agora, mas normalmente eu sou homem", "tenho que gozar depressa porque sou casado"); dúvida ("será que vão me descobrir?"; "o que vão falar de mim?"; "será que eu sou gay?").

Como foi discutido na seção 2.7 da tese, por conta de processos de socialização sexonormativos, a adverbialidade de gênero aparece comumente com o que se entende por prática sexual ou por designação identitária de sexualidade. Os modos de experiência de gênero por se darem necessariamente na tensão entre sujeitos, estão amalgamados aos modos de recepção de gênero. Assim, as práticas de construção social de gênero se dispõem (ou se indispõem) com os processos sociais de leitura de gênero por intermédio de fatores adverbiais. *A recepção de gênero é uma sofisticada operação adverbial na qual os mecanismos substantivos e adjetivos da identidade e da performance são equacionados ao modo dos traços poéticos de teatralidade.* É na expressão de gênero que atuarão concretamente os processos sociais de violência de gênero e de resistência de gênero. Assim, os padrões normativos, que versam sobre as identidades naturalizadas de gênero (homem e mulher) e sobre as performances de gênero (cis e trans), terão na expressão de gênero o seu receptáculo, tanto de situações que reforçam paradigmas como de situações que visam transformá-los.

Apesar de a expressão de gênero ser a pele do corpo, sua visualidade, ela não apenas coloca em evidência os processos identitários e performativos de gênero. A epistemologia crítica social de gênero que estamos procedendo aqui nos permite questionar exatamente os lapsos e os fracassos que existem entre estas circunstâncias. Ou seja, observando as falhas, os rascunhos, as

incoerências e as contradições instauradas entre identidade-performance-expressão e entre significado-ação-experiência, podemos considerar não apenas as paradoxalidades constituídas neste percurso mas, sobretudo, *a inevitabilidade da relação entre o percurso de construção social de gênero e a atividade de leitura de gênero, prova maior da não naturalidade de gênero*. Vejamos a seguir dois exemplos de uso da adverbiação de intensidade como referência de expressão de gênero.

No primeiro caso, Ilustração 24, temos o jogo de palavras feito por Keila Simpson¹⁹⁴ para se referir às adversidades da condição travesti que exigem uma extenuação expressiva de transgeneridade: "É preciso ser muito travesti pra ser travesti nesse país". Ora, a tratativa de intensidade aqui ganha na repetição do termo "travesti" o reforço das conotações de coragem, ousadia, assertividade, luta, honra etc.; o que nos levaria a assumir uma proposição como: "é preciso ser muito corajosa pra ser travesti nesse país", "é preciso ser muito ousada para ser travesti nesse país"; "é preciso ser muito assertiva pra ser travesti nesse país", etc. Já o segundo caso, Ilustração 25, apresento a inscrição que gravei na porta do apartamento onde resido na cidade de Praia Grande, Baixada Santista (Estado de São Paulo). "Seja bem travesti" se refere às boas-vindas às minhas visitas: trata-se de uma adaptação à forma comumente utilizada num contexto de acolhida de visitas em uma residência de pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero: "seja bem viado", trocadilho à assertiva "seja bem vindo".

Ilustração 24: Função adverbial de intensidade na expressão de gênero (I)

FONTE: América Medeiros¹⁹⁵

¹⁹⁴ Keila Simpson: em 2012 foi a primeira travesti a ocupar a Presidência do Conselho Nacional de Combate à Discriminação Sexual e de Gênero da Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR).

¹⁹⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011668541215>, acesso em: 14/3/2018 às 10h43, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 25: Função adverbial de intensidade na expressão de gênero (II)

FONTE: Dodi Leal

No intuito de fundamentar a matéria elaborativa com a qual se deparam os modos de produção e os modos de leitura de gênero, precisamos indicar que a tomada referencial da teatralidade dos processos críticos entre identidade-performance-expressão visa apresentar o gênero a partir de suas artes de fazeres e de receberes. Mantendo a atenção aos aspectos constitutivos da epistemologia crítica social de gênero já mencionados, acrescentamos uma outra camada, as instâncias *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*, relativas à concreção artística.

Na acepção grega de fazer (*poien*), a *poiesis* implica no prazer que sentimos como realizadores/as da obra (ou de sua leitura), enquanto instância de instalação e apropriação do mundo exterior ("sentir-se em casa", nas palavras de Hegel), através do qual se alcança um conhecimento diverso daquele infundido pela ciência e mais amplo que aquele dirigido à finalidade produtiva, caso do artesanato. A *aisthesis*, por sua vez, implica na dimensão de percepção reconhecedora ou de reconhecimento perceptivo, já apontado como 'pura visibilidade', 'visão intensificada e sem conceito', 'da densidade do ser', 'pregnância perceptiva complexa', segundo alguns/mas autores/as tentaram captá-la. (...) E a *katharsis*, conceito colhido em Aristóteles e Górgias, através do qual nos deixamos levar pelo *engano* ou *artifício*, partícipes de um jogo capaz de infundir quer uma liberação da psique quer uma mediação de apreensão que alivia o sujeito das normas de ação e julgamentos, acima dos interesses imediatos e implicações advindas do senso-comum. (Mostaço, 2008, p.67)

Ora, nos complexos expedientes de gênero que articulamos nesta epistemologia crítica social, podemos encontrar diversas correspondências respectivas entre identidade-performance-expressão e *poiesis-aisthesis-katharsis*: 1) identidade e *poiesis*: o fazer de gênero se refere à sedimentação milenar dos arquétipos que, substantivamente, se compõem (ou se decompõem) em um milenar encadeamento de fazeres simbólicos; encontram-se aqui tanto a via da legitimação quanto da deslegitimação (lembremos, o patriarcado instituiu não apenas o binarismo masculinidades e mulheridades mas, sobretudo, o unarismo: prevalência da referência macha); 2) performance e *aisthesis*: é aqui em que o processo sensível adjetiva a matéria do fazer simbólico; percepção e reconhecimento são, então, os expedientes estéticos que desenham a inalcançabilidade definitiva dos arquétipos identitários; e 3) expressão e *katharsis*: a experiência adverbial de gênero tanto é acusada de *maquiar* (em sentido que rebaixando a arte da maquiagem a uma metáfora barata de enganação), como pode ser efetivamente um lugar contestatório à normatividade do senso-comum que policia gestos, trajes e linguagem. A associação destas categorias tal qual empreendemos aqui será melhor desdobrada na seção 7.3, em torno dos dispositivos de visualidade de gênero e da experiência estética da recepção.

Veremos que a fluidez com que este escopo da epistemologia social crítica de gênero é tratado na tese não é apenas mérito da pesquisadora. O saber travesti sempre articulou estas ideias tacitamente e, hoje em dia, domina-os na base dos textos nas redes sociais. E não só! Nossa teoria tá na ponta da língua. Línguas estas que estão em *bocas de tracajá* ou *bocas de se fuder*, pelo conjunto de significados produzidos na interação cotidiana de pessoas trans, o pajubá.

A seguir, no tópico 3.2, apresentam-se os campos de pesquisa da tese os quais darão subsídios empíricos para tratar da epistemologia crítica de gênero argumentada aqui. Pretende-se, então, demonstrar não apenas quais as matérias que subsidiarão a reflexão mas, principalmente, as questões de delineamento e ações que levaram às consecuições dos campos de investigação da tese em suas frentes de encenação, pedagógica e performática.

3.2 Campos de pesquisa

"Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós".
(Manoel de Barros)

O levantamento de evidências da investigação empírica se baseia em três campos que aqui serão assim nomeados: frente de encenação (3.2.1), frente pedagógica (3.2.2) e frente performática (3.2.3). Almejando explicitar como se desenhou cada uma destas frentes apresentam-se detalhes das/os participantes de cada uma delas bem como são elencados os procedimentos e os materiais envolvidos em sua execução.

A divisão do levantamento de dados da pesquisa em três frentes faz referência a dois motivos os quais quero comentar aqui. O primeiro deles retrata uma intencionalidade de enriquecimento metodológico: três campos permite que os elementos observados sejam triangulados. Bardin (2015) define triangulação de pesquisa como três ou mais vórtices distintos de tratamento de sentidos, os quais se estabelecem em relação a nós mesmos/as de modo convergente aos dispositivos e aos problemas investigados. Ao conceber uma pesquisa que não se concentra em apenas um único viés de fonte e de procedimento, pretendemos, então, certa ampliação da capacidade de consideração e tratamento de informações sobre o efeito estético das transgeneridades. Provavelmente se a investigação versasse sobre apenas um campo teríamos menos registros sobre a complexidade que nos exige esta pesquisa. O segundo motivo diz sobre a minha intuitividade como pesquisadora. Proveniente de uma trajetória profissional e acadêmica em que venho desenvolvendo ações e colhendo pistas simultaneamente em processos de encenação teatral, em projetos pedagógicos e em performances artísticas, a relação entre estes três campos me é inevitável.

O cruzamento interpretativo dos saberes tratados a partir destas três frentes, por sua vez, guarda desafios da ordem das questões apresentadas anteriormente na seção sobre a epistemologia crítica social (3.1). Assim, se a inventividade e a experiência prévia me proporcionaram a confiança para desenhar a pesquisa em três campos inter-relacionados, espera-se que o mesmo encantamento de que fala Manoel de Barros, citado na epígrafe desta seção, possa ser refletido nos resultados sistematizados na tese. Pretende-se demonstrar que a *estética crítica* a ser desenvolvida na análise de todo o material coletado esteve presente ao longo da realização de cada uma das ações de campo que serão apresentas.

Na sequência, então, constam os tópicos sobre o desenho dos campos de encenação, de pedagogia e de performance.

3.2.1 Frente de encenação

Aqui conto como se desenhou esta frente de levantamento de informações para a pesquisa junto à realização da encenação *A Demência dos touros* da companhia Teatro do Perverto. O período compreende tanto a abertura de processo (4 sessões), realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no Bom Retiro, em São Paulo - SP, em abril de 2017; como a temporada de estréia (9 sessões), realizada no Teatro do Pequeno Ato, na Consolação, em São Paulo - SP, em junho e julho de 2017.

Apresento a seguir a composição de participantes, procedimentos e materiais que compõem esta frente de campo da pesquisa.

Participantes

A composição da participação neste levantamento é proveniente de pessoas que se envolveram com a realização de *A Demência dos touros*, seja indiretamente por intermédio da produção, seja diretamente. O/as espectadore/as da encenação tomaram conhecimento da peça por diferentes meios: internet, cartazes, convites pessoais, etc.

Destacam-se aqui as formas de chegada de público que foram mais comuns: 1) o próprio contexto de frequência dos espaços, levanto em conta tanto pessoas moradoras, que trabalham ou estudam nos respectivos bairros como também algumas pessoas que são de outras regiões da cidade, mas têm como hábito comparecer às atividades realizadas periodicamente nestes espaços; 2) pessoas conhecidas que foram convidadas diretamente pela equipe de produção e pelo elenco da peça; e 3) pessoas desconhecidas que ficaram sabendo do espetáculo a partir de divulgações na mídia jornalística digital e impressa - algumas destas matérias estão dispostas no anexo da pesquisa (*Clipping* da peça: seção 12.6).

a) espectadores/as que não fizeram a oficina

A estimativa de público que assistiu a abertura e a temporada de estréia de *A Demência dos touros* é de 470 pessoas. Destas, acredita-se que 130 pessoas assistiram a abertura de processo na Oficina Cultural Oswald de Andrade e que 340 assistiram a temporada de estréia no Teatro do Pequeno Ato. Havia em torno de 20 pessoas na breve apresentação no Espaço Kasulo de Dança.

Durante a abertura na Oswald, ao final da apresentação, a/os espectadora/es eram convidada/os para participar da pesquisa deixando seus nomes e contatos em uma tabela que ficava

sob controle da pesquisadora. As 30 pessoas que se registraram para participar da pesquisa foram contactadas, mas apenas 9 responderam com efetivo interesse, no entanto, por conta de problemas de disponibilidade, apenas 6 compareceram nas entrevistas.

b) espectadores/as que fizeram a oficina

O número de pessoas que participaram da oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade foi de 13. Destas, apenas 7 assistiram o espetáculo e todas foram convidadas para realizar entrevista.

c) equipe e elenco da encenação

No final da temporada no Teatro do Pequeno Ato (dia 28/6/2017), foi solicitado ao elenco e à equipe de produção de *A Demência dos touros* que fizessem um relato a respeito da recepção da encenação para entrega por email até 12/7/2017. As 5 pessoas do elenco e as 5 pessoas da equipe técnica de produção foram convidadas para esta colaboração. Todas assinaram termo de autorização para uso dos depoimentos na tese.

Procedimentos

a) entrevistas

Em uma sala própria para receber os/as participantes na Oficina Cultural Oswald de Andrade¹⁹⁶, a pesquisadora havia preparado uma mesa com biscoitos, bombons e sucos naturais frescos para servir logo na entrada de cada um/a. O vestido de Emilia, utilizado em *A Demência dos touros*, era disposto à frente da janela, que estava aberta e dava contraste com o espaço externo. Da rua vinham imagens e ruídos de uma cotidianidade de movimentação da região de centro expandido de uma cidade grande como São Paulo. Projetava-se uma luz fria com refletor de iluminação cênica tipo PC (plano-convexo) ao vestido, que era assentado em um manequim sem pernas, com seios femininos médios, sem cabeça. Logo no início viam-se trechos da peça *A Demência dos touros*, ora projetados em um telão e uma caixa de som de uso do teatro, ora eram projetados pelo computador e caixinha de som de utilização pessoal da pesquisadora.

As entrevistas duraram em torno de 1 hora cada e se iniciavam com a leitura e assinatura do termo de autorização para participação na pesquisa. Ao longo de todo o período me coloquei a

¹⁹⁶ Apenas uma entrevista, a primeira, não pôde ser realizada em uma sala própria por conta da falta de agenda da Oficina Cultural Oswald de Andrade.

disposição para comentar qualquer assunto suscitado. Pausas foram solicitadas e contribuíram bem para o ritmo das conversas.

b) produção de relato escrito

Orientei a equipe e o elenco que a escrita sobre as impressões de espectadore/as da peça, deveria ser em formato digital e poderia dizer respeito a comentários, sensações e eventuais gestos os quais ficaram sabendo direta ou indiretamente durante o período de aberturas na Oswald de Andrade e no Espaço Kasulo e da temporada no Pequeno Ato. Complementando-se esta consigna, solicitei que o depoimento fosse individual.

Foi possível a escolha de um/a única/o espectador/a para escrever sobre ou mais de um/a espectador/a. Não era preciso necessariamente revelar nomes. Também foi dito que não era preciso dizer qual a relação social que eventualmente tinham ou têm com esta/s pessoa/s, porém se preferissem indicar a relação sem mencionar o nome, poderiam trazer um elemento adicional para as reflexões da percepção dos/as espectadores/as. Adicionalmente, foi indicado a possibilidade para que dessem detalhes de raça, cis/transgeneridades, gênero, classe, geração, peso, etc. das pessoas que proferiram comentários e que seriam compartilhados por meio do depoimento. Durante todo o período me coloquei a disposição para quaisquer informações a respeito deste levantamento.

O texto da consigna está disposto no Apêndice, correspondente à seção 11.3 da tese.

Materiais

a) transcrição das entrevistas

A transcrição das entrevistas foi realizada por duas profissionais contratadas especificamente para este serviço. Ambas se comprometeram a respeitar a confidencialidade do material tratado. Por limitação de tempo e de recursos, 7 entrevistas não foram transcritas na íntegra, mas sistematizadas e transcritas parcialmente pela própria pesquisadora.

b) relatos da equipe e do elenco

Recebi ao todo 4 depoimentos do elenco e 5 depoimentos da equipe técnica de produção, os quais se somaram ao material de análise da tese. Os depoimentos contam com diferentes formatos de texto dado que poderiam ser expressos em quaisquer gêneros textuais, apresentando ou não considerações e análise a respeito do que havia sido ouvido/visto de reação de espectadores/as sobre a peça. Para a transmissão aqui no relatório a formatação destes textos foi sumarizada numa mesma tipificação de fonte e de alinhamento.

3.2.2 Frente pedagógica

Consta aqui o desenho da oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* realizada em 4 sessões de 3 horas cada no mês de abril de 2017 na Oficina Cultural Oswald de Andrade simultaneamente ao período de abertura de processo da encenação *A Demência dos touros* da companhia Teatro do Perverto. Nota-se que o título original da oficina, *Gênero em interseccionalidade social*, acabou sendo a versão divulgada e precedeu a alteração pela pesquisadora, no que se refere à inserção de 'Poéticas' como um qualificativo da noção de processualidade artística de gênero que foi trabalhada.

A oficina pretendeu problematizar e tensionar as poéticas de gênero com outros marcadores sociais de desigualdade por meio da linguagem teatral. A proposta se estruturou em questões de vivência no social que versam sobre experiências de opressão e de resistência. O intuito abrangeu como desdobramento proporcionar uma reflexão sobre os efeitos dos privilégios na sociedade a partir do exercício da linguagem cênica.

Os objetivos da oficina foram: ressignificar o conteúdo de práticas pedagógicas do teatro para as poéticas de gênero; refletir e elaborar processos de transgeneridades e cisgeneridades por meio da cena/jogo; desenhar estruturas cênicas de processos sociais de gênero e marcadores de desigualdade; e dar suporte teórico e de luta por reconhecimento sobre os saberes não hegemônicos de transgeneridades. Para dar cabo destes objetivos, o escopo metodológico abrangeu: jogos teatrais; discussão de texto teórico e escrita poética em devir sobre as atividades desenvolvidas.

A seguir apresento as características dos/as participantes, dos procedimentos e dos materiais da oficina que compõem a tese.

Participantes

Das 23 pessoas que se inscreveram para a oficina, apenas 13 pessoas compareceram. As inscrições foram feitas previamente a partir de formulário online e ficaram aos cuidados da produção técnica de programação da Oficina Cultural Oswald de Andrade.

As/os participantes tomaram conhecimento da oficina por meio de divulgação espontânea sendo que, dentro deste total, 5 participantes eram provenientes da Fundação Gol de Letra de São Paulo e compareceram por estarem, por um lado, motivados/as em experimentar processos de gênero pessoais e, por outro lado, urgidos/as de dispor de propostas e de reflexão séria para dar

tratativa às problemáticas encontradas no dia-a-dia da atuação da ONG (esta concilia suas intervenções entre o esporte, educação e assistência social).

Procedimentos

a) Teatra da Oprimida

Ao longo dos 4 encontros foram desenvolvidos jogos teatrais ora sutilmente adaptados do Teatro do Oprimido de Augusto Boal, ora realizados da mesma maneira que o original. Os jogos foram: a) *nomes trocados*; b) *contrário de Jackson*; c) *1, 2, 3 de Bradford*; d) *dram, lesh, zoom, bom, twin, twan, ping e pong*; e) *pão, pão, mel, mel*; f) *pegadorx e vítima*; e g) *ninguém com ninguém*. Procurei localizar a trajetória do Teatro do Oprimido demonstrando a necessidade de transicionar o gênero deste projeto para a Teatra da Oprimida mas também da área teatral: *de teatro para teatra*.

b) texto subproduto da peça

Distribuí às/aos participantes o texto *A desnaturalização das cisgeneridades: impasses e performatividades* e, no segundo encontro, realizamos a leitura e a discussão a partir dele. João Mostazo, co-autor do texto, esteve presente e contribuiu na discussão realizada a partir das problemáticas e questões que surgiram.

c) caminhada de privilégios

No quarto encontro realizamos a Caminhada de privilégios e avaliamos o seu desenvolvimento em uma roda de conversa em grupo no mesmo encontro. A vivência se constituiu a partir de uma prática que foi deliberadamente abrangenciada para interseccionar e problematizar vários marcadores sociais de desigualdade sem, com isso, diminuir em nada uma reflexão qualificada sobre aspectos de opressões de gênero.

Baseou-se em um experimento de uma pesquisa da organização de comunicação norte-americana *BuzzFeed* intitulada Caminhada de Privilégios¹⁹⁷. A proposta se estrutura em questões de vivências no social que traduzem a experiência de opressões ligadas a diferentes marcadores sociais de desigualdade. O intuito é proporcionar uma reflexão sobre os efeitos dos privilégios na sociedade.

¹⁹⁷ Link para a experiência original: <https://www.youtube.com/watch?v=Yq9zdU4QNvQ>, acesso em 10/09/2017 às 19h45, São Paulo - Brasil.

As perguntas originais foram adaptadas¹⁹⁸ para o contexto brasileiro. As perguntas traziam consigo aspectos de opressão racial, escolar, étnica, gênero, transgeneridade, sexualidade, infância, centro x periferia, urbano x rural, gordofobia, etc. Realizamos a atividade solicitando a máxima concentração dos/as participantes. Ao logo da dinâmica, precedidas de um aquecimento corporal e de jogos teatrais, as pessoas que participaram realizaram uma reflexão individual (sobre si mesmas) a respeito de cada pergunta. Cada questão exigia um posicionamento de todas as pessoas participantes: ora andar para frente, ora ficar onde está, ora andar para trás. O resultado tanto quanto impacto de cada uma das questões, foram temas de reflexão além de um estendido esforço de reconhecimento de privilégios.

d) produção de percepções por escrito

No segundo e no terceiro encontros foi solicitado às/aos participantes que escrevessem livremente sobre impressões e sugestões poéticas provenientes da experiência com os jogos teatrais da Teatra da Oprimida. Ao todo 6 relatos foram produzidos à mão e no próprio espaço de trabalho da oficina.

Materiais

a) consigna dos jogos

A produção da tese compreende, além da análise de desenvolvimento, da elaboração das consignas dos jogos desenvolvidos já incorporando as percepções e sugestões de alteração a partir do escopo da Teatra da Oprimida.

b) relato pedagógico

Em termos de análise, o desdobramento da frente pedagógica compreende um relato descritivo e reflexivo do desenvolvimento dos procedimentos. Pretende-se que a narrativa da pesquisadora traduza aspectos sensíveis da experiência pedagógica visando inspirar novas aplicações e novos desenvolvimentos.

¹⁹⁸ Derivou-se esta adaptação de uma anterior feita com Thiago Felix no quadro do Piá - Programa de Iniciação Artística da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Thiago Felix atuava como artista-educador de teatro do Piá na edição de 2016 e eu como coordenadora de pesquisa-ação. Juntas, oferecemos a oficina intitulada *Lacrando o Piá*, realizada dia 04/11/2016 no quadro do *Seminário Processos Artísticos: Contextos de Resistência*, que ocorreu de 04 a 13/11/2017 em equipamentos públicos municipais das Secretarias de Cultura e de Educação de São Paulo.

3.2.3 Frente performática

Apresentam-se nesta seção os aspectos metodológicos da frente performática de desenvolvimento da pesquisa. Trata-se aqui do percurso de realização de uma *convivialidade performática transficcional*, a performance *Tetagrafias*. Esta contou com a colaboração do *performer* André Rosa em sua roteirização e produção e supervisão do Prof. Fernando de Oliveira, ligado à Universidade de Coimbra. O programa foi feito em um espaço interno, no *foyer* do Teatro Académico de Gil Vicente - TAGV na cidade de Coimbra, Portugal, no inverno, em novembro/dezembro de 2017.

Foram feitas duas viagens à Coimbra com a finalidade de desenvolvimento desta frente. A primeira, realizada em agosto de 2017 visou a concepção, roteirização e planejamento. Em termos práticos de organização, nesta primeira viagem foram feitos os acordos e as definições logísticas do trabalho. Na segunda viagem, em novembro de 2017, foram iniciados os preparativos de execução do programa que foi efetivado em dezembro de 2017.

Participantes

Por se tratar de um lugar de circulação, com um café e programação do teatro, o espaço proporciona uma espontaneidade e uma certa aleatoriedade de participações. A *performer* encontrava-se com um vestido preto de manchas brancas para simular as características do couro da vaca; dois adornos de brilho pendurados ao cabelo caíam sobre o corpo da *performer* que vestia um par de luvas brancas cujo tom requintado pretendeu ironizar a atuação manual de médicos/as sobre o corpo de pacientes.

Procedimentos

a) fotos disparadoras

Tratou-se de produzir, a partir de uma fotografia autoral, 15 imagens diferentes de seios humanos variando aspectos arquetípicos de gênero masculino e feminino. Os corpos nas fotos abrangiam diversos marcadores: geracional (fase adulta / velhice), racial (negros / brancos), com silicone e sem, com pelo, sem pêlo, com mastectomia, etc. Além disto, foi feita uma pesquisa e impressão de 3 fotos de tetas de vaca para compor o programa. Tensionar os seios humanos com a figura dos seios da vaca tem o intuito de suscitar o imaginário simbólico discutido na tese sobre a bestialização das opressões sociais.

b) roteiro de ação

Título do programa: TETAGRAFIAS

As imagens dos diversos peitorais humanos e das tetas de vaca foram dispostas em uma mesa que continha fitas e grampos. Ao passarem pelo espaço instaurado pela performance, a/os participantes puderam ter contato visual e também manipular as fotos que estiveram dispostas na mesa. A *performer* interagiu com as/os participantes convidando-a/os para tirar uma foto com uma das imagens. O convite se deu por meio de uma provocação que se enuncia pela seguinte frase impressa e disposta no ambiente: ESCOLHA UMA TETA E TIRE UMA FOTO. Cada participante interessada/o pôde escolher uma foto e dispor em qualquer parte de seu corpo. Havia uma fotógrafa presente que fez o registro fotográfico da/o participante dispondo em seu corpo a foto escolhida.

Durante toda a ação foi instaurada uma *convivialidade performática transficcional* na qual a *performer* e a/os participantes dialogaram direta ou indiretamente, verbal e tacitamente, sobre os processos de modificação corporal, leitura de gênero, reconhecimento recíproco e vulnerabilidade social.

A duração do programa é de 2h. Almejou-se neste período alcançar uma disposição temporal que fosse suficiente para desdobrar eventuais conversas que surgissem dos encontros.

Materiais**a) produção fotográfica**

Houve uma fotógrafa convidada que acompanhou o desenvolvimento da performance *Tetagrafias* e tirou fotos das/os participantes nas configurações que foram se apresentando nas interatividades e manuseio do material com seu próprio corpo. Algumas fotos foram escolhidas para compor o relatório da tese e as demais foram armazenadas para futuras exposições artísticas independentes. As/os participantes assinaram termo de sessão de direito de imagem para o uso da pesquisa e trabalhos artísticos que se desdobrarem dela.

b) relato de desenvolvimento

Todo o percurso de desenvolvimento da performance foi relatado procurando destacar aspectos sensíveis observados na execução do programa. Então, frases, gestos e movimentações foram descritas e analisadas poeticamente de forma densa (Geertz, 2008), compondo uma narrativa que contribuiu para aferir a relação performativa com os elementos concretos e portáteis. O relato de desenvolvimento da performance se soma às frentes de encenação e pedagógica da pesquisa visando fortalecer a reflexão dos achados aportados a partir deste devir textual.

4. A DEMÊNCIA DOS TOUROS (e não das vacas!)

*"A fronteira entre ficção científica e a realidade social é uma
ilusão ótica."
(Donna Haraway)*

O estudo sobre a relação da criação artística e o fenômeno social não se restringe à ideia de que a vida é uma obra de arte. Para além da noção do quanto uma vida em si tem suas dimensões estéticas próprias (Frayze-Pereira, 2006), a produção artística é uma maneira contumaz de agir na subjetividade humana e na sociedade. No entanto, se podemos dizer que há na atividade ficcional uma inventividade que alarga as possibilidades da experiência social e subjetiva, articulamos aqui que uma *propositividade friccional da teatralidade travesti* pode esgarçar as normatividades reincidentes nas estruturas de convívio intrapessoais, do sujeito consigo próprio, e interpessoais do sujeito com uma outridade relacional.

O processo de firmação histórica desta propositividade friccional subjacente à teatralidade travesti, no entanto, não se constituiu linearmente ou sem perdas. Os modos de produzir a cena teatral se transformaram substancialmente no século XX com relação a períodos anteriores; da mesma maneira os processos performativos das transgeneridades instaurados nas vivências subjetivas e sociais do século passado também diferiram de desafios da condição trans de antes. Não pretendemos aqui trabalhar numa varredura detalhista de tudo que se sucedeu no percurso de transformação das artes cênicas e das transgeneridades antes do século XX; aportamos, entretanto, elementos anteriores ao século XX para ter subsídios de fundamentação do pensamento que desenvolvemos nesta tese e reverberar o pensamento que foi desenvolvido na feitura cênica, no processo de criação da encenação *A Demência dos touros*. Neste sentido, cabe-nos perguntar preliminarmente: Quando foi que a teatralidade travesti deixou de ser um paradigma da ordem de *obras de ficção* para ser um processo delineador de *obras de fricção*? Com quais intuitos a teatralidade recorreu à categoria travesti para legitimar uma posição de *extrativismo cultural*? Como aventar historicamente a mudança de percepção a respeito do lugar poético ocupado pelo corpo trans na atividade teatral, da alteridade para a representatividade? De que maneira poderíamos traçar marcos de uma historicidade da atividade de recepção psicossocial das transgeneridades no ocidente tomando como fonte alguns indícios da atividade de produção teatral?

Antes de abordar estes aspectos, porém, é preciso lembrar que este capítulo trata das escolhas de produção que basearam o processo da encenação teatral *A Demência dos touros* da companhia Teatro do Perverto, cujas apresentações se deram na cidade de São Paulo em meados de 2017 e cujas etapas de pré-produção e de produção se deram de abril de 2016 até abril de 2017. Ora,

o foco aqui não é a descrição extensiva do processo de criação teatral (cujo formato se aproximaria mais de um dossiê cênico), mas a busca de evidenciar quais as suas principais investidas, as escolhas genéticas, ou seja, "captar o movimento e a transitoriedade de uma obra em gestação" (Araújo, 2011, p.1). Nosso argumento é que ao investigar os elementos de fruição, significação temática e narratividade na recepção teatral (como será empreendido no Capítulo 5 da tese), precisamos considerar como que as opções estéticas na feitura se deram. Nosso alvo é identificar, então, os traços indelévels do diálogo proposto entre cena-sala. Esta articulação entre o ato de leitura e o ato de feitura da teatralidade nos parece fundamental no sentido de perceber as próprias dimensões psicossociais de fricção estabelecidas entre o ato de leitura de gênero e o ato de feitura de gênero. Portanto, não cabe à delimitação desta pesquisa a inventariação do dossiê da encenação, mas sim a reflexão crítica de como as tratativas subjetivas e sociais de performance de gênero aventadas no processo de criação se interpõem inevitavelmente no diálogo com os/as receptores/as da obra.

Vejamos a seguinte passagem a respeito deste relacionamento axial que denota de que maneira as atividades teatrais de criação antecipam as atividades teatrais de recepção:

Um espetáculo teatral traça uma longa e sinuosa trajetória até se concretizar enquanto ato propriamente artístico, o que acontece efetivamente no modo com que é percebido pela/o espectador/a/participante. É no ato de leitura que o texto cênico se efetiva como fato artístico. Esta sinuosa trajetória da concretização de um acontecimento artístico tem seu princípio gerador estabelecido nas opções investigativas dos/as artistas, nas associações mnemônicas e elaborações estéticas que estes/as instauram em seus processos criativos. As táticas e estratégias definidas nos processos de produção artística estabelecem condições marcantes e indelévels para os modos de recepção, influenciando decisivamente as operações perceptivas que são deflagradas no/a espectador/a, criando condições para que a escrita cênica seja percebida como poética. Desde a gênese do espetáculo, durante o processo criativo, são gerados os operadores estéticos que serão partilhados mais tarde com os/as espectadores/as. Podemos dizer que são genes — como um DNA — surgidos no processo de criação, que podem mostrar-se potencialmente provocativos e fecundos. Ou seja, para que algo aconteça nos/as espectadores/as em processo de leitura, faz-se necessário que algo tenha se passado (e esteja se passando) com os/as artistas em processo de criação. (Desgranges, 2017, p.21-22).

Destarte, os dispositivos trabalhados na pesquisa da encenação *A Demência dos touros* ganharam um campo fértil para elaboração e tensionamento da performatividade de gênero: a textualidade. Tanto no que se refere às atividades de dramaturgismo como de documentação, nas quais atuei durante toda a criação da obra, o texto tornou-se fator paradigmático da pesquisa. Importante ressaltar que, dada a importância de todos os outros elementos de encenação, não se tratou de um projeto textocêntrico¹⁹⁹ mas sim de uma produção cuja textualidade corrobora a

¹⁹⁹ Textocêntrico: modo de encenação cujo fator principal da montagem é a hierarquia do texto sobre as outras linguagens teatrais.

estética contemporânea cenocêntrica²⁰⁰. No processo aqui relatado, o texto foi co-autuante junto com outras linguagens da cena a partir do escalonamento definido pelas hierarquias móveis no processo de direção teatral (Araújo, 2011).

Mas, como os modos de produção da cena contemporânea diferem da estética dos períodos anteriores e qual o impacto destas transformações na recepção? Antes de abordar em detalhe quais foram as escolhas estéticas implicadas nos modos de criação de *A Demência dos touros*, precisamos localizar as circunstâncias históricas em que esta produção se localiza no espectro dos processos de *textualidade teatral da figura travesti*. Para compreender o que se destaca de uma produção cênica contemporânea que tem em seu bojo investigativo as transgeneridades no social precisamos em primeiro lugar ter em vista quais as variações psicossociais da participação textual da categoria travesti na historiografia do teatro. Como se documentou a teatralidade travesti ao longo da história? Como o texto se interpôs com a encenação ao longo da história teatral no sentido de articular a categoria travesti? De que maneira as produções teatrais que contém a figura travesti fazem frente ao momento social próprio de cada época?

O proceder documentativo da efemeridade constituinte do fazer teatral é um problema que diz sobre a característica das dimensões da fonte. Ora, se o ato da encenação tornou-se desde o fim do século XIX o fator unificante daquilo que se convencionou chamar obra teatral, a dramaturgia composta de textos completos, por muito tempo foi confundida como o único ou mais importante fato para a história das Artes Cênicas. Outros elementos como os trajes, imagens cenográficas e objetos, esquemas de trabalho, roteiros de cena, propostas de marcação de luz, mapas de espaço cênico e arquivos pessoais são reconhecidos como elementos fundamentais para compreender o evento cênico no tempo social apenas a partir da atividade de história teatral desenvolvida na contemporaneidade.

Um primeiro aspecto desta problemática deve-se ao caráter presença/ausência que distingue a expressão teatral: a efemeridade da presença faz com que haja um desafio inerente ao processo de documentação histórica da cena. De acordo com Fontana (2017, p.14), na sequência da consideração deste fator:

Ligada a esse primeiro motivo, a ruptura de uma ligação antiga do teatro com a literatura assoma-se como uma segunda razão para os acervos serem, atualmente no âmbito do teatro, distinguidos enquanto parte de um patrimônio entendido como suporte do efêmero. Tal questão de grande complexidade relaciona-se com os debates que vêm se desenvolvendo acerca do surgimento da encenação, no final do século XIX, e com a superação gradual do paradigma clássico que estabelecia como escopo das

²⁰⁰ Cenocêntrico: modo de encenação cujo fator principal da montagem é a interdependência do texto com outras linguagens teatrais como sonoplastia, arquitetura, atuação, corpo/voz, caracterização, iluminação etc.

investigações, no interior da teoria teatral, o texto. O tema mostra que a adoção do “efêmero” na distinção do patrimônio documental do teatro corresponde a uma determinada compreensão do que seja ele em termos de sua historicidade, a qual, em última análise, se liga às articulações entre teoria e prática na defesa do próprio teatro como campo específico no seio das artes, da cultura e da sociedade.

As limitações próprias da historiografia das artes cênicas, a qual se baseou hegemonicamente nos registros textuais a despeito de outras fontes de documentação cênica, ao mesmo tempo que coadunam as restrições que temos atualmente para investigar a retratação artística das transgeneridades no teatro analisando apenas as textualidades, nos conduzem para uma reflexão crítica sobre os processos cênicos de texto e de documento. Em sintonia a este problema, encontramos as limitações de documentação da condição transgênera em cada momento histórico anterior ao século XX. O que se pretende aqui, entretanto, é verificar que tanto o que sabemos sobre a história das possibilidades subjetivas e sociais das transgeneridades anteriores ao século XX como o que sabemos sobre a presença das transgeneridades na produção teatral em cada momento histórico devem estar em profunda articulação com as características estéticas e políticas de cada época.

Assim, tomaremos como análise três atividades historiográficas ocidentais acerca de registros textuais de teatralidade anteriores ao drama burguês que abordam a categoria travesti. Abrangemos aqui tanto a discussão histórica que aborda encenações propriamente ditas como considerações provenientes de documentações de literatura para-teatral, ou seja, registros textuais que fomentam tradições e ideários culturais que ora foram contundentes para a teatralidade do seu tempo (e aqui nos referimos especificamente aos levantamentos sobre a literatura popular e hagiográfica²⁰¹ da Idade Média). Não pretendemos indicar uma listagem extensiva, cobrindo períodos exatos ou totalizando todas as produções realizadas, mas considerando quais os estudos históricos de teatralidade que contribuem para a compreensão da recepção estética das transgeneridades no social.

As três atividades historiográficas selecionadas nos remetem a três maneiras correspondentes de retratação psicossocial da figura travesti na textualidade teatral. Neste sentido, à luz das discussões teóricas empreendidas no Capítulo 2 da tese, nomeamos estes três papéis psicossociais da categoria travesti articulados nestes diferentes períodos e formatos textuais: emascaramento, sexualização e ridicularização. O material indicado no Quadro 3 e itemizado na

²⁰¹ Hagiografia: gênero textual proveniente do registro da história de santos/as. Utilizado fundamentalmente pela Igreja Católica desde a Idade Média, a hagiografia narra tanto as situações pitorescas da vida do/a santo/a como traz informações sobre a visão que tinha a comunidade sobre ele/a em vida.

sequência, apresenta-se-nos como emblemático para a análise da tensão entre os diferentes papéis psicossociais da categoria travesti na historiografia da teatralidade:

<i>Papel psicossocial</i>	<i>período</i>	<i>formato do texto teatral</i>
emascaramento	Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e Renascença italiana (séculos XIII a XV)	- hagiografia - cavalheiresco - comedia dell'arte
sexualização	Teatro Elizabetano (século XVI)	- comédia shakespeariana
ridicularização	Comedie Française (séculos XVII e XVIII)	- burlesco

Quadro 3: Papel psicossocial da categoria travesti na historiografia da teatralidade

1) No trabalho de Silva (1994), encontramos o *emascaramento* como função da categoria travesti na Baixa Idade Média (séculos XI a XV) e na Renascença italiana (séculos XIII a XV). Segundo a autora, a transgeneridade reduzida à atividade de disfarce é proveniente da linha hagiográfica, linha cavalheiresca e linha da *comedia dell'arte*. Vejamos a seguir algumas considerações da autora sobre a pesquisa que empreendeu:

Muitos são os processos de disfarce (ocultação temporária de identidade) utilizados nos textos que são objecto deste estudo: disfarce/"travesti" (uso de indumentária, nome e normas de comportamento social próprias do gênero oposto); invólucros de variadas espécies e materiais (peles de animais, caixas, caixões, sacos... em forma de vestido; boi, vaca, bezerro, leão... de madeira, de ouro, de cristal); disfarce de "parvo" (vestuário e formas de comportamento, incluindo um discurso de associações bizarras e/ou ingênuas — "disparates"); ocupação temporária em profissões de estatuto social muito diferente do atribuído inicialmente à personagem (com queda — exemplo: o rei como "adelo", hortelão, criado; com elevação — exemplo: o camponês como frade, médico...). Nem sempre, porém, o disfarce necessário à personagem é descrito de forma tão completa ou verossímil, visto que uma simples peça de vestuário (véu, manto, camisa), uma barba postiça ou as "armas cambadas" do cavaleiro permitem igualmente a ocultação da identidade do sujeito. Por outro lado, são frequentes a complexificação do disfarce (com utilização simultânea de várias estratégias anteriores) e a homologa

funcional entre os disfarces, já que um mesmo conto, nas suas variantes, pode optar por um ou outro. Nas 17 variantes das *Afilhadas*, que encontramos, uma delas, *O Bichinho Carantonha* (...) apresenta a heroína disfarçada não pelo processo usual de "travesti", mas sim oculta numa "pele de bicho". Por razões metodológicas, decidimos centrar-nos em um só destes disfarces: o disfarce sexual-"travesti", referindo-nos esporadicamente a qualquer um dos outros sempre que a estrutura do conto o exija. (...) convém explicitar que a escolha do "travesti" enquanto disfarce se deve ainda ao facto de as personagens de ambos os gêneros o utilizarem, de ele continuar ainda hoje a ser a "máscara" preferida em manifestações carnavalescas e de a própria Literatura Européia a ele se referir frequentemente. Com efeito, os outros disfarces aparecem preferencialmente atribuídos da seguinte forma: ao gênero masculino, a ocultação em peles de animais e o disfarce do "parvo"; ao gênero feminino, o vestuário parcelar (véu, manto, etc.) e invólucros variados (do vestido de madeira ao leão de ouro). (Silva, *Idem*, p.7-8).

Ora, vemos aí alguns pontos relevantes para considerarmos sobre este trabalho. Em primeiro lugar, a verificação de que a autora utiliza o termo travesti entre aspas (referindo-se sempre no masculino) se justifica pelo fato de a autora se restringir a analisar os processos identitários usados nos textos da Baixa Idade Média e da Renascença italiana e não compreender em si a poética dos processos identitários expressos nestas textualidades. Neste sentido, ao passo que vemos o empenho da pesquisa em detectar uma funcionalização de disfarce nestes textos, a própria pesquisa categoriza a transgeneridade como uma propriedade de emascaramento. A máscara aqui, apresenta como uma atividade de enganação, é tangenciada aos aspectos de bestialização das transgeneridades que discutimos na seção 2.5 da tese no que se refere aos dispositivos de controle de dissidências a partir de figuras animais.

As peripécias medievais e renascentistas são variadas: da hagiografia, mulheres cis que são canonizadas como santos homens: "uma garota, disfarçada de garoto entre em um convento de homens; depois de sua morte, descobrimos que ela era uma mulher; é por exemplo a história de Hildegonde nos *Diálogos de Miraculis y Creserius*"²⁰²; mulheres cis que se caracterizam de masculinidade para pertencer às forças cavalheirísticas: "uma garota pega os trajes masculinos e entra nas forças armadas; esta é a história de Joana d'Arc"²⁰³; homens cis que se caracterizam de mulheridade para se aproximar de uma pretendente afetiva ou se resolver em um conflito familiar, presentes em roteiros da *comedia dell'arte*. Em todos estes casos há conotações de sexualização e de ridicularização da categoria travesti (as quais serão apontadas com mais propriedade como traços dos períodos seguintes); no entanto, a noção de disfarce e máscara é o que une este conjunto de produções textuais caracterizando a mudança de identidade de gênero como um papel subjetivo e social de enganação.

²⁰² Tradução livre de: "*une fille, déguisée en garçon entre dans un couvent d'hommes; après sa mort, on découvre qu'elle était une fille; c'est par exemple l'histoire de Hildegonde dans les Dialogues de Miraculis et Creserius*". (Kott, 1967, p.183).

²⁰³ Tradução livre de: "*une fille prend des vêtements d'homme et entre dans l'armée; cela c'est l'histoire de Jeanne d'Arc*". (Kott, *Idem*, p.183).

2) A *sexualização* no Teatro Elizabetano do século XVI: a tensão entre atores e personagens nas peças de Shakespeare, segundo Kott (1967) visava a criar um rumor sugestivo de que ser travesti é da ordem da incitação da liberação das relações entre duas pessoas que apresentavam o mesmo gênero. Neste sentido, encontramos aqui os primeiros registros textuais da história das artes cênicas em que a condição travesti (ainda não nomeada enquanto tal; ainda não nomeada de forma alguma) aparece para compor com o quadro hegemônico da condição monossexual e monogâmica em que a afetividade deve se desenvolver entre uma masculinidade e uma feminilidade, destacada em pessoas diferentes. Foram nas comédias shakespearianas que passou-se a admitir teatralmente a sexualização entre duas pessoas do mesmo gênero, sob a égide de que, a título de suposição ou de insinuação, uma das duas figuras seja trans como que em modo de compensação do déficit potencialmente desestabilizador das normatividades que regiam (e ainda regem) as configurações amorosas. Vejamos a seguir algumas considerações do autor sobre a pesquisa que empreendeu:

Há interpretações clássicas destes imbróglis ou destas travestis; a primeira, a mais decepcionante e a mais pobre é "realista". Explicamos que na época, sobretudo na Itália, era impossível para uma garota burguesa sair sem ser acompanhada; assim ela era obrigada a portar vestimentas masculinas para salvar sua reputação; nós vemos isso bem claramente nos primeiros roteiros da *comedia dell'arte*. A travesti serve também à intriga e torna-se o meio da intriga; o imbróglis é criado desde o início e, graças ao disfarce, a ação passa por novos meandros. Mas é preciso observar também — e isto é particularmente importante para Shakespeare — que no seu teatro bem como em todo Teatro Elizabetano, todos os papéis de garotas ou mulheres eram na época interpretados por rapazes. Esta era uma grande limitação e uma grande restrição para Shakespeare que foi obrigado a ter isso em conta. Nós sabemos muito bem, por exemplo, que em *Antonio e Cleópatra* ele foi obrigado a minimizar todas as cenas onde aparecem Cleópatra e de não fazer nenhuma cena de amor. Mas, em pelo menos duas peças (as duas comédias: *Como Gostais e Noite de Reis*), onde Shakespeare, desta restrição e desta precariedade da cena do seu tempo, fez o instrumento de um novo teatro e um instrumento ideológico, dotado de um certo alcance filosófico e estético. Nestas duas comédias, a ambivalência do sexo torna-se o tema principal e nós podemos dizer que as travestis fazem parte da estrutura da peça²⁰⁴. (Kott, *Idem*, p.184).

²⁰⁴ Tradução livre de: "Il y a des interprétations classiques de ces imbroglis ou de ces travestis; la première, la plus décevante et la plus pauvre est « réaliste ». On explique qu'à l'époque, surtout en Italie, il était impossible pour une fille de la bourgeoisie de sortir sans être accompagnée; aussi était-elle obligée pour sauvegarder sa réputation de porter des vêtements d'homme; on voit cela assez clairement dans les premiers scénarios de la *comedia dell'arte*. Le travesti sert aussi à l'intrigue et devient le moyen de l'intrigue; l'imbroglis est créé dès le commencement de grâce au déguisement, l'action passe par de nouveaux détours. Mais il faut observer aussi — et ceci est particulièrement important pour Shakespeare — que dans son théâtre comme d'ailleurs dans tout le théâtre élisabéthain, tous les rôles de filles ou de femmes étaient à l'époque joués par des garçons. C'était là une grande limitation et une grande restriction pour Shakespeare qui a été obligé d'en tenir compte. Nous savons très bien, par exemple, que dans *Antoine et Cléopâtre* il a été obligé de minimiser toutes les scènes où paraît Cléopâtre et de ne faire aucune scène d'amour. Mais il y a au moins deux pièces (les deux comédies : *Comme il vous plaira* et *Nuit des Rois*) où Shakespeare, de cette restriction et de cette pauvreté de la scène contemporaine a fait l'instrument d'un nouveau théâtre et un instrument idéologique, doué d'une certaine portée philosophique et esthétique. Dans ces deux comédie, l'ambivalence du sexe devient le thème majeur et l'on peut dire que les travestis font partir de la structure même de la pièce".

Bem, vemos aqui com bastante nitidez o argumento de que a própria limitação de que mulheres não podiam atuar na época de Shakespeare tornou-se a oportunidade de tomar a situação para abordar o afeto entre duas pessoas do mesmo gênero. Temos aqui uma virada conceitual que foi extremamente relevante à história das artes cênicas: o desenvolvimento de um teatro a partir de uma prática de engajamento; em outras palavras, o trabalho teatral com a dissidência sexual é uma conquista shakespeariana. Acontece que, desde o primeiro momento em que isto acontece, o corpo e a situação de gênero em que a dissidência sexual se inscreve é na condição travesti. Ou seja, onde supostamente girava-se a situação do impedimento ao corpo da mulher cis para a extenuação da dissidência sexual, construi-se a gênese e os primeiros traços cênicos do corpo da mulher trans. Vemos já nesta configuração teatral uma exemplar situação da interface conturbada entre gênero e sexualidade tal como notamos destacadamente nos processos identitários da segunda metade do século XX até os dias atuais em que nos deparamos com desafios contrassexuais tais quais discutidos na seção 2.7 da tese. Pertinente, neste sentido, o termo imbróglia usado por Kott sobre o atravessamento gênero-sexualidade.

3) *A ridicularização no teatro burlesco da Comedie Française dos séculos XVII e XVIII:* a primeira peça de teatro em que se usa o termo travesti é deste período. Paul Scarron (1726a e 1726b), dramaturgo francês, escreveu entre 1648 e 1653 *O Virgílio travesti em versos burlescos*²⁰⁵. Ora, trata-se obviamente de um dos primeiros registros históricos de uma chafurdação elitizada que usa a transgeneridade no quadro de uma produção clássica de comédia, o que está dentro de uma proposta estética bem ampla na França no século XVII e do qual participa ativamente Scarron.

Bem, a propósito desta obra especificamente, trata-se de uma *simplificação travesti* dramática-cômica da complexa obra de Virgílio chamada Eneida, um poema épico escrito na Roma Antiga por ele em torno do ano I a.C. e que conta a saga de Eneias, um grego de Tróia que, dissidente de seu povo, chega à península itálica para tornar-se o ancestral de todo o povo romano. Ou seja, este mito de fundação de Roma escrito por Virgílio (1557)²⁰⁶, torna-se no trabalho dramatúrgico teatral de Scarron o seguinte: a ancestralidade de todo o povo romano é a travesti, Eneias.

²⁰⁵ Tradução livre de: *Le Virgile travesti en vers burlesques*.

²⁰⁶ 'Los doze libros de la Eneida de Vergilio'.

No Quadro 4 apresentado a seguir, consta o registro das obras do gênero burlesco em que a figura travesti tem a centralidade de codificação narrativa no embalo desta de Scarron. Perceba-se, inclusive, que todas elas (com exceção de uma) apresentam o termo travesti já no título:

<i>título da obra</i>	<i>ano</i>	<i>autoria</i>
<i>Le Virgile travesti en vers burlesques</i>	1648 - 1653	Paul Scarron
<i>L'Ovide en belle humeur</i>	1653	Charles d'Assoucy
<i>Le Lucain travesti</i>	1656	Georges de Brébeuf
<i>L'Homère travesti, ou l'Illiade en vers burlesques</i>	1716	Pierre de Marivaux
<i>Le Télémaque travesti</i>	1717	Pierre de Marivaux
<i>Le prince travesti</i>	1724	Pierre de Marivaux

Quadro 4: Categoria travesti no burlesco (Comédie Française, séculos XVII e XVIII)

Vejamos a seguir algumas considerações de Fournel (1858) sobre a pesquisa que empreendeu a respeito do gênero burlesco na França e, sobretudo, a respeito da obra da mencionada obra de Paul Scarron. Notemos que além de trazer elementos de como se configurou este texto no quadro do gênero burlesco, o autor promove uma reflexão sobre o impacto deste conjunto de obras sobre a recepção, tema que nos interessa em especial nesta tese:

Antes de me voltar para a história do burlesco, não creio que precise dar uma definição matemática dessa palavra: talvez fosse tão difícil quanto supérfluo. É importante, no entanto, fazer algumas distinções preliminares, o que ajudará a esclarecer seu significado um tanto elástico. Tomado em seu significado absoluto, o burlesco difere do bufão, do herói-cômico e da paródia, com os quais muitas vezes se confunde. O gênero burlesco ataca personagens altos, a quem faz agir ou falar basicamente, como Scarron em seu Virgílio travesti. (...) A paródia, que muitas vezes pode ser confundida, e em muitos pontos, com o burlesco, difere no entanto em que, quando está completa, também muda a condição dos personagens das obras que ela travestiu, e é isso que não faz o burlesco, o qual encontra uma nova fonte cômica nessa antítese perpétua entre a ação e as palavras de seus heróis. O primeiro cuidado de um/a parodista dedicado/a ao trabalho de Virgílio teria sido remover de cada um dos personagens o seu título, seu cetro e sua coroa: ele teria feito, por exemplo, Eneias (que os eméritos perdoem um

leigo, em favor de sua inexperiência, o constrangimento dessas suposições, tudo gratuito), um vendedor sentimental e pouco descortinado; de Dido, uma estalajadeira compassiva; e a conquista da Itália, uma batalha grotesca por um objeto que combina com esses novos personagens. (...) Os primeiros livros do Virgílio travesti seguiram em intervalo curto (1648). Foi o sucesso de todas essas obras, e especialmente o último, que jogou literatura em paixão e, por assim dizer, na vertigem do burlesco. O público ficou encantado com essa invenção; os/as leitores se aglomeraram em multidões: entusiasmadas/os por essa alegria intrépida. Uma grande gargalhada respondeu a Scarron de um extremo ao outro da França (...) Nós vimos então se renovar um desses fenômenos intelectuais, como se produziu em todas as épocas: a mania de um gênero levado a tal ponto que nada, por assim dizer, é permitido fora, e não existe mais nada aos olhos dos/as livreiros/as ou da maioria dos/as leitores/as. Essa moda, ou melhor essa exasperação, durou cerca de vinte anos, a partir de cerca de 1640, mas especialmente de 1648 a 1660, quando de repente ela caiu como tinha vindo, um fogo de palha que o vento inicia e que o próprio vento apaga. Parece até que, se não interpretarmos rigorosamente dois versos bem conhecidos de Boileau, que os melhores poetas e os gêneros mais elevados foram infectados como os outros (O Parnaso falou a língua das balas ... / Apolo travesti tornou-se um Tabarin²⁰⁷). Hoje, o burlesco, pelo menos no sentido que dissemos, está bem morto e já há muito tempo. Este foi não mais que um acidente da nossa história literária, mas um acidente que merece ser estudado por seu caráter especial, sua fecundidade e sua bizarrice.²⁰⁸ (Fournel, *Idem*, p. VI-VII; X-XI).

Ora, o processo de objetificação das transgeneridades, tal qual discutida na seção 2.3 da tese se apresenta neste caso tanto no que se refere ao papel psicossocial de ridicularização impresso no modo de proposição da figura travesti nestas produções como o própria fenômeno do burlesco em si, no que tange ao seu aspecto de aderência a um modismo do público. O grande sucesso das obras burlescas em meados do século XVII, apesar de ter se esvaído relativamente rápido, não impediu que o formato se desdobrasse em novas criações

²⁰⁷ Tabarin: nome atribuído a Anthoine Girard (1584 - 1633) um famoso vendedor parisiense que chamava atenção pelos papéis que interpretava para vender produtos, à despeito de sua qualidade ou veracidade de informações. A associação de Tabarin com tais atividades e objetos que comercializava trata-se de uma referência de vulgarização atribuída à arte de rua: a charlatanice.

²⁰⁸ Tradução livre de: *"Avant d'aborder l'histoire du burlesque, je crois n'avoir pas besoin de donner une définition mathématique de ce mot : peut-être serait-ce aussi difficile que superflu. Il importe toutefois d'établir quelques distinctions préliminaires, qui aideront à en préciser le sens un peu élastique. Pris dans sa signification absolue, le burlesque diffère du bouffon, de l'héroï-comique et de la parodie, avec lequel on l'a souvent confondu. Le genre burlesque s'attaque à de hauts personnages, qu'il fait agir ou plutôt parler basement, comme Scarron dans son Virgile travesti. (...) La parodie, qui peut se confondre souvent et par beaucoup de points avec le burlesque, en diffère toutefois en ce que, lorsqu'elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les oeuvres qu'elle travestit, et c'est ce que ne fait pas le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros. Le premier soin d'un parodiste aux prises avec l'oeuvre de Virgile eût été d'enlever à chacun son titre, son sceptre et sa couronne : il aurait fait, par exemple, d'Énée (puissent les émérites pardonner à une profane, en faveur de son inexpérience, la maladresse de ces suppositions toutes gratuites) un commis voyageur sentimental et peu déniaisé; de Didon une aubergiste compatissante, et de la conquête de l'Italie quelque grotesque bataille pour un objet assorti à ces nouveaux personnages. (...) Les premiers livres du Virgile travesti suivirent de près (1648). Ce fut le succès de tous ces ouvrages, et surtout du dernier, qui jeta alors la littérature dans la passion et, pour ainsi dire, dans le vertige du burlesque. Le public avait été charmé de cette invention; les lecteurs étaient accourus en foule : on s'était pris d'enthousiasme pour cette gaieté intrépide. Un grand éclat de rire avait répondu à Scarron d'un bout de la France à l'autre (...) On vit alors se renouveler un de ces phénomènes intellectuels, comme il s'en produit à toutes les époques : l'engouement pour un genre poussé à un tel point, que rien, pour ainsi dire, n'est plus admis en dehors et n'existe plus aux yeux des libraires ni de la plupart des lecteurs. Cette mode, cette rage plutôt, dura une vingtaine d'années, de 1640 environ, mais surtout de 1648 à 1660, où elle tomba tout à coup comme elle était venue, feu de paille que le vent allume et que le vent abat. Il semble même, si nous n'interprétons pas trop rigoureusement deux vers bien connus de Boileau, que les meilleurs poètes et le plus hauts genres en furent infectés comme les autres (Le Parnasse parla le langage des balles... / Apollon travesti devint un Tabarin). Aujourd'hui le burlesque, du moins pris dans le sens que nous avons dit, est bien mort, et depuis longtemps déjà. Ce n'a été qu'un accident de notre histoire littéraire, mais un accident qui mérite d'être étudié par son caractère spécial, sa fécondité et sa bizarrerie".*

de cânones na versão travesti ainda na primeira metade do século XVIII, como demonstramos no Quadro 4, na figura do dramaturgo Pierre de Marivaux. No que se refere à mudança de adesão do público a este formato, não parece urgir o rastreamento das nuances da mudança de gosto da recepção que culminou no fracasso do burlesco. O que efetivamente nos salta à vista neste caso é que, nos anos de sucesso do burlesco, a funcionalização da criação teatral significou o atendimento de certa economia simbólica da burguesia; encontrou-se na categoria travesti um pretexto para a comercialização requintada. A proposta de travestir (assim em verbo) os heróis clássicos para a cena, ao se popularizar demais perde, então, seu valor de mercado, como que representando um momento significativo em que a arte burguesa segue os ditames da lei de oferta e de procura.

Com os três marcos destacados verificamos, sobretudo, que não estamos diante, exclusivamente, de uma modificação histórica nas formas de se elaborar em textualidade a teatralidade travesti. A recepção estética nos ensina que houve uma transformação histórica no ato de ler em si: da significação para o efeito. "(...) É preciso doravante se interrogar sobre o efeito, e não mais sobre a significação dos textos"²⁰⁹ (Iser, 1976, p.8). Segundo o autor, houve nos estudos estéticos da literatura alemã da segunda metade do século XX uma mudança de paradigma sobre o ato comunicacional que deixou de ser balizado entre a mensagem e a significação e passou a ser compreendido entre o efeito e a recepção. Ora, no que se refere à recepção teatral das transgeneridades podemos compreender o quanto que o ato de leitura psicossocial se consubstancia no efeito estético, para além da significação.

Os cortes estilísticos, que caracterizam as alterações nas propostas artísticas, podem ser investigados, no âmbito da estética da recepção, por um lado, pela teoria do efeito estético, que quer explorar o modo com que é elaborado um texto (cênico), e se interessa por aquilo que resulta de um acontecimento artístico, e, por outro lado, pela história da "função" — a "refuncionalização" da arte —, que faz com que a interação entre o texto e o mundo se torne objeto central da análise. (Desgranges, 2012, p.48).

Ora, a relação do texto teatral com seu tempo varia enormemente de um tempo pra outro. Se as modificações do próprio formato destas textualidades teatrais não respondem completamente todas as transformações e enfrentamentos que passa a sociedade de cada época e de cada região em relação com outras do mundo percebemos, no entanto, que as modificações destas estruturas carregam indícios fundamentais para compreendermos o dialogismo da arte com a sociedade de seu

²⁰⁹ Tradução livre de: "(...) *il faut désormais s'interroger sur l'effet, et non plus sur la signification des textes*".

tempo e, até mesmo, entendermos aspectos relevantes das revoluções sociais. Neste sentido, o modo de propor a categoria travesti no texto teatral variou muito nestes três marcos apresentados.

O disfarce explorado em suas diversas facetas nas obras da Idade Média e do Renascimento Italiano definitivamente não é mais o centro da percepção no Teatro Elizabetano. De fato, as comédias escritas e encenadas por Shakespeare representam a refuncionalização da arte de retratação psicossocial da categoria travesti no teatro. Tínhamos, antes, as produções cênicas medievais e renascentistas italianas onde travestir-se era o retrato de uma estratégia de emascaramento cujos propósitos de fuga, de pertencimento e de enfrentamento social matizam o desejo imanente do povo europeu deste período: driblar o controle das instituições cristãs sobre os corpos; ironicamente, ainda que o objetivo de alguém fosse tornar-se santo/a, via-se o humanismo crescente ganhando expressão e se misturando com os próprios referenciais do poder religioso. No período Elizabetano, por sua vez, o teatro que deu forma à categoria travesti não tinha como interesse perceber como a mudança de gênero poderia desafiar as instituições hegemônicas: o teatro era o próprio desafio a elas. Ou seja, tendo o ônus das repressões sexuais circundando sua produção e seu tempo, Shakespeare se deparou com o bônus de jogar com os materiais implícitos e explícitos de cena para redimensionar tacitamente os papéis psicossociais de gênero.

Mas, e o que dizer, ainda, sobre a representação travesti no burlesco? Como que a passagem da sexualização à ridicularização difere da passagem do emascaramento à sexualização como papéis psicossociais da categoria travesti na historiografia da teatralidade? E como, enfim, localizar as produções modernas e contemporâneas teatrais em torno da categoria travesti para, assim, localizarmos historicamente os modos de proposição recentes nos quais se enquadram a encenação *A Demência dos touros*? Temos, no burlesco, a explicitação da busca estética pelo atendimento ao gosto da burguesia, público principal do teatro francês dos séculos XVII e XVIII. Diferentemente dos marcos tratados anteriormente, o entretenimento burguês tornou-se a incidência definidora do papel da recepção no sucesso ou na derrocada da propositividade travesti em cena. O caso da moda atende aos anseios efervescentes de entretenimento de uma classe social que buscava sempre algo novo para consumir. Acontece que a burguesia queria ter ao mesmo tempo a pomposidade nobre que somente o teatro clássico lhes parecia proporcionar e uma facilidade cognitiva do prazer palatável que as tais tragédias clássicas não lhes parecia proporcionar. É assim que a comédia assume o papel de mediação de textos nobres e a exploração de figuras míticas buscando seu rebaixamento. O extrativismo ficcional das transgeneridades no teatro ganha aqui seu auge: a travesti foi desenhada pelos escritores e recebida pela burguesia deste período como a forma mais ridícula para se representar os grandes heróis ocidentais.

Tal condição nos permite ver as nuances contraditórias da relação entre os modos de produção e os modos de recepção. Almejar a interferência do público na obra e buscar a sua plena participação não se dissocia da necessidade de nos interrogarmos sobre a indistinção. Ora, se o público representa exatamente as classes dominantes em uma sociedade, por que deveria a arte restringir sua atividade a satisfazê-lo?

A superação das expectativas de um determinado público aumenta a possibilidade de interferência deste na obra. Assim, atender às solicitações do público significa, por mais paradoxal que possa parecer, contribuir para a falta de sua participação como produtor da obra. (Simões, 2010, p.45).

Não percamos de vista uma das perguntas apresentadas no início deste capítulo: Quando foi que a teatralidade travesti deixou de ser um paradigma da ordem de obras de ficção para ser um processo delineador de obras de fricção? Como já comentamos antes na tese, foi no teatro moderno que o paradigma poético da alteridade, predominante até o século XIX, começou a dar lugar à representatividade. A sumarização deste fenômeno são projetos do século XX como o Teatro do Oprimido de Boal, o Teatro Documentário, a Performance e o Teatro Pós-Dramático (Leal, 2017d). Considerando a sugestão referida na ideia de Haraway (*et. al*, 2009) na epígrafe deste capítulo sobre ser ilusão de ótica a fronteira entre ficção científica e realidade social, a pretensa separação da ficção e do real cai por terra na perspectiva do pensamento moderno teatral. As formas de representatividade passaram a lidar com expedientes do sensível de maneiras radicalmente opostas aos expedientes poéticos da alteridade anteriores à modernidade que, ora conduzidos com competência ora com fracasso, não enxergavam todas as nuances da produção artística com seu tempo histórico (e talvez não pudessem justamente por conta das condições estruturais correspondentes às sociedades em que se deram). O que podemos dizer é que é próprio do século XX a extenuação destes trabalhos recíprocos entre a ficcionalidade e a realidade:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (Rancière, 2012, p.64).

O que podemos dizer, por fim, sobre a atividade teatral contemporânea sobre a categoria travesti com relação ao período moderno? Ora, como também já comentamos na tese, se ao projeto moderno opera por rupturas e pela negação, o contemporâneo parece levar tais rupturas e negações às últimas consequências, para lugares não imaginados (ou impossíveis de serem imaginados) no

século XX. É neste sentido que, nas produções teatrais atuais, do século XXI, vê-se a constante busca, de um lado, por dar cabo a intenções desenhadas no modernismo mas que não puderam se efetivar e, de outro lado, por descobrir novas intenções que, inspiradas no século XX, pretendem responder a desafios do tempo atual.

Os trabalhos contemporâneos no teatro no século XXI estão lidando exatamente com a consequência das insuficiências vocabulares e identitárias sobre transgeneridades do modernismo do século XX. Em julho de 2017 fui chamada para palestrar e dar oficina no evento *Palco Giratório* do SESC²¹⁰. Na ocasião, pude acompanhar os trabalhos de coletivos teatrais de Recife - Pernambuco, os quais estavam também vinculados ao festival, apresentando encenações, participando de debates, mediações, oficinas, etc. Uma dessas obras teatrais que assisti, intitulada *Luzir é negro*, do coletivo Teatro de Fronteira (de Pernambuco) chamou-me atenção. A peça documental desenhava a narrativa de auto-descoberta da racialidade negra de uma pessoa cisgenerificada como homem e que era intérprete do próprio trabalho. Ora, a contundente pesquisa do grupo com a poética da representatividade permitiu um tratamento extremamente refinado do processo racial da protagonista que, num processo de embranquecimento social e racismo, não havia podido construir sua história com uma percepção autodesignada de sua cultura negra. Ora, ademais deste material, a peça revelou (do início ao fim) que não era apenas a negritude que fora reprimida socialmente neste sujeito mas, também, a sua mulheridade. O conteúdo feminino buscado e agora reclamado neste corpo documentado e encenado, propriamente da ordem da performatividade transgênera, não ganhou na obra (e tampouco no discurso do grupo) uma articulação de nomeação do material de gênero trabalhado à altura da defesa e autodesignação da negritude. Fui extremamente aclamada pelo grupo e pelo público quando, em ocasião de minha crítica sobre a peça na circunstância de mediação do evento, articulei o pensamento: *não é que Luzir é negro; Luzir é negra!*

Tendo em vista o percurso ficcional no qual a categoria travesti foi abordada textualmente na historiografia da teatralidade ocidental, estamos hoje vivendo um conjunto de processos estéticos cuja matriz de criação é friccional. As viradas históricas nas artes cênicas as quais lidei aqui foram apenas indicadas em termos de algumas questões e alguns períodos, já que não era o objetivo

²¹⁰ Na *Mostra Transborda*, realizada em parceria com o evento *Palco Giratório*, ministrei a oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* (cujo formato se inspirou na oficina que desenvolvi no processo de mediação teatral da encenação *A Demência dos touros* e da qual trato no Capítulo 6 da tese), em Jaboatão dos Guararapes no SESC Piedade; e palestrei no Foyer do Teatro Luiz Mendonça, Parque Dona Lindu, no Recife, no dia 21/07/2017 juntamente com o/a professor/a Bruno Siqueira e mediação do/a professor/a Renata Pimentel na roda intitulada *Lamentos Contemporâneos — Gênero e Diversidade: Visibilidades e Invisibilidades em Cena*. Em Recife, palestrei no SESC Santo Amaro no dia 25/07/2017 juntamente com o/a professor/a Marcondes Lima e mediação da advogada Robeyoncé na roda intitulada *Questões de gênero e sexualidade — Trans-posições artísticas: diversidade sexual e representatividade política*.

principal da tese este levantamento. Foi preciso, no entanto, fazê-lo para localizar com mais astúcia a constatação de que a própria falta de consciência atual sobre o material de transgeneridades com os quais se deparam os grupos teatrais ainda é uma herança do completo apagamento e abuso figurativo que a categoria travesti sofreu ao longo dos séculos. Coaduna-se à estas constatações o fato de que a própria limitação psiquiátrico-patológica da ideia de "transexualidade" ofuscou, e ainda ofusca demasiadamente, os processos de reconhecimento de formas diversas de transgeneridades, sobretudo quando não atendem à nobreza transexual de cunho cisnormativo (como já trabalhamos na seção 2.1 da tese).

O Quadro 5 abaixo sumariza os tópicos que serão abordados na sequência do Capítulo 4 e que representam o trabalho conceutivo de *A Demência dos touros* com o material de pesquisa sobre performance de gênero:

Quadro 5: Trabalho conceutivo de performance de gênero em A Demência dos touros

Bem, passemos, então, às seções 4.1 e 4.2 onde expomos, respectivamente, as atividades de dramaturgismo e de documentação realizadas em *A Demência dos touros*. Visa-se refletir não apenas sobre como o tensionamento opressor-oprimida da performance de gênero (cis e trans) direcionou as escolhas estéticas de produção em cena mas, sobretudo, ressaltar como que aspectos desta fricção subjetiva e social da opressão de gênero encarada na construção textual da encenação acabaram por estabelecer relação inevitável com as observações que serão feitas em torno dos processos de recepção no Capítulo 5.

Ilustração 26: Emilia Lettucce (I) – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Ilustração 27: Detalhe mãos de Sacódia – A Demência dos touros

Fonte: Plínio Machado

4.1 Dramaturgismo: o opressor tem fobia?

Mas a prova mais evidente da influência de Simão Bacamarte foi a docilidade com que a Câmara lhe entregou o próprio presidente. Este digno magistrado tinha declarado, em plena sessão, que não se contentava, para lavá-la da afronta dos Canjicas, com menos de trinta almudes de sangue; palavra que chegou aos ouvidos do alienista por boca do secretário da Câmara entusiasmado de tamanha energia. Simão Bacamarte começou por meter o secretário na Casa Verde, e foi dali à Câmara à qual declarou que o presidente estava padecendo da "demência dos touros", um gênero que ele pretendia estudar, com grande vantagem para os povos. A Câmara a princípio hesitou, mas acabou cedendo.

(*O Alienista* - Machado de Assis)

Nesta passagem de *O Alienista*, de Machado de Assis, o personagem Simão Bacamarte opera mais uma de suas peripécias que, no enredo da novela, vem a somar com seus trabalhos de zelar pela saúde social de uma pequena vila no norte do Rio de Janeiro do século XIX. Dedicando-se à psiquiatria, Bacamarte se vê (e é visto) na responsabilidade de retirar da sociedade pessoas que apresentem indícios de insanidade. Trata-se de uma retratação insidiosa sobre o alienismo, a primeira forma da psiquiatria moderna. "No século XIX acreditava-se que pessoas que sofriam de doenças mentais estavam alienadas de suas verdadeiras naturezas. Especialistas que as estudavam eram conhecidos/as como alienistas"²¹¹. O expoente do alienismo foi Philippe Pinel²¹²; ele vislumbrava o aprisionamento como condição necessária para a experiência de liberdade, numa abordagem médico-filosófica sobre o alienismo da razão. "A terapia moral, por meio da qual o alienista entrava no delírio do paciente ao modo de um teatro, que reconhecia um traço de verdade em sua ilusão, era, sobretudo, uma experiência de libertação" (Dunker, 2015, p.30).

Ora, o que configura o principal erro dramático²¹³ na novela de Machado de Assis não está exatamente no fato de deixar-se bem entendido que o médico que opera a retirada de sujeitos da sociedade, por meio de sucessivas internações compulsórias, o faz mesmo que a suposta demência

²¹¹ Tradução livre de: "In the 19th Century, presos suffering from mental illness were thought to be alienated from their own true natures. Experts who studied them were therefore known as alienists". Excerto apresentado na abertura da série *The Alienist*, coincidentemente estreada no pacote de serviços Netflix no mesmo dia em que me dedico à finalização da redação desta seção da tese. Outra coincidência: já no primeiro episódio, o alienista é chamado para desvendar o caso de uma travesti criança/jovem assassinada, encontrada morta sobre uma ponte com os olhos arrancados, mão direita decepada e órgãos genitais arrancados com sinais de ter sofrido um crime de ódio. O fator que aguça o trabalho do alienista é o fato de se tratar de uma criança/jovem perturbada mentalmente por ter hábitos femininos (o alienista a interpreta como um menino e argumenta a patologia, a princípio, por ela estar trajando um vestido ao ter sido encontrada morta). Disponível em: <https://thekillingtimestv.wordpress.com/2018/04/19/five-things-about-the-alienist-out-today-on-netflix/>, acesso em: 19/04/2018 às 13h40, Praia Grande - Brasil.

²¹² Philippe Pinel, médico francês (1745 - 1826).

²¹³ A noção de *erro dramático* remete à apropriação pelo drama burguês da estrutura narrativa do *erro trágico* (Aristóteles, 2006) de acordo com o qual o/a herói/na acaba por tomar uma decisão que complica o desenlace do conflito na direção à realização de seu desejo (Boal, 2005a; Rosenfeld, 1996).

ainda esteja em testes ou inverificada suficientemente. Este é o principal *erro dramático*²¹⁴ de Simão Bacamarte. O brilhantismo de elaboração do erro dramático, de tomar o discurso científico como primazia do social, confirma a genialidade sociológica de Machado de Assis. Ao adotar-se o impropério de validar a finalidade de evitar-se qualquer rastro de loucura a todo custo, não é apenas o crédito à medicina que se induz mas, sobretudo, o posicionamento do discurso médico como sendo o que se entende como quais devem ser os fins da política.

No entanto, uma grande reviravolta acontece quando Bacamarte percebe que o desvio atinge 75% da população. O protagonista entenderá, então, que a loucura pode estar em quem desenvolve o padrão de normalidade. Semelhante ao que a psiquiatria contemporânea veio por definir como a normalopatia, ou seja, a patologia de pessoas que são consideradas demasiadamente normais. "[...] A normalidade é apenas *normalopatia*, ou seja, excesso de adaptação ao mundo tal como ele se apresenta e, no fundo, um sintoma cuja tolerância ao sofrimento se mostra elevada". (Dunker, 2015, p.32). Por fim, o protagonista termina o conto internando-se por considerar que a loucura está, definitivamente, *em quem se perturba com o desvio alheio*.

Na seguinte passagem de Dunker (*Idem*, p.34) encontramos a referência à obra *O Alienista* e dos enfrentamentos de recorte da racionalidade diagnóstica e seus tangenciamentos com processos de detenção/reclusão:

Uma racionalidade diagnóstica que se contentasse com o que é redutível a modalidades regulares de sintomas tenderia a expandir esse conceito de tal modo que o reencontraria em toda forma de vida. Tal qual Simão Bacamarte, o alienista do conto de Machado de Assis, reencontraríamos aqui apenas as contradições formativas da experiência humana em sua universalidade. Inversamente, uma racionalidade diagnóstica que dissolvesse toda forma de mal-estar em narrativas sociais, que articulam demandas de reconhecimento particular, ao modo de sofrimentos de determinação e de indeterminação, seria incapaz de pensar a dimensão improdutiva, empobrecedora e profundamente singular dos sintomas. É nesse segundo cenário que teríamos, cada um/a de nós, nosso próprio asilo, no qual nos trancafiaríamos solitários/as, tal qual Simão Bacamarte em seu exílio autoimposto.

O alienista de *A Demência dos Touros* é também um médico. Este, com o nome de Dr. Descartes, ironiza o cartesianismo e o cientificismo empregados na justificação discursiva da organização disciplinar de grupos sociais não hegemônicos. A ação de patologizar configurações subjetivas e sociais como o gênero denota a extrapolação do que se presta o método científico e a teoria médica e traz consigo exatamente o atrelamento dos processos de saúdes justificados por tratativas de zelar pela conformidade da razão e do pensamento. As peripécias vividas por Simão Bacamarte foram ensejo para serem transfiguradas no Dr. Descartes buscando compreender a

²¹⁴ Erro dramático: expressão derivada da tragédia grega (e apropriada historicamente pelo drama burguês), da noção de erro trágico, ou *harmatia* de Aristóteles (2006). Boal (2005a, p.74) define *harmatia* como falha trágica: "é a causadora do conflito. É a única tendência que não se harmoniza com a sociedade, com o que quer a sociedade".

pesquisa do grupo sobre a tensão inevitável entre os recortes subjacentes à problemática de patologização das transgeneridades: a serviço de quê e de quem se estruturaram na racionalidade diagnóstica os discernimentos entre a universalidade e a particularidade de enquadramento de quem é trans/"doente" ou de quem é cis/"normal"? A dificuldade instaurada em dar forma textual a estes questionamentos só pôde ser equacionada com o enfrentamento crítico dos processos de luta por reconhecimento das transgeneridades que se tornaram matrizes de direcionamento, vetores para posicionamentos do grupo. Em processo! O recorte pela universalidade e pela particularidade ensaiado pela ficção trouxe nuances extremamente relevantes para o questionamento teórico que empreendemos na tese sobre as circunstâncias de delimitação patológica e espacial das transgeneridades, em destaque a seção 2.1 na qual discutimos a loucura e na seção 2.4 na qual discutimos a reclusão. De fato, o dilema da delimitação das incitações de patologismo atribuído tradicionalmente pela psiquiatria à performance de gênero tem correlação aos modos de delineamento dos expedientes de aprisionamento que demarcam a performance de gênero no social.

Ilustração 28: Dr. Descartes (I) – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Tendo em vista os indícios levantados preliminarmente sobre a patologização das transgeneridades e suas implicações espaciais na sociedade, o processo de dramaturgismo foi

concentrado sobre a problematização da cisnormatividade no contexto social. Como expressar o opressor? Como dar forma teatral às atividades psicossociais operadas pela opressão às transgeneridades? Estas perguntas nortearam o processo de investigação do grupo, cujas estratégias de tratamento do processo buscaram coincidir as discussões e experiências que, na sequência, seriam propostas ao/à espectador/a.

Há todo um aparato ético e estético para dar tratamento a uma questão de pesquisa teatral. A determinação dos problemas fundadores define as marcas com as quais se pretende dar forma e estabelecer a complementação desta pesquisa que deve se amparar do dialogismo com os/as espectadores/as. Vejamos a seguir como que as escolhas de questionamento e de procedimentos de feitura teatral se interpõem com a atividade de leitura teatral:

A concepção de uma proposição artística não se dá (ou não deveria) de qualquer modo, desprovida de procedimentos experimentais que guardem coerência investigativa e que solicitem diálogo com o contexto histórico de seu tempo. Não se trata, já aí, portanto, de um vale-tudo irresponsável e descomprometido. O investimento de desejo e de sonho, bem como as bases éticas e estéticas da proposta, são deflagrados no processo investigativo, na experiência inicial dos/as artistas, e seguem colocados à prova nos jogos propostos às/aos espectadores/as. As estratégias adotadas pelo/as artistas em processo são definidas a partir da relevância e da pertinência de seus interesses, de questões e procedimentos, mais ou menos coordenados, que os/as criadores/as propõem para si mesmo/as, e que podem estar intimamente relacionadas com as inquietações, os riscos e desafios que os/as artistas sugerem ao público posteriormente, na ocasião do ato de leitura (Desgranges, 2017, p.23).

A seleção de textos teóricos, de treinamentos corporais/vocais, os dispositivos pedagógicos e as referências artísticas que trabalhamos no processo de *A Demência dos touros*, visaram fomentar o trabalho de afinamento técnico e conceitual da nossa própria relação com a pesquisa visando, assim, prepararmo-nos para proporcionar um percurso semelhante com a recepção. A matéria *muro* tornou-se uma busca basilar para o trabalho de pesquisa do grupo: atravessamos etapas diversificadas de jogo de cena, criação poética e reflexão teórica sobre os processos de fronteira no social. Em nossa abordagem, tomando a cisgeneridade e a transgeneridades como problemas da cidade, ou do espaço público, investigamos as nuances sobre como que o material urbano inscreve a performance de gênero no corpo e, reciprocamente, como o corpo inscreve a performance de gênero na mesma urbanidade. Em 27 de setembro de 2016 contamos com a presença do Prof. Gustavo Massola²¹⁵ em um dos nossos ensaios no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Na ocasião pudemos dialogar sobre as questões espaciais com as quais nos deparamos na função de tratativa das fronteiras da performatividade de gênero no contexto social. Na ocasião pudemos discutir,

²¹⁵ Professor do Departamento de Psicologia Social e do Trabalho do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Desenvolve trabalhos em Psicologia Ambiental e Psicologia Comunitária. Coordena atualmente o Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social ao qual se vincula esta pesquisa. Participa da banca de defesa desta tese de doutorado como membro titular.

inclusive, sobre leituras recomendadas pelo próprio professor as quais foram relevantes também para a elaboração das discussões apresentadas nas seções 2.4 (reclusão) e 2.6 (indisciplina) da tese: Santos *et. al* (2016) e Bosi (1994). Neste mesmo sentido de diálogo com o público já em processo de elaboração da peça, fizemos leituras abertas, sendo que em uma delas convidamos a psicóloga Jo Camilo com quem pudemos amadurecer os principais questionamentos da opressão social vivida por pessoas trans e a interface da cisnormatividade com a urbanidade.

Ilustração 29: Cena com Dr. Descartes próximo do público – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Tendo em vista a correlação não-unívoca mas propositiva entre os modos de criação e os modos de leitura cênicos, foi preciso nomear quais aspectos críticos da pesquisa do grupo de teatro sobre as transgeneridades no social estariam dispostos à recepção. Há uma inversão sugestiva contida em *A Demência dos Touros* a qual baseou o seu argumento de feitura dramatúrgica e que interessa para a discussão da despatologização das transgeneridades. Trata-se da referência às cisgeneridades, não por configurarem em si as supostas verdadeiras patologias sociais relativas a gênero. A inversão está, doravante, na consideração das leituras que fazem os paradigmas cisnormativos sobre as transgeneridades.

Primeiramente, por se supor que há leitura inexoravelmente em única direção. Assim, a cisnormatividade não opera apenas a leitura de patologia sobre as transgeneridades. *O que de fato opera a cisnormatividade é que apenas as transgeneridades são passíveis de leitura. Ler a*

patologia em pessoas trans não é mais que uma conclusão inevitável de que a demência não pode estar em uma configuração de gênero que se entende como normalidade, assim auto-entendida, a cisgeneridade.

Neste sentido, optamos no percurso de dramaturgismo de *A Demência dos touros* por uma abordagem dialética e crítica da pesquisa teatral, a qual inexoravelmente passou a influir nas expectativas instauradas no trabalho de relação com a recepção no sentido da consideração da problematização dos traços clínicos impressos à figura do opressor às transgeneridades. Não se tratou, assim, de retirar a carga de violência da opressão vivida por pessoas trans nem sequer desconsiderar uma análise psíquica das condições do opressor e da cisnormatividade. Buscou-se, sobretudo, enxergar as dimensões críticas nas quais a precarização moral do preconceito da cisnormatividade contra pessoas trans totaliza a opressão de gênero vivida por pessoas transgêneras no sentido de torná-la abstrata ou absoluta. Condição dialética semelhante a esta pode ser percebida no processo de luta de classes; ao analisar o trabalho do dramaturgo Bertolt Brecht, Peixoto (1981, p.89) nos indica como que o delineamento da atividade do opressor obedece a uma vinculação das suas ações às estruturas sociais em que estão dispostas:

(...) manipulando os conceitos de classe, é preciso não descuidar da necessidade de mostrar, em cena, seres humanos e não princípios teóricos (por mais justos que sejam). Todo cuidado é pouco para exercer verdadeiramente um pensamento dialético no processo de análise e realização cênica: o indivíduo pertence a uma classe social, subordinada a certas leis e características precisas, numa determinada formação social, em função das relações de produção existentes. Mas um indivíduo não é uma classe. Não há uma relação absoluta, um vínculo mecânico entre ambas as entidades. Podem haver mesmo, entre elas, contradições severas e acentuadas. Inclusive, chega-se a um conceito de classe partindo igualmente do comportamento social de indivíduos que a formam. Lukács alerta: há uma distância entre a consciência psicológica do/a operário/a individual e a consciência psicológica da massa proletária e nada disso se confunde com a consciência histórica de classe.

Voltemos a como o problema da opressão se interpõe à cisnormatividade e de como encaramos este trabalho no dramaturgismo de *A Demência dos touros*. Considerar a cisgeneridade como passível de leitura de gênero é condição sutil para uma irônica crítica de que a normalidade têm configurações patológicas. No entanto, como podemos caracterizar as chamadas *fobias* de grupos hegemônicos com relação aos grupos sociais oprimidos? Em outras palavras, se a opressão tem base em processos sociais de dominação e de desigualdade, porque o ódio é parametrizado como patologia como se vê na expressão *transfobia*?

Esta última pergunta contém não apenas uma conotação de equívoco que pode induzir que casos de ódio tenham um potencial clínico. Percebemos que, para além da carga de *patologização do opressor*, o problema referido sobre o termo *fobia* associado ao preconceito às dissidências

performativas de gênero sugere-nos a necessidade de ser pensado criticamente. Sendo a cisnormatividade o paradigma hegemônico social de ação disciplinar de gênero, a condição transgênera interpõe-se como um processo social de desobediência de gênero (Oliveira, 2017b), conforme foi discutido na seção 2.6 da tese. Neste sentido mais do que a vinculação do opressor com a expressão *fobia* indicando aí um quadro clínico da opressão, seria mais conveniente elaborar formas de linguagem mais adequadas a considerar esta configuração no quadro de um problema moral, político e psicossocial; buscando nomear a norma.

Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não-marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, “o outro” – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos “sujeitos normais” – é hiper-marcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora. (Mombaça, 2016a, p.11).

Outras formas de expressão de processos de preconceito como a *gordofobia* (em tratativa ao marcador de peso) e *putafobia* (em tratativa ao marcador de prostituição) guardam semelhança etimológica com o termo *transfobia* no sentido de associar uma noção de medo (com traços patológicos) a um fenômeno que, de fato, refere-se a dimensões da moral e da política: o desrespeito social. Proferimos, então que a invenção linguística suscitada para expandir as limitações da expressão *transfobia* deva levar em conta, de um lado, os fundamentos políticos do ódio ao qual procura se referir e, de outro lado, as intenções de resistência que sua formulação pretende abarcar. Ora, é neste sentido que a concepção estética do problema psicossocial trabalhado na encenação teatral *A Demência dos touros* está expresso explicitamente no título da obra mas, como não poderia deixar de ser, atravessa todo o percurso de pesquisa do grupo e foi proposto à recepção.

Para além da dialética cis-trans, inferir que a demência está nos touros e não nas vacas, por sua vez, interssecciona mais uma camada para a questão. Não se trata apenas de imputar a leitura das cisgeneridades operada a partir das transgeneridades, nem ao menos de apenas elaborar a provocação de que, se há patologia do social, esta deveria estar necessariamente em quem patologiza e não em quem é patologizado/a. Afirma-se, então, na dramaturgia de *A Demência dos touros*, a cisgeneridade passível de leitura e, então, em ironia contumaz, passível de demência. No

entanto, a outra camada intersencionada aí demonstra que colado ao enfrentamento ao cisnormativo o texto propõe o enfrentamento ao machismo.

Ilustração 30: Sacódia, assistente do Dr. Descartes – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Percebemos que a utilização do termo *fobia* como nomeação de resistência à opressão subscrita à diversidade de gênero não se reduz exatamente a aferir uma demência estrita da cisnormatividade. Trata-se de exercer a apropriação do mecanismo de nomear. Ou seja, nomear o opressor como demente nada mais é que um sintoma social da dificuldade encontrada por grupos oprimidos para enfrentar a opressão estando dentro de uma lógica perversa que os deslegitimarão a todo custo. Assim, ao ler a cisgeneridade pela demência, a transgeneridade explicita um desdobramento fático da própria experiência de ser lida hegemonicamente pela demência.

Da mesma forma, proferimos o apontamento de que o *ser homem* pode ser lido pela mulheridade e que também pode haver, como estratégia de resistência de grupos de mulheres trans e cis, a alusão a uma patologia amalgamada nos processos sociais e subjetivos da construção do *ser homem*. *A Demência dos touros* é, assim, uma dupla chave de subversão poética de resistência que, seja pela provocação, seja pela denúncia, alerta para a hipótese de que os sujeitos sociais, todos, são passíveis de leitura de gênero.

Ademais, a constatação da revisão do termo *transfobia* no sentido de retirar-lhe a carga clínica buscando acentuar a característica de opressão social vivida por pessoas trans numa sociedade cisnormativa trava-se em um contexto de redimensionamento de palavras *de trans pra frente*. Pensar representativamente sobre tais questões significa um trabalho de linguagem anticolonial (tal qual discutimos na seção 2.2 da tese) que, por vezes, assume alguma invenção com sugestividade animal (tal qual discutimos na seção 2.5 da tese). Neste sentido, justificam-se as inversões de lógica nas quais se baseiam as escolhas da pesquisa da peça, evidenciando quebras de pensamento e rupturas de palavras como o próprio termo *pato lógico*²¹⁶ para se referir à bestialização inerente aos processos de patologia da cisnormatividade às transgeneridades.

Ilustração 31: Huy e Ssk, coveiros-operários do muro – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

²¹⁶ *Pato lógico*: sugestão ao animal pato/a; esta expressão aparece pela primeira vez na obra de MD Magno intitulada *O pato lógico* e trata da organização da psicanálise carioca dos anos 1980 (Dunker, 2015, p.103). Há no destaque do termo "pato" uma explicitação do procedimento de ruptura da palavra que teria característica de trazer em evidência alguma circunstância concreta, ou do Real (para usar um termo da própria psicanálise).

A lógica dialética trabalhada no dramaturgismo da peça visou trazer à tona o discurso biopolítico de humanização feito com regularidade por pessoas cisgêneras que buscam aliar-se à luta por reconhecimento de pessoas trans. Pouco sabendo a respeito dos problemas sociais relativos à performatividade de gênero e, muitíssimas vezes, tentando ajudar tirando o lugar de fala de pessoas trans, um problema que se apresentou desde o início do processo foi a objetificação, cujas questões estão apresentadas na seção 2.3 da tese.

Construímos no texto uma cena emblemática para tratar das dores da cisgeneridade que explora pessoas trans e se sustenta no discurso da ajuda, do apoio. A encenação exponenciou esta tratativa dramatúrgica: em um monólogo, o Dr. Descartes ascende uma lâmpada suspensa por uma corda e senta-se próximo do público; há entre os/as espectadores/as e o médico um conjunto de luzes cilíndricas que formam desenho retangular e perspectivam o espaço em linhas retas; a branquitude dos jalecos se ressaltam com a intensidade da iluminação cênica fluorescente destacando com criticidade visual a assepsia hospitalar onde a problemática de gênero normativamente tem expediente na sociedade cisnormativa.

Ilustração 32: Dr. Descartes (II) – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Tal como indicado na Ilustração 32 acima, o recurso épico descortinado de acionar o som regular de marcapasso com o celular para criar a ambiência do consultório no qual também trabalha seu assistente Sacódia, apresentado na Ilustração 30. Como que para enfatizar o texto com o discurso de ajuda e humanização de pessoas trans, Dr. Descartes chora. Outro traço épico da atuação/direção: as lágrimas são produzidas por irritabilidade ocular quando o ator passa uma camada de uma pomada²¹⁷ em baixo de cada olho antes de se sentar e dizer o seu texto: tudo isso bem à mostra para a recepção!

Ilustração 33: Carlos, Muchado e silhueta de Emília – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Vejamos na seção 4.2 a seguir como que se apresentou a outra faceta do problema de pesquisa da encenação *A Demência dos touros*: a oprimida. Apresentaremos, então, as escolhas estéticas que aventamos no processo para dar forma à configuração documentativa cênica da mulheridade trans tendo em vista a dialética e o dialogismo de como a concepção do material. Ora, sabíamos desde o princípio que a maneira como configuraríamos o problema se estabeleceria em relação, na sequência, com a recepção teatral da encenação.

²¹⁷ Pomada constituída de elementos voláteis: mentol, canferol e eucaliptol. O nome da marca é Vick Vaporub, da empresa Procter & Gamble. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vick_Vaporub, acesso em: 19/04/2018 às 20h35, Praia Grande - Brasil.

4.2 Documentação: a oprimida tem euforia!

"Perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando."
(Clarice Lispector)

A peça *A Demência dos touros* é sobre mim. Sobre minha vida, sobre meu percurso, sobre a minha transição de gênero, sobre uma aguda rejeição afetiva que sofri, sobre uma complexa demissão de trabalho que tive que encarar. É sobre a dificuldade de firmar-me na vida, sobre a dificuldade de ter um amor e ser amada por ser quem sou, a dificuldade de ter um trabalho que me respeite enquanto mulher trans. O abandono amoroso covarde que vivi ao declarar-me trans, a perda do trabalho com a alegação de que desobedeci os preceitos disciplinares de gênero da instituição de ensino superior que me contratou, a segregação urbana e a exploração social da minha imagem enquanto mulheridade transgênera não são problemas que são exclusivos a mim. A peça é sobre mim porque efetivamente eu fui documentada no processo de feitura da encenação, e aqui trataremos um pouco melhor destes dispositivos; no entanto, a peça é sobre todas as pessoas trans, sobre nossas histórias, nossos desafios e nossas subjetividades.

Há estruturalmente três facetas dialéticas as quais foram meticulosamente trabalhadas nos expedientes de concepção do espetáculo. A primeira delas diz respeito à relação entre opressor-oprimida tomando aqui a fricção social entre a masculinidade cisgênera e a mulheridade transgênera. A segunda delas, a qual pudemos refletir na seção 4.1 da tese, diz sobre os processos críticos e ambivalentes da própria figura da cisgeneridade, insinuada a ser passível de demência mas efetivamente ser passível de leitura; de reconfiguração, de desnaturalização. E, a terceira delas, com a qual nos deparamos aqui nesta seção, diz sobre as questões paradigmáticas da pessoa que transiciona gênero, dando especial atenção aos matizes subjetivos de circunscrição da mulher trans no espaço social.

Então, nos perguntamos: quais escolhas poéticas delinearam o percurso do grupo na documentação da minha história de vida recente e quais as reverberações da minha narrativa pessoal na atuação em cena, na recepção teatral e nesta pesquisa de doutorado como um todo? Do que se trata a atividade e a teoria do Teatro Documentário? Como que a concepção épico-lírica de euforia de gênero para representar a mulher trans em *A Demência dos touros*, empreendida pela companhia Teatro do Perverto, difere da noção patológico-dramática de disforia de gênero? O que se solicita da recepção quando se trabalha com a decupagem da violência de gênero revelando no corpo e na cena suas nuances subjetivas mais sutis? Como que imprimimos na encenação provocações com relação

ao material de pesquisa da peça no que se refere às noções de família, de trabalho, de amor e de urbanidade das mulheridade trans?

Para dar início à reflexão sobre estes pontos, como a peça documenta a minha experiência, retomemos as considerações que teci na abertura da tese a respeito do incômodo vivida enquanto espectadora do espetáculo *Na Rego: quanto custa uma hora com você?*, do Coletivo Na Rego. O assombramento pelo qual passei ao ver-me revelada nas histórias e situações ali apresentadas havia se associado às limitações referenciais sobre a diversidade das transgeneridades, desconhecidas por mim e desconhecidas também pelo grupo. Este desconhecimento não era bem uma falta de informação, a matéria trans pulsava em todos os corpos, do grupo e da recepção, mesmo que não atendessem aos parâmetros do processo transexualizador. Acontece que, não ter a vivência de nomear-se trans sobretudo em situações em que não havia o pretexto teatral era o que discernia enquanto modo propositivo do grupo. Ora, calcada no passe-livre da interpretação de qualquer papel sem que ela diga respeito a sua própria experiência, a referida produção tinha o teatro como escudo da experiência mas talvez não uma proteção já que a elaboração teatral é sempre um risco, um por-se em risco. E foi exatamente esta ponta solta do grupo que me atingiu enquanto espectadora. Minha angústia de ver minha transgeneridade saltada à cena e, em seguida, negada no meu próprio corpo, me conduziu à série de tentativas de elaboração e de pesquisa sobre minha própria performatividade de gênero.

Estas peripécias comentadas à sobrevôo já na Apresentação desta tese resultaram em experimentos teatrais efêmeros e que aparentemente não efetivaram a sua recepção. De fato, este percurso representa minha atitude de não silenciar os questionamentos vivos que se apresentavam à minha mulheridade não reconhecida, ainda sem forma poética delineada de reconhecimento no social: Como seria poder me ver e ser vista como mulher nos relacionamentos afetivos? Qual meu lugar de pertencimento na urbanidade enquanto mulher trans? Eu teria direito à cidade? Quais as condições de trabalho estariam disponíveis a mim ao me apresentar como mulher? Qual a diferença de uma transição de gênero já estando no trabalho e outra que o antecede? É possível transicionar gênero e manter-se com o trabalho e a profissão que se tem?²¹⁸ A Ilustração 34 a seguir instaura um jogo de palavras sobre a atitude de pessoas trans de não nos silenciarmos diante de tais problemas

²¹⁸ Nos EUA a pesquisa de Grant *et. al* (2011) indica que 90% de pessoas trans em situação de trabalho formal sofreram violência de gênero. Há de fato inúmeras situações de opressão vividas por pessoas trans em seu contexto de trabalho como o assédio e as ameaças. Neste sentido, já se especula a necessidade de formular um índice para medir a quantidade de demissões sofridas quando uma pessoa reivindica sua transgeneridade no contexto organizacional: *trans resignation rate*. (Disponível em: <https://www.npr.org/sections/ed/2018/03/08/575723226/more-than-half-of-transgender-teachers-face-workplace-harassment>, acesso em: 22/04/2018 às 9h42, Praia Grande - Brasil). No Brasil atual não temos este cálculo em andamento, mas intuimos que este fator de demissão correlacionado à transição de gênero beira a 100%, lamentavelmente.

que nos atingem no âmago; mais adiante falaremos da postura épico-lírica eufórica de gênero subjacente a esta postura de não calar-se diante da opressão:

Ilustração 34: Euforia de gênero e produção de narrativa de si²¹⁹

Bem, a negativa real das transgeneridades na sociedade atual se apresentou explicitamente nas experiências teatrais que busquei realizar antes de *A Demência dos touros*. A despeito de discursos de diversidade proferidos por pessoas cis no sentido de inclusão de pessoas trans em diferentes espaços da sociedade, o que observamos é uma explícita rejeição de pessoas trans no que se refere a direito aos afetos, ao trabalho, à família e à cidade. Por outro lado, investidas de acolhida desinformadas e sem representatividade/protagonismo das próprias pessoas trans levam a situações de objetificação das transgeneridades (como discutimos na seção 2.3 da tese). Ao passo destes enfrentamentos sociais vividos por pessoas trans, o fracasso destas tentativas que vim desenvolvendo, como comentei antes, deve ser interpretado como percurso de resistência incansável, de chocar os ovos da experiência. Esta incubação precisou, no entanto, de um choque; o percurso de pesquisa acumulando a série de fracassos demandava uma interrupção que me fizesse

²¹⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/fernandes.beth.fernandes.fernandes.beth.fernandes>, acesso em: 14/4/2018 às 18h17, Praia Grande - Brasil. Beth Fernandes é militante pelo direito de pessoas trans; a frase em questão foi elaborada em conjunto com sua amiga Ailma pela SENASP (Secretaria Nacional de Segurança Pública), no quadro da aulas realizadas em 2018 na Patrulha Maria da Penha de Goiânia, a qual une esforços na cidade contra a violência da mulher. A frase em trocadilho faz referência à pintora mexicana Frida Kahlo (1907 - 1954).

formar uma inversão neste ato de elaboração. Eu definitivamente não sabia que precisava desta ruptura nem sequer cogitava que eu poderia me acidentar ou que tal acidente seria a virada narrativa que me possibilitaria suspender os circuitos travados até ali para inventar novos modos de criação.

A experiência, a possibilidade de que algo nos acometa, ou nos aconteça, ou nos chegue, requer um gesto de interrupção, um gesto quase impossível nos tempos que correm: requer que se pare para pensar, que se pare para ver, que se pare para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos/às demais, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência, se dar tempo e espaço.²²⁰ (Larrosa, 2003, p.94).

E foi assim que parei: o acidente de bicicleta foi o gesto que marcou a interrupção no meu percurso de pesquisadora. A vivência no hospital me pôs face-a-face com meu próprio corpo e com o poder institucional sobre ele. Enquanto eu estava gestando o feminino a vida inteira, o Estado brasileiro e seus preceitos de saúde hegemônicos me interpretavam como homem: a internação na ala masculina foi aterradora: o verdadeiro choque que deu vazão ao chocar da experiência. Depois da recuperação pós-operatória, tendo tido contato com uma instigante obra literária no hospital²²¹, recebi o convite para integrar o processo de *A Demência dos touros*: a primeira oportunidade que tive de recomeçar o percurso de pesquisa, agora sabendo que não fazia mais sentido terceirizar a transgeneridade, pesquisá-la como um objeto num corpo alheio: eu era a travesti que eu mesma estava buscando pesquisar, desde que ingressei no programa de Doutorado do IP-USP. O grupo captou este meu percurso e, numa sensibilidade recíproca, decidimos nos aventurar juntas/os e descobrir como reunir as referências minhas com aquelas que já haviam sido levantadas antes de eu entrar para o processo. O comprometimento e a seriedade que encontrei na Cia. Teatro do Perverto foi fundamental para que eu tivesse confiança para abrir minha história e contribuir para o afinamento do texto (só depois vim a descobrir que o termo técnico desta minha função chamava-se dramaturgismo).

²²⁰ Tradução livre de: "*La experiencia, la posibilidad de que algo nos pase, o nos acontezca, o nos llegue, requiere un gesto de interrupción, un gesto casi imposible en los tiempos que corren: requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio*".

²²¹ Na ocasião, ganhei de presente do meu orientador Luis Galeão o livro *O filho de mil homens*, de Valter Hugo Mãe (2012). Ler esta obra no ambiente hospitalar foi fundamental para abrir-me a um regime sensível distinto da forma como eu estava conduzindo a pesquisa até então. Descobri que estava ali, no hospital, e no meu próprio corpo, a minha pesquisa de doutorado sobre a performatividade transgênera; a interface com a recepção teatral seria melhor delineada na sequência.

Bem, eu estava entusiasmada em dar forma ao meu feminino, assim como estava extremamente empolgada com a busca pelos traços de linguagem cênica que seriam impressos na obra teatral para retratar a mulher trans. Mas, ainda assim, tinha muito medo da responsabilidade de criar a figura feminina para uma peça teatral a partir do meu corpo dado que nele o feminino sempre esteve apagado, reprimido. Até então a mulheridade era um devaneio pulsante em minha figura, atravessava minhas ações, me perseguia nos meus sonhos, se fazia presente nas fantasias e nas concretudes sexuais. Como eu poderia dar forma (performar) um gênero que se apresentava na minha subjetividade e nas minhas relações sociais a partir do incontrollável, do não nomeado e do caos?

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa — a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes — então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida. Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha própria desintegração? Mas estou tão pouco preparada para entender. Antes, sempre que eu havia tentado, meus limites me davam uma sensação física de incômodo, em mim qualquer começo de pensamento esbarra logo com a testa. Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência, e eu desdizia caminho. Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele. Como pois, inaugurar agora em mim o pensamento? E talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão. (Lispector, 1998b, p.7).

Evidentemente o resultado do processo colaborativo de feitura de *A Demência dos touros* extrapola ficcionalmente a minha história. No entanto, o texto final, bem como a encenação, guardam traços evidentes das minhas experiências pessoais. Mas como que o arquivo pessoal se delineia como fonte para a elaboração teatral? O que é o corpo testemunho? Os expedientes de documentação permitem um trabalho que gera ficção inspirado no devir da experiência de vida? "Na prática documentária não se pretende construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas organizar um discurso a fim de discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem para explorar uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais" (Soler, 2010, p.2) Compartilhar os elementos vivos do meu percurso com o grupo tornou-se uma rica oportunidade de refinamento das questões que me atravessavam: o trabalho cênico me dava a sensação de confiança de que o assombramento de gênero pelo qual passava era uma matéria política fundamental que tinha uma abrangência estética para além da minha experiência pessoal. Efetivamente, com o Teatro Documentário estávamos diante de uma elaboração sobre transgeneridades que abarcaria uma elaboração discursiva maior sobre seus processos de reconhecimento recíproco na sociedade. Seria inevitável, para dar curso poético teatral

a esta pesquisa de gênero, trabalhar com elementos da memória e perspectivar a luta por reconhecimento em um contexto histórico e estético para além do meu testemunho pessoal:

Documentar algo é ter uma perspectiva histórica sobre as coisas e não se eximir de opinar sobre a realidade. O ato criativo e consciente é uma maneira de atuar no mundo como sujeito e, portanto, como autor/a de um discurso, com todos os matizes que aí se podem entrever. (Soler, 2008, p.57).

A propósito do meu envolvimento como documentada e dramaturgista da peça, instaurou-se uma dinâmica interessante ao trabalho coletivo: ora o nosso interesse enquanto grupo se voltava para a minha história (documentada), ora o nosso interesse enquanto grupo se voltava para a propositividade crítico-reflexiva que eu aportava no sentido de interferência na textualidade (dramaturgista). Precisamos contextualizar que, seja para a memória historiográfica da teatralidade, seja para a construção de novas encenações, o arquivo pessoal assume um papel decisivo e uma fonte extremamente relevante de elaboração cênica sobre a sociedade; "é preciso reparar que, no Brasil, no âmbito da produção privada, são os arquivos pessoais aqueles que formam uma parte considerável do patrimônio documental do teatro do século XX" (Fontana, 2017, p.20). Inspirada em Giorgio Agamben²²², Camargo (2012) diferencia o arquivo do testemunho no processo de historiografia da memória do corpomídia na dança. "O arquivo designaria o sistema de relações entre o dito e o não dito, deixando de fora o sujeito, para conservar um determinado enunciado no tempo" (Camargo, *Idem*, p.178). De acordo com a autora, o testemunho imbricado no sujeito representa as reminiscências dos fatos e complementa o arquivo porque relata o que está em falta na linguagem. Em *A Demência dos touros* meu testemunho documentado foi nevrálgicamente complementar e interdependente da minha atuação enquanto dramaturgista.

A protagonista da peça, Emilia Lettuce, seria interpretada por mim mesma; este era o plano da companhia desde o princípio do processo. Fizemos vários meses de ensaio de grupo com laboratórios corporais, jogos teatrais, criação de cena, produção performativa, reflexão teórica e trabalho de mesa²²³ sem definitivamente eleger os papéis; no entanto, era tácito que eu desempenharia o papel de Emilia, que já era eu mesma. A razão para que eu abdicasse desta configuração é da limitação temporal instaurada quando se definiu que o campo de pesquisa desta tese de doutorado compreenderia a encenação. Neste sentido, precisaria me aprofundar na reflexão teórica e no desenvolvimento de atividades práticas de mediação junto à recepção teatral:

²²² Giorgio Agamben, filósofo italiano (nascido em 1942)

²²³ Trabalho de mesa: na área teatral usamos esta expressão para nos referirmos à atividade do grupo de leitura, análise e conversa sobre a dramaturgia em processo.

entrevistas com o público, oficina e performance; como já comentamos estas frentes serão apresentadas nos capítulos seguintes, respectivamente, 5, 6 e 7 da tese. Ora, se eu efetivamente permanecesse como atriz do processo de *A Demência dos touros* eu acumularia as atividades de interpretação, dramaturgismo, documentada, mediadora e pesquisadora do processo, o que seria excessivo. Para garantir a qualidade do desenvolvimento desta tese, então, declinei o envolvimento em atuação do processo e me mantive em todas as outras²²⁴.

Ilustração 35: Emilia Lettucce (II) – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Uma escolha relevante para o grupo era: como dar forma à personagem da mulher trans, baseada no meu testemunho de transição de gênero? Como elaborar este testemunho? Tínhamos o

²²⁴ Desde que comecei a me envolver com a atividade teatral, no ensino médio, aos 14 anos, fui intérprete de vários processos teatrais: *A disputa* (1999; texto de Marivaux, direção de Édson Simões e Vilson Malaquias – ganhadora em primeira colocação no prêmio Cepacol Cultura e Esporte); *1500, a grande viagem* (2000; direção de Édson Simões); *Sexo, drogas e rock & roll* (2001; direção de Édson Simões); *O auto da barca do inferno* (2004; direção de Luiz Baccelli); *Rosa de Cabriúna* (2005; direção de Luiz Baccelli); *Library – seção de leitura inglesa* (2005; direção de Carlos Eduardo Carneiro); *Insânia – aos mortos pela honra, aos vivos pela advertência* (2006; direção Adriano Cypriano); *Danton* (2007; exercício cênico com orientação de Maria Thais); *Volta ao Lar* (2007; exercício cênico com orientação de Antonio Araújo); *Homofobia* (2009; Coletivo Metaxis, direção minha); *O Dissidente* (2010; exercício cênico com orientação de Miriam Rinaldi) e *La Tempête* (2011; direção de Jean-Paul Quéinnec). Estas produções somam 13 anos de trabalho e estudo da interpretação teatral. De 2011 a 2016 interrompi o fluxo de envolvimento na interpretação teatral de espetáculos para concluir a graduação em Licenciatura em Artes Cênicas no CAC-ECA-USP, ter experiência profissional como professora de teatro e, posteriormente, iniciar os estudos de doutorado cujo processo culmina nesta tese, no PST-IP-USP. Confesso que minha participação em *A Demência dos touros* aguçou no início meu desejo de retomar os trabalhos em atuação; apesar de não ter sido possível efetivar-se nesta ocasião, sonho poder voltar a esta atividade futuramente com mais regularidade e, agora, conciliando-a com a carreira acadêmica, a qual devo continuar a trilhar ao formar-me no doutorado.

conhecimento do repertório hegemônico no qual se fundava (e ainda se funda) a PCIScologia sobre a elaboração subjetiva de pessoas trans: a disforia de gênero. No entanto, meu prazer com meu próprio corpo, minha insubordinação aos preceitos lineares do processo transexualizador e a minha inadmissibilidade de basear meu devir performativo de construção social de mulheridade em um destino cisnormativo final fez com que questionássemos o paradigma de disforia. A definição de como Emilia lidaria com a elaboração subjetiva de gênero seria determinante para o grupo no sentido do diálogo com a recepção que seria instaurado. Neste sentido, fomos estudar diferentes possibilidades de inversão narrativa do ideário dramático de disforia. Para tanto, tivemos a necessidade de compreender a própria noção de elaboração psíquica subjacente ao processo de transição de gênero. Sobre o percurso de elaboração da subjetividade tivemos em vista que este conceito representa:

(...) a expressão utilizada por Freud para designar, em diversos contextos, o trabalho realizado pelo aparelho psíquico com o fim de dominar as excitações que chegam até ele e cuja acumulação corre o risco de ser patogênica. Este trabalho consiste em integrar as excitações no psiquismo e em estabelecer entre elas conexões associativas. (Laplanche e Pontalis, 1998, p. 143).

Para dar forma a esta pesquisa, que nos conduziu a uma elaboração eufórica de gênero para Emilia, uma referência que analisamos logo no início do processo nos ajudou a arquitetar seus traços de subjetividade: *Hedwig & Angry Inch* filme de ficção norte-americano dirigido por John Mitchell e estreado em 2001. O interesse do grupo neste filme deu-se pois sua protagonista, que é uma cantora de rock, explora com muita intensidade as possibilidades de configuração do feminino em seu corpo dando ao gênero traços extremamente dinâmicos e extravagantes, divergindo radicalmente da narrativa acachapante proveniente do setor de saúde sobre como os corpos organizam sua transgeneridade (a disforia transexual). A euforia, que sempre esteve presente em mim, era agora um aspecto de elaboração subjetiva encontrado no filme e que optamos por trabalhar na construção da personagem Emilia de *A Demência dos touros*.

O discurso de disforia é proveniente da psiquiatria e se funda na ideia de correção do corpo trans, de uma cisgeneridade para a outra. De implicações subjetivas e sociais, este desajuste corporal é perversamente colado a dispositivos de linguagem e apontam sempre para uma narrativa dramática em que o sofrimento tem sua dimensão política redimida à uma espécie de fraqueza do sujeito de levar a sério sua transição de gênero. Sabemos que esta visão disfórica se deleita em um ideário de cisnormatividade o qual deve ser almejado simbolicamente por pessoas trans, reduzindo à modificação corporal toda a complexidade subjetiva e social da performatividade de gênero. Até mesmo no que se refere aos processos de modificação corporal a perspectiva da disforia se furta de

compreender a dialética composicional do referencial masculino e feminino entre suas características ora arquetípicas ora ambivalentes.

Reproduzido extensivamente por pessoas trans, o discurso de disforia de gênero é enredado em um espectro dramático de tratativa poética da performatividade de gênero. A castração inerente à disforia (oposta à épico-lírica euforia) nos remete a uma reflexão da tensão da estruturação disfórica com a clínica das depressões enquanto que, talvez, a euforia diga mais respeito a aspectos neuróticos de delineamento psíquico da performance de gênero. Vejamos a seguir algumas questões sobre a depressão para relacionarmos, depois, com as condições cisnormativas da disforia. Veremos que há, inclusive, um aspecto farmacológico que pode associar estas duas formas discursivo-subjetivas (disforia-depressão):

A mesma tentação da demissão ante o desejo que acomete o/a neurótico/a conduz grande parte dos/as depressivos/as a buscar salvação em tratamentos medicamentosos. Plenamente apoiados pela ideologia de nossa sociedade científico-mercadológica e pela oferta abundante de antidepressivos, muitos sujeitos buscam em um tratamento exclusivamente psiquiátrico a condição ideal para evitar o enfrentamento com suas questões subjetivas. Na falta de condições que lhe permitam elaborar o sentido de seu abatimento, muitos/as depressivos/as se apressam em concordar com a ideia de que sofrem de algum tipo de déficit. Não há, entre os discursos hegemônicos da vida contemporânea, nenhuma referência valorativa dos estados de tristeza e da dor de viver, assim como do possível saber a que eles podem conduzir. O mundo contemporâneo demonizou a depressão, o que só faz agravar o sofrimento dos/as depressivos/as com sentimentos de dívida ou de culpa em relação aos ideais em circulação. (Kehl, 2009, p. 16).

Ora, vimos como uma possível aproximação da interpretação da disforia como um processo de falecimento de gênero e demissão do sujeito à luz do quadro da depressão, deve também se dar com a não demonização dos desvios, desajustes e desenquadramentos corporais contidos na ideia de disforia. A tomada hegemônica da disforia, inclusive, é que produziu a noção de uma narrativa determinística do que significa ser trans (não identificar-se com o próprio corpo), e aí está seu maior equívoco. Coincidentemente, a tomada hegemônica da poética dramática é que vulgariza noções extremamente relevantes trabalhadas pelo drama como conflito, desejo e empatia²²⁵.

²²⁵ Sobre este assunto, vide reflexão significativa de Boal (2005a) em defesa do recurso da empatia dramática mostrando que a crítica épica deve voltar-se ao uso que se faz do drama, e não a alguns aspectos poéticos do drama em si. Em outras palavras, como o ditado popular diz: jogar fora a água suja, não a criança. O debate a respeito deste assunto se tornou emblemático em decorrência da reverberação crítica sobre a série musical concebida por Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieiri e realizada no Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960: *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Arena canta Bahia* e *Arena conta Bolívar*. O crítico Anatol Rosenfeld (1996) acreditava que o recurso da empatia produzido nesta série em torno de heróis era fundamentalmente dramático e ilusionista, não permitindo um distanciamento crítico, tipicamente constitutivo da poética épica (Leal, 2009). Em entrevista que realizei com Augusto Boal em 2007, publicada na íntegra em livro-coletânea dedicado ao teatrólogo apenas dez anos depois, tive a oportunidade de interrogá-lo sobre este aspecto e na ocasião ele comentou que tal problema é sobre conteúdo imbricado na forma e não apenas formal: "a empatia em si mesma não é ruim nem boa, depende do que você empatiza" (Leal, 2017e, p.140).

Os traços eufóricos de Emilia se desdobraram em diversas situações nos diálogos da trama de *A Demência dos touros*. A atitude incisiva da euforia fez com que as configurações de amor, de trabalho, de família e de deslocamento espacial pela cidade tivessem características nas quais a protagonista era atuante e influenciadora. À despeito das marginalizações vividas pelas mudadas serem escancaradas na peça (relação de exploração no trabalho; relação afetiva abusiva; segregação do espaço social de mulheres trans que viviam fora dos muros da cidade; precárias condições para gestar/criar um bebê), Emilia tinha energia para enfrentar discursivamente e atitudinalmente tais condições. Estas escolhas do grupo se expressam no texto da peça (anexado na íntegra na seção 12.2 da tese): o jogo de cena e a figura de mantenedora de Emilia em relação a seu parceiro afetivo Muchado (com quem ela rompe no final); a astúcia de negociação e reivindicação de direitos no seu contexto de trabalho diante de situações de assédio (por Sacódia) e de exploração (pelo Dr. Descartes); a mobilidade clandestina que tinha entre os muros: as mudadas poderiam trabalhar na cidade mas não morar nela (Emilia morava na clínica hospitalar, sob tutela do Dr. Descartes); a propriedade com que a protagonista sustenta que seu bebê é trans não permitindo que seja cisgenerificado compulsoriamente em função do órgão genital, mesmo sob pressão e não entendimento do parceiro e da sociedade em que vive: o bebê trans na peça é representado por um repolho que em seu interior tem luzes pisca-pisca coloridas, uma iluminação cênica construída num objeto gerando a sugestividade de multiplicidade de gênero no nascimento.

Ilustração 36: Muchado e Emilia, luz cênica onírica – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Ilustração 37: Muchado e Emilia, luz cênica despertar – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Ilustração 38: Muchado procura por Emilia em seu trabalho – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Ilustração 39: Emilia embala bebê trans, berço de entulhos (I) – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

A experiência eufórica de desenho da performance de gênero difere da disfórica não no que se refere ao desajuste ou alinhamento com o próprio corpo já que a corporalidade não é um recipiente opaco de intenções. A tratativa cênica na qual procuramos expressar a euforia de gênero de Emilia atravessa, sobretudo, suas escolhas e suas relações sociais. Neste sentido a matéria em questão para este trabalho de euforia/disforia corporal do gênero poderia nomear-se energia. Enquanto que a disforia de gênero se apresenta como uma energia discursiva e atitudinal resignada (com traços de depressão), a euforia de gênero nos pareceu comportar elementos da histeria no sentido de mecanismo de defesa cuja resposta aos estímulos perversos do mundo visa a preservação do seu desejo e não a sua demissão a ele, como é o caso da postura depressiva (Kehl, 2009).

A lógica histórica tem que ver com os processos de manifestação do inconsciente²²⁶. A histeria, com todas as suas problemáticas de determinação simbólica da experiência, foi um tópico de escolha investigativa do grupo no sentido de dar forma ao entusiasmo e à excentricidade que nos circundava em nossa pesquisa de performance de gênero no social.

²²⁶ "O que é a histeria hoje?", Christian Dunker (Falando nisso 54). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IF3iPaWr6Hk>, acesso em: 24/04/2018 às 13h10, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 40: Cena entre Emilia e Sacódia – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Nossa investida de associar a euforia de gênero como um traço de neurose histérica não visa ressaltar implicações clínicas ou dispositivos psicanalíticos impressos nas performances de gênero (cis e trans) mas, principalmente, sublinhar como a euforia destaca o processo performativo do construcionismo social de gênero. Ora, os fluxos inconscientes nos quais o desejo se configura ganha na histeria forma de expressão de gestualidade e de oralidade: o corpo enquanto epicentro do devir do gênero mostra, assim, as suas marcas e características. Por sua vez, o tom agressivo do gesto relacional impresso em Emilia difere da circunstância de violência na qual ela vive: agressão aqui vista como uso da força para proteção em relação à violência do CISTema que usa a força para punição (Leal, 2017a). O grito e o canto, inclusive investigados como matéria de criação e improviso pela cantora brasileira Gal Costa são formas agressivas de se opor ao furor das hegemonias: "(...) tudo o que eu fiz nos anos 1960, na época do Tropicalismo e do exílio de Caetano e Gil. Eu trabalhei com música eletrônica, embora com uma estética diferente, mas de uma forma ousada e, às vezes, agressiva, usando o grito como expressão. Eu que vim de uma influência radical

de João Gilberto, onde cantar com uma voz pura, afinada, melódica, pra mim era o mais importante (...) O próprio Tropicalismo me modificou, eu passei a gostar e ver outras coisas, absorver e encarar uma transformação"²²⁷. Euforia vocal de gênero como um processo revelador de transformações, ainda que tendo a agressividade como chave de registro poético para o enfrentamento de situações duras, como foi o Regime Militar no Brasil, na segunda metade do século XX.

Ora, o delineamento vocal de Emilia, numa oralidade gritada é algo que remete também à minha própria experiência de enfrentamento da dor. Em reatividade dinâmica a contextos de exposição e de ataque público aprendi a não segurar o grito: se tornou quase que autônomo! E, no quadro do grupo, interpretamos este gesto de vocalidade como uma ação que não se limita de forma alguma a uma única pessoa. O grito como matéria artística de coralidade e de enfrentamento de opressões sociais é algo que se exprime com relativa frequência nos movimentos sociais e no percurso de luta por reconhecimento em interface com os espaços de urbanidade. A reação eufórica vocal à opressão, aliás já se manifestou em um bloco de carnaval de Teatro do Oprimido intitulado "Não oprime que eu grito!", realizado por profissionais e pacientes da saúde mental em Santo André (Leal, 2010). A propósito, poderíamos dizer que a euforia de gênero em coralidade sonora é uma expressão que revela os mecanismos de contorno dos fluxos cisnormativos, refletindo neles possibilidades invertidas de ocupação do espaço público e da cidade.

Há que se considerar as tensões de um sistema produtivo capitalista cada vez mais voraz que, primeiramente, cria fragmentações entre sujeitos e, secundamente, se apropria destas partes separadas. A histeria, poderia ser uma interjeição que insiste em corresponder unidades subjacentes a um mesmo contexto. Se na peça, e aqui na tese, associamos o estado histérico como fator de euforia de gênero em grande parte é para localiza-lo no quadro de uma cisnormatividade que opera pela individualidade escondida e não compreendida da performance de gênero; vide que não há, e nem cabe haver, associações ou militância de pessoas ciscôgenas sobre a cisgeneridade. Sobre estas tensões econômicas nas quais saltam interjeições eufóricas de gênero na chave das transgeneridades, temos que:

O correlato desta histericização, no universo da produção, é aquele que faz que a venda de um produto não tenha nenhuma relação de implicação ou responsabilidade com aquele com o qual você terá que se deparar, caso o produto apresente um defeito ou traga um inconveniente. A segmentação dos processos produtivos, de controle, de agregação de valor, de segurança, de tomada de decisão, tornou-se tão grande que é como se tivéssemos unidades de enunciação independentes dentro de um mesmo laço social, de uma mesma operação de troca (Dunker, 2014, p.153-154).

²²⁷ 'De Frente com Gabi - Gal Costa - Parte 1'. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7_FWb87BVjs, acesso em 25/04/2018 às 5h16, Praia Grande - Brasil.

De certa forma, a euforia incomoda aos olhos da cisnormatividade porque, tal como o traço histérico, expõe a estrutura de dominação que se rejeita a silenciar-se no corpo. Esta configuração, por sua vez, se interpõe com o processo de devir performativo do gênero que, numa base transgênera, evidencia suas condições de elaboração social, já que pela cisgênera o que predomina, ainda, é sua naturalização. Mas, estas circunstâncias também se dão em função de diferenças de processos individuais e com a própria ideia de temporalidade em composição da relação identitária do sujeito que, em continuidade ou ruptura, tem variações da sua relação com seu próprio fazer subjetivo de gênero. Vejamos, a seguir, em Bosco e Paiva (2014, p.124) como que a processualidade social do gênero se mediatiza em fluência com indicativos de posicionamento do sujeito sobre gênero:

Operamos no mundo por meio do que percebemos como uma identidade pessoal, parcialmente contínua, por ser recriada todos os dias através de processos de memória e narração de si, que nos dá a percepção de sermos nós mesmos ao longo do tempo. Da mesma forma, somos diversos/as a cada momento, e nossa identidade se configura também como um fluxo. Sobretudo, nossas identidades pessoais são intertecidas pelas identidades que assumimos socialmente. Identidades são diálogos que se estabelecem pelo posicionamento do sujeito; este sujeito que pode ser definido como uma história singular de intersecções de discursos e enunciações na esfera das práticas sociais.

Vistas as escolhas de produção passaremos, agora no Capítulo 5 da pesquisa, a um mergulho nas articulações provenientes da recepção. Será um mergulho navegante, não um afogamento. Navegar a linguagem umedecendo-se de narrativas, encharcando-se no longo prazo e no tempo lento da experiência do corpo!²²⁸ Ouvir os dizeres da sala nos permitirá perceber a ressonância das provocações de criação do grupo, as quais foram relatadas nas seções 4.1 e 4.2, procurando equacioná-las poeticamente com os modos de concepção os quais deram forma ao material de pesquisa do grupo. Para articular as hipóteses do estudo a respeito do impacto na recepção teatral sobre as transgeneridades tendo em vista os procedimentos épicos de criação, precisaremos sustentar a argumentação aqui desenvolvida a respeito da diferença substancial entre a abordagem dramática e patológica da performatividade de gênero (cisnormatividade; transexualidade) e as dissidências epicizantes e líricas das transgeneridades não hegemônicas, em sua diversidade.

²²⁸ Em referência ao trabalho de dança *Garoa* no qual Silveira (2017) se dedica ao material poético de dar forma à temporalidade do corpo permitindo molhar-se de gotas e, assim, perceber o encharcamento lento no passar do tempo do corpo garoadado. Apontamos esta reflexão na seção 2.6 da tese, sobre a indisciplina em termos do *mover insistente do gênero*.

5. EQUAÇÕES POÉTICAS: os efeitos estéticos da *vaca*

"O mundo, o ser, tornou-se infinito porque nos aparece como um texto, isto é, como algo a ser lido, para ser interpretado. Tudo o que aparece para a consciência é interpretação, leitura, signo. Na experiência que fazemos do mundo apenas lemos textos, mas nunca podemos chegar a uma referência final anterior à interpretação."
(Jorge Larrosa)²²⁹

A leitura de gênero é um modo de leitura do sujeito, tanto no que se refere ao sujeito enquanto leitor de gênero quanto no que se refere ao gênero enquanto dispositivo de leitura sobre o sujeito. Os traços formadores da subjetividade humana são carregados de condicionamentos sociais, os quais, por sua vez, se produzem e se disseminam a partir de expressões poéticas. A dimensão do fazer estético é o vetor que mobiliza referentes do sujeito tendo em vista imbricações de sua vivência em sociedade. Ora, o ímpeto de ler um sujeito tendo os processos performativos de gênero como interface nos leva a observar os meandros dialéticos e recíprocos de formalização poética do social em sua subjetividade. Neste sentido, as variadas possibilidades em que as mulheridades e as masculinidades dão contorno à gestualidade e à corporalidade de um sujeito são inevitavelmente percebidas no momento em que sua subjetividade é apreciada por uma outridade. Assim, perguntamos, *como que os referentes sociais de gênero interferem no devir de leitura que se faz de um sujeito?*

Precisamos interrogar também o próprio ato de leitura, conhecer do que se trata esta atividade e compreender como que ela pode modificar aquilo ou aquele/a que é lido/a e não apenas modifica quem lê. Pretendemos notar que a dimensão pedagógica instaurada nos fluxos de recepção de gênero, aqui estimulados no escopo de uma encenação teatral, se dá na tensão do despertar ou do ninar da experiência. Bem, retomando a discussão do chocar da experiência apresentada na seção 1.4 da tese, o período de incubação daquilo que move o sujeito é uma oportunidade tediosa de fricção dos elementos do seu desejo com o meio social. Tédio como operador de significantes prévios a quaisquer tratativas de significação. Despertar ou ninar a experiência em gestação pode ser considerado tão pedagógico quanto interromper este processo: *a ruptura em choque dá a aprender tanto quanto pôde ser ensinado durante o período de chocar os ovos da experiência*. A leitura modifica quem lê e o quê/quem é lido/a; por sua vez, a leitura pode apresentar-se em momentos descontínuos. Como já mencionamos, o inacabamento da experiência é já um modo de

²²⁹ Tradução livre de: *"El mundo, el ser, se nos ha vuelto infinito porque nos aparece como texto, es decir, como algo a ser leído, a ser interpretado. Todo lo que aparece a la conciencia es interpretación, lectura, signo. En la experiencia que hacemos del mundo sólo leemos textos sino que nunca podamos llegar a un referente último que sea previo a la interpretación"*. (Larrosa, 2003, p.67).

ler. E não há antecipação possível para a infinitude de interpretações que seja anterior à própria interpretação (como Larrosa nos menciona na epígrafe desta seção).

Todavia, exploramos no Capítulo 4 como há interferência no diálogo com a recepção desde o momento em que uma obra artística se debruça sobre seu material conceutivo. Também o sujeito se apresenta à leitura já com escolhas prévias: sejam elas conhecidas ou não pelo sujeito, tais escolhas não encerram a interpretação que se faz na leitura do sujeito mas provoca questões no expediente de recepção. Se aqui nos dispomos a investigar o campo da recepção teatral de *A Demência dos touros* para compreender os processos implicados não na assimilação mas na elaboração das transgeneridades no social, é inevitável que nos perguntemos: como avaliar o efeito estético de uma obra artística junto ao público? Há diferentes expedientes possíveis em pesquisas de recepção teatral?

Se compreendemos recepção teatral como sendo a atividade manifestada na/o espectador/a diante do espetáculo, e considerarmos que existem dois tipos de estudos de recepção — um que examina a acolhida da obra por um grupo num determinado período e outro que investiga os processos mentais, intelectuais e emotivos da/o espectador/a —, logo constatamos que as fronteiras que estabelecem a distinção sobre os estudos de recepção são mais porosas do que se supõe. (Massa, 2010, p.17).

A teatralidade pela qual se desenha esta investigação e a dedicação em levantar reflexões sobre a percepção do público fruidor da obra *A Demência dos touros* nos remete à dimensão cênica de ler leituras de gênero. A propósito, no Capítulo 6, adentraremos os aspectos envolvidos na articulação de práticas formativas de leitores/as de leituras de gênero. Para este momento, nos cabe perguntar: há fricções e assimetrias entre a recepção teatral e a recepção de gênero? Como que a formulação que as conecta (recepção teatral de gênero) se estabelece entre dinâmicas sensíveis e simbólicas?

Precisamos ressaltar que os índices de indeterminação estética inexoráveis a qualquer obra em processo numa perspectiva contemporânea de teatralidade não devem ser confundidos com propensões inconclusivas do ato de produzi-las. Se auferimos o ato do/a espectador/a como um percurso experiencial decisivo no que se refere à dinâmica de interferência de uma criação teatral na sociedade, precisamos sempre destacar como que os questionamentos presentes no modo de produção serão parte do convite de leitura que dará forma aos significados trabalhados na recepção. Temos que, no campo desta tese, a materialidade sensível e simbólica do gênero articulada performativamente na investigação da Cia. Teatro do Perverto, também se encontra no modo vocabular em que os/as espectadores/as formularam suas próprias questões, as quais, em gestação ou não, sempre remetem às suas respectivas experiências de gênero, necessariamente. Neste

sentido, será importante, ao considerar o percurso narrativo do ato de reflexão sobre a obra, feito conjuntamente com a recepção, observar como e se aparecem os tópicos de investigação e refinamento teatral do trabalho conceutivo de performance de gênero na encenação *A Demência dos touros*.

É importante destacar como que a pesquisa por meio da experiência se modifica em seu próprio ato de fazer. Esta tese não poderia escapar desta dinâmica! A própria categoria inicial deste trabalho acadêmico, a passabilidade como processo que se dá entre a performance de pessoas trans e a sua recepção de gênero, se desdobrou em duas frentes na pesquisa de textualidade e encenação da obra: fobia enquanto condição patológica Vs. condição social e disforia de gênero Vs. euforia de gênero. Sem exatamente utilizar estes termos junto com os/as espectadores, estas configurações do texto não poderiam de forma alguma passar ao largo da reflexão crítica a respeito desta recepção teatral.

O ato de espectar uma obra traz consigo uma acirrada fabricação de textualidade. O texto da sala se entrecruza no que há de mais indelével no texto da cena. O construtivismo textual implicado na interação com a recepção é também uma forma de por à prova a própria estrutura textual que foi apresentada. Avaliaremos, então, como que aquilo que interpelou o grupo em sua investigação teatral, proveniente por sua vez das interpelações que atravessaram a experiência da pesquisadora previamente, também interpela o público, independentemente se já atento anteriormente a isto ou não. O caso é que tal expediente é, em si, ato poético de equação dos efeitos estéticos de gênero no social.

Sobre os aspectos a serem verificados entre espectadore/as de *A Demência dos touros* no que se refere aos fluxos de textualidade entre provocação e dialogismo com a recepção, observemos:

Se por meio da literatura alguma coisa se produz em nós, é conveniente formular três questões essenciais: 1. Como os textos são acolhidos? 2. Como aparecem as estruturas que governam na/o leitor/a a elaboração dos textos? 3. Qual é, no seu contexto, a função dos textos literários?²³⁰ (Iser, 1976, p.8-9).

Estas três questões serão, respectivamente, trabalhadas nas seções deste capítulo: 5.1 fruição da obra; 5.2 significação temática; e 5.3 recepção narrativa. Observaremos como que os aspectos refletidos a partir da análise de recepção de *A Demência dos touros* promovem um

²³⁰ Tradução livre de: "Si à travers la littérature quelque chose se produit en nous, il convient de poser trois questions essentielles: 1. Comment les textes sont-ils accueillis ? 2. Comment apparaissent les structures qui gouvernent chez le lecteur l'élaboration des textes ? 3. Quelle est, dans leur contexte, la fonction des textes littéraires ?".

redimensionamento textual da experiência a partir da mobilização da experiência, dos signos e da narratividade junto aos/às espectadora/es. Evidentemente a própria questão de pesquisa da tese ganha uma perspectiva da conjugação numérica do plural: *o efeito estético das transgeneridades hoje só pode ser nomeado enquanto 'os efeitos estéticos das transgeneridades hoje'*. Sobre a relação textual de equações poética cena-sala em termos dos efeitos estéticos provocados na leitura, levemos em conta:

Se o texto literário produz um efeito, é que ele libera qualquer coisa que requer que seja levada em conta enquanto tal, de onde se põem as duas questões essenciais: 1. Em que medida o texto literário pode ser estudado como sendo um recurso de um evento ou de um processo? 2. Em que medida os processos de elaboração desencadeados pelo texto são pré-estruturados por este?²³¹ (Iser, 1976, p.9).

Ilustração 41: Emilia sentada entre os/as espectadores – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

A reciprocidade de modificação estrutural produzida no efeito teatral precisa encontrar artifícios cênicos que possam funcionar como disparadores que possam ao mesmo tempo possibilitar a exploração dos próprios limites entre a sala e a cena. Assim, não apenas é preciso

²³¹ Tradução livre de: "Si le texte littéraire produit un effet, c'est qu'il libère un quelque chose qui requiert d'être pris en charge comme tel, d'où les deux questions essentielles: 1. Dans quelle mesure le texte littéraire peut-il être étudié comme étant à la source d'un événement ou d'un processus ? 2. Dans quelle mesure les processus d'élaboration déclenchés par le texte sont-ils pré-structurés par celui-ci ?".

perceber que a vocalização textual da cena desde o lugar em que se faz presente o público pode alterar o fluxo de jogo de atuação como a própria escuta do grupo teatral que se desenha desde os/as espectadores/as permite dar vórtice a esta interferência. A reciprocidade, pois, se dá para muito além da cogitação da participação efetiva de espectadores/as na convencionalidade instaurada de espaço cênico.

Tal como a própria encenação configurou o *design* de escuta deslocando um importante ponto de lugar de fala literalmente entre a recepção, esta tese em si se produziu desde o âmago da luta por direitos de pessoas trans. Por sua vez, a Ilustração 41 apresenta bem não apenas como o deslocamento da cena dado em meio ao público desperta o olhar das transgeneridades entre pares, mas, fundamentalmente, que o mundo pode ser lido de uma perspectiva trans. Aventamos aqui a exploração da possibilidade de que se esta cena pode ser lida por uma pessoa trans, quaisquer cenas podem ser lidas por pessoas trans. Da mesma forma que, se esta pesquisa é feita por uma pessoa trans, quaisquer pesquisas podem ser feitas por pessoas trans. No entanto, mais do que isto, a cumplicidade de leitura instaurada nesta provocação, faz despertar a transgeneridade em todo o lugar de recepção: não é mais possível ler uma cena desobediente de gênero sem desobedecer gênero!

Ora, tal atuação indisciplinar provocada em dialogismo aos/às espectadores/as de *A Demência dos touros* (e também, por que não, aos/às leitoras/es desta tese!) não se dá necessariamente em uma manipulação ou garantia de efeitos. Relembremos: este sempre foi o papel da cisnormatividade. A cisnormatividade sim é o fenômeno social de controle de processos e efeitos da performance de gênero. Se aqui destacamos por meio do recurso épico o dismantelamento da estrutura social do gênero entre leitores/as isto se dá em consideração com sua autonomia. Ora, tal autonomia do/a espectador/a é socialmente construída e, no acontecimento cênico, é interdependente ao jogo propositivo da cena. Vejamos como que a autonomia se dá em percurso experiencial:

A leitura, compreendida como experiência, abandona o modelo representativo, explicativo, e investe radicalmente na conquista de autonomia pela/o espectador/a, que precisa constituir seu percurso experiencial e a própria produção de sentidos. Uma conquista que, mesmo que por vezes exponha incertezas e enganos, aposta na produção de singularidades, livre das verdades previamente consagradas por outrem. A recepção se faz como experiência histórica, do presente, no presente, em que a/o leitor/a precisa valer-se da própria experiência, pois a leitura só faz sentido no horizonte presente da obra recebida. (Desgranges, 2012, p.48).

As variadas peripécias de *A Demência dos touros* estende em reciprocidade as questões do fazer poético do gênero aos/às espectadores/as. Diferentemente de uma abordagem dramática das

transgeneridades no social (como já mencionada a referência da novela *A Força do Querer*), há na peça uma tensão, então, que leva a um embate sobre se as transgeneridades se dão em terceira pessoa ou em primeira pessoa. A epicidade lírica operada na revelação trans dos artifícios sociais de construção estética do gênero já não pode mais permitir que o sujeito receptor dirija sua atenção exclusivamente à transgeneridade em terceira pessoa; ele irá interrogar-se: *o que é a transgeneridade em mim?*

O percurso experiencial desta pergunta é passível de devires incertos ou enganados, mobilizador de individualidades em coro ou supostamente descoladas de uma coletividade. No entanto o ponto é que a recepção como experiência, nesta peça, traz consigo a inevitabilidade da pergunta entre pessoas do público: *eu sou trans?* Ora, esta insidiosa possibilidade nos traz à tona o horizonte de expectativa do tempo em que vivemos o qual tem já propensões institucionais não apenas de auferir que esta é a pergunta mais adequada a se fazer, mas, principalmente, do apressamento de resposta acachapante que esta pergunta traz consigo.

O horizonte de expectativa acompanha tanto a obra, visto que nenhuma obra aparece sem estar envolvida em um contexto histórico, quanto os/as seus/suas receptores/as. O contraste entre os diversos horizontes delineados nos fornece dados sobre o efeito causado por determinada obra em determinado público. Ou seja, a distância entre a expectativa do público e a proposta estética da obra nos indica o quão desestruturante aquela experiência artística se apresentava, e pode, em nosso caso específico, apontar as dificuldades com que foi recebida em seu tempo. (Simões, 2010, p.26).

Falemos primeiro da pergunta *eu sou trans?*, a qual dá indícios do horizonte de expectativa de nossa época com o qual a peça dialoga. Ela nos remete ao devaneio do personagem Hamlet de Shakespeare, a famosa frase: *ser ou não ser? eis a questão*. Linn da Quebrada no prefácio do meu livro de poesias (Leal, 2017f) elabora com primor uma crítica à pressão social do nosso tempo que toma a centralidade das transgeneridades pela autodesignação ou a necessidade do sujeito de definir-se, decidir-se apressadamente. Sua provocação é *ser ou não ser: essa não deveria ser a questão*. Poderíamos arrematar o pensamento de Linn complementando-o: a resposta pronta que se estimula com esta questão deveria dar lugar a outras da ordem do: *o que é a transgeneridade em mim? mas o que é ser trans, mesmo?* Dado que o que se construiu no horizonte de expectativa ocidental a respeito do gênero é uma institucionalidade cisnormativa, a possibilidade trans que se espera hegemonicamente é sempre a da disciplina dramática transexualizadora. Expandir as possibilidades de pergunta que se estimula ao/à espectador/a, aqui, se correlacionou ao esforço de aventurar-se em temporalidades dilatadas de resposta nas quais ser trans já não pode mais contar com a significação da *transexualidade*, a qual está dada previamente à experiência da recepção.

5.1 Fruição da obra

"Não se deve correr quando se tem pressa."
(Bertolt Brecht)

Aquilo que uma obra mobiliza em quem a frui é, em si, um fator de criação que solicita elaboração de quem lê. Os gatilhos despertados por uma encenação teatral alcançam camadas insuspeitas do sujeito receptor. Mas, para tanto, é preciso a disponibilidade de quem lê: não que haja meios de, em definitivo, sair completamente ileso/a das provocações da cena; no entanto, com a disponibilidade da recepção, ativada por procedimentos épicos que revelam a estrutura em questão na cena e no sujeito, é possível visualizar melhor como que uma peça continua a ser encenada junto ao público mesmo depois do fim de uma sessão.

A fruição de uma obra coloca em jogo a temporalidade do desejo. A demora e a pressa são extremos que podem esconder da percepção do/a espectador/a aquilo que o provérbio latim assim sintetizou: *apura-te lentamente*²³². Ora, a dosagem de tempo é a ação de plasmar o ritmo das interjeições da cena com o ritmo das interjeições da sala. As marcas do texto são lapidadas no processo de leitura imprimindo-lhe o a medida de tempo que for necessária para alterar-lhe em função dos limites e possibilidades do diálogo instaurado. Mas como pode se dar, então, a operação do efeito estético de uma obra na recepção teatral considerando os ditames de temporalidade que, na fruição da encenação, acabam por possibilitar um jogo audaz de alteração recíproca de estruturas textuais?

Como um texto literário não pode agir sem que ele seja lido, é impossível de descrever seu efeito sem analisar o seu processo de leitura. Se nos dedicamos este trabalho à leitura, é porque este ato nos fez descobrir os processos postos em curso pelo texto literário. Ao longo da leitura se produz um trabalho de transformação do texto que se realiza por colocar em ação certas faculdades humanas. Segue-se daí um efeito do texto que não pode ser estudado nem pelo isolamento do texto nem pelo isolamento do/a leitor/a; o texto é um potencial de ação que o processo de leitura atualiza.²³³ (Iser, 1976, p.13).

Neste jogo em que se dá o processo de leitura, é importante lembrar a lacuna assimétrica em que pode vir a se configurar a fruição diante daquilo que lhe é apresentado. Ora, a escuta atenta

²³² *Apura-te lentamente*, do latim *Festina lente*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festina_lente, acesso em: 02/05/2018 às 21h31, Praia Grande - Brasil.

²³³ Tradução livre de: "*Dès lors qu'un texte littéraire ne peut agir tant qu'il n'a été lu, il est impossible d'en décrire l'effet sans analyser le processus de sa lecture. Si nous avons consacré ce travail à la lecture, c'est que cet acte fait découvrir les processus mis en oeuvre par le texte littéraire. Au cours de la lecture se produit un travail de transformation du texte qui se réalise par la mise en oeuvre de certaines facultés humaines. Il s'ensuit un effet du texte qui ne peut être étudié ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur; le texte est un potentiel d'action que le procès de la lecture actualise*".

das primeiríssimas reações de um sujeito diante de uma obra pode contribuir para desvendar aspectos sensíveis fundamentais que podem, depois de um tempo, se tornar inacessíveis. Aquilo que a cena faz despertar pode ser trazido à tona na percepção do sujeito e, imediatamente depois, ser reprimido por ele. Verificamos aqui que a normatividade que se suspende na feitura da cena pode logo reaparecer no/a espectador/a fazendo-o/a afastar-se ou até mesmo boicotar conteúdos que lhes dizem respeito. É em consideração a esta dinâmica psíquica inerente à recepção teatral que tomaremos atenção aos primeiríssimos comentários feitos à pesquisadora por entrevistados/as que assistiram *A Demência dos touros*.

Ilustração 42: Emilia embala bebê trans, berço de entulhos (II) – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Sobre a disponibilidade solicitada à recepção na fruição de uma obra artística, vejamos como pode se realizar uma atitude projetiva no encontro estético de pelo menos duas diferentes subjetividades:

A fruição da arte exige essa entrega à experiência artística; o que significa ir ao encontro dela descobrindo seus conteúdos e recursos. A fruição é então o encontro de duas subjetividades e de duas sensibilidades: a do público e a do/a artista. Para isso é preciso desligar-se de certa forma de si mesmo/a e penetrar na obra. A esse processo chamamos projeção. O/a espectador/a se projeta na obra e passa a senti-la, sendo essa a base de seu julgamento estético e de sua crítica. (Costa, 2004, p.54).

Antes de observar alguns trechos das entrevistas realizadas, comentarei uma situação inusitada que vivi em meio ao percurso de pesquisa que pode elucidar a lacuna assimétrica do efeito estético das transgeneridades no social. A situação, que chega a ser cômica, se deu na ocasião da minha participação no *Colóquio Psicanálise, Gênero e Feminismos: perspectivas*, realizado em outubro de 2017 no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Após minha apresentação, intitulada *Travesti: monstrativismo decolonial de gênero* fui surpreendida com um dos comentários feitos por uma pessoa que estava no público a respeito dos questionamentos que fiz na minha comunicação. Um dos aspectos fundamentais abordados por mim ali era a crítica ao processo transexualizador e o tensionamento de seus princípios e práticas patológicas com um controle biopolítico do corpo trans. Um dos dispositivos que utilizei para instaurar esta reflexão foi o texto da Linn da Quebrada, o qual mencionei na abertura do Capítulo 5, *ser ou não ser: essa não deveria ser a questão*²³⁴. Como o próprio texto da cantora menciona, ser trans é ter peito e é também não ter; é genial, não é genital; é de corpo inteiro; ser a médica e a monstra. Ora, enquanto o processo transexualizador tem sua definição de transgeneridade estritamente acoplada aos mecanismos de modificação corporal em que médicos/as cis moldam, teorizam, refletem e agem sobre o corpo trans, a articulação de Linn nos mostra a importância de dominarmos os meios de produção poética dos nossos próprios corpos, borrando as barreiras genitalistas da cisnormatividade que forjaram o conceito de transexualidade. E, importante, conhecermos e explorarmos representativamente os limites e possibilidades dos processos corporais em performance de gênero não significa de maneira alguma não conceber ou não executar modificações corporais. Apenas trata-se de não restringir a transgeneridade à modificação corporal como acontece com o modelo paradigmático transexualizador com o qual estamos rompendo. Neste sentido, um dos comentários que fiz em minha apresentação foi o de que ser trans não necessariamente está vinculado com a hormonização ou demais requerimentos do processo transexualizador. Qual não foi a minha surpresa quando fui abordada por esta pessoa do público que me disse: "Dodi, você fala que quem é trans não precisa se hormonizar, mas você só não se hormoniza porque você é bonita sem se hormonizar; mas e quem não é bonita como você? Precisar de hormônios." Bem, esta interpelação

²³⁴ "Ser trans pra mim é libertar-se. É não ser ator nem atriz: é ser atroz. É ir atrás. Estar à frente. É enfrentar. É atuar sobre si mesma. É assumir riscos. É ter a dádiva de duvidar da vida. Ser trans é ter peito. E também é não ter. Ser trans é genial, não genital. Não é do caralho, nem de xoxota. É de corpo inteiro. É reinventar-se e criar sobre a própria existência. Ser trans é confuso, é borrar os limites, é rascunho. Ser trans é poesia. É assumir-se corpo. Ir além. Ser criação e criadora. A médica e a monstra. Ser trans é divino. É obra de deus. De todos os eus que me constituem. Não é obra das trevas. É obra das travas. Ser trans é um ato de coragem. É um campo de batalha. Ser trans é entregar-se. É não abrir mão de si. O que pode ser, algumas vezes, solitário. Mas tenho me encontrado em outras solidões. E tenho percebido que não estou sozinha. Não estamos. Eu soul trans. E celebro minha existência. Celebro as nossas vidas, nossas conquistas. Se eu não fosse trans, gostaria de ser." (*Ser ou não ser: essa não deveria ser a questão*, Linn da Quebrada, In: Leal, 2017f, p.15).

me fez perceber concretamente a lacuna deste empreendimento de pesquisa com o próprio vocabulário disposto pela sociedade: enquanto estamos aqui equacionando poeticamente os efeitos estéticos das transgeneridades no social, para esta pessoa o efeito estético das transgeneridades no social é a beleza da pessoa trans. E, apesar de não podemos auferir com precisão, sabemos tacitamente que grande parte da sociedade julga o efeito estético de pessoas trans não apenas em terceira pessoa (pouquíssimo em primeira pessoa), mas também levando em conta a beleza como critério de discernimento sobre o resultado de impacto corporal da pessoa trans aos seus olhos. Os padrões de gosto cisnormativos (os quais discutimos na seção 2.7 da tese) não podem ser esquecidos aqui como o subtexto que pode enredar a experiência da recepção:

(...) aprender a ler não é só adquirir a capacidade de entender o que o texto disse, mas sim ser capaz de escutar, naquilo que é dito, o que dá-a-dizer, o que fica por dizer. Por isso a ação de ler extrapola o texto e em virtude da disposição àquilo que vem se dizendo, a/o leitor/a se encaminha ao porvir do dizer.²³⁵ (Larrosa, 2003, p.82).

Nos voltemos ao acolhimento dos/as espectadores/as para visualizar não apenas como que estes conteúdos aqui discutidos saltam na experiência verbalizada pelo público mas, principalmente, perceber como que sua atividade de elaboração do material da encenação desperta em cada pessoa suas próprias subjetividades a respeito da performance de gênero. Neste sentido, o acolhimento foi fator fundamental de instaurar o fluxo de percepções levantadas nas entrevistas. Em Soler (2017) observamos como que o acolhimento é uma proposta de preparação da recepção no estágio inicial da sessão teatral. Aqui deslocamos este procedimento para o pós-encenação verificando como modular as primeiras impressões que podem ser destacadas nesta fase de alongamento da obra. Buscamos seguir a mesma articulação proposta pelo autor na qual o acolhimento é um cuidado com o/a espectador/a que não pode resumir-se em conquista simpática do público: é um cuidado que possibilita lidar com a refração cotidiana já que os excessos do produtivismo que vivemos na sociedade atual podem efetivamente atrapalhar na expressão sensível dos afetos que a cena teatral mobiliza.

O verbo *acolher* tem como possíveis entendimentos o receber de braços abertos, o abrigar, o oferecer hospitalidade, o dar conforto físico e mental. Do mesmo modo, o substantivo acolhimento é entendido como essa maneira afetuosa de receber. Um outro tempo relacional é necessário para se acolher. Ora, em época na qual homens e mulheres se automatizam cotidianamente, com um corpo fechado a qualquer tipo de afeto que atrapalhe o tempo do consumo e da produção ou quebre com o fluxo do acesso à informação, não seria importante o teatro, que propõe algo em oposição a isso,

²³⁵ Tradução livre de: "(...) aprender a leer no es sólo adquirir la capacidad de entender lo que el texto dice, sino ser capaces de escuchar, en lo dicho, lo que da-qué-decir, lo que queda por decir. Por eso la acción de leer desborda el texto y en virtud de la disposición en lo que diciéndose viene el lector se encamina al porvenir del decir".

ser um espaço de acolhimento e não de refração? Obviamente não se está pensando no universo temático do discurso em si ou na oposição a propostas que põem o/a espectador/a no espaço do desconforto, mas sim no convite a se fazer logo ao chegar dos/as que vêm presenciar o evento cênico e podem ser preparados/as para abrir o campo sensível diante do que será apresentado. A preparação, nesta opção, seria um espaço para receber a plateia de maneira afetuosa e a partir daí propor uma prática, em diálogo com a própria encenação, que leve tais pessoas a uma chave diferente da "quero me distrair com algo que não me solicite mais trabalho e que possa ser útil em termos de informação". (Soler, *Idem*, p.319).

Trazemos agora os comentários que saltam dos primeiríssimos contatos estabelecidos no ambiente das entrevistas. No acolhimento instaurou-se uma flexibilidade de ações considerando a chegada no espaço (disposição de mochilas e bolsas; comentários do caminho até o prédio da Oficina Cultural Oswald de Andrade; eventual alimentação prévia com biscoitos e sucos oferecidos pela pesquisadora. Ao mesmo tempo, no acolhimento os/as espectadores/as se depararam com elementos da encenação que foram dispostos no sentido de resgatar a lembrança sensível da experiência da peça: um vídeo com uma cena aleatória da peça era projetado em uma tela ao passo que os diálogos aí suscitados por estes trechos compunham com a visualidade em que o vestido de Emilia se apresentava entre um refletor de luz e a janela entreaberta: os sons e imagens da cidade eram elementos que participavam desta situação.

A pergunta *Como foi a peça "A Demência dos touros"?* ganhou, então, as diferentes acepções:

Uma lembrança muito forte que eu tenho, eu fui no primeiro dia, tava um pouco calor e acho que todas as janelas estavam fechadas. Eu sou claustrofóbico. Então isso foi me dando uma certa angústia. Eu tava com a peça, eu tava focado na peça, mas isso foi também me colocando numa situação, num caldeirão, meio que numa pressão. Então essa é uma lembrança que eu tenho muito forte. E saí pensando também muito sobre: por que que a gente tem tanto, por que que a gente não tem, na verdade, uma dramaturgia com pessoas trans e gêneros diversos. Foi uma indagação que eu fiz muito depois que saí. Eu tava lendo alguns textos de teatro jovem e tinha alguns que tocavam nesta questão de gênero. Mas eu fiquei pensando muito: por que a gente não tem isso? Essas duas coisas pra mim foram muito fortes. (Entrevista 8)

Bom, olha, de início eu achei bárbaro. Tem cenas bem chocantes mesmo. Eu não consigo me lembrar muito a respeito, mas o que eu me lembro mesmo... é... provoca muito essa questão do, de, sobre sexualidade. Sobre os conflitos... (Entrevista 1).

A trilha sonora é incrível. Nossa, fantástico na verdade. Só isso de ter uma banda de estar ali fazendo um som ao vivo dá uma gravidade à situação toda. Deu uma ambientação potente. (Entrevista 12).

A mesma pergunta instaurou comentários bem variados. A abertura de sua enunciação visou mesmo mobilizar os conteúdos de livre associação que decorreram do fluxo de resposta dos/as entrevistados/as. Podemos observar, a seguir, desde comentários sobre os personagens até outros sobre o espaço cênico, como se vê a seguir:

Eu achei que teve várias imagens interessantes. Achei alguns personagens bem loucos. (Entrevista 6)

Como foi, né?! Bom! Eu assisti aqui na Oswald. Eu tive duas experiências: Assisti aqui e assisti no Kasulo depois e eu lembro de ter gostado muito no Kasulo. Eu tinha gostado aqui também, mas acho que no Kasulo, talvez pelo fato de eu já ter assistido uma vez, então eu já mais ou menos sabia o que mais ou menos iria acontecer com a peça se desenrolando. Mas eu acho que pegou muito para mim aquela coisa que a gente comentou antes da estrutura e de ser mais longe e eu adorei essa coisa de estar acontecendo uma cena aqui e outras coisas atrás. Fica meio misterioso. (Entrevista 5).

A ocasião da entrevista proporciona uma ativação de memória que se dá ao passo em que os problemas apresentados na encenação ganham o vocabulário próprio de quem a assistiu. É importante destacar que o esforço de reflexão sobre a sensação que se teve diante da peça *A Demência dos touros* desdobrou entre os/as entrevistados/as uma atenção simultânea às linguagens da criação teatral como a iluminação cênica, o texto, o espaço, etc. De fato, o trabalho do grupo foi completo no sentido de estender-se demoradamente não somente na pesquisa de gênero em si, mas na técnica cênica que moldaria as inquietações pesquisadas. E isso podemos perceber entre a recepção. Sobretudo quando há uma fricção em que se nota que a eventualidade do tema de gênero como um modismo objetificante (cabo de vassoura em dia de rebelião) parece destoar do efeito das linguagens. Assim, houve momentos em que se referenciou a "necessidade" do tema com o incômodo que ele causou quando, por exemplo, veio em forma de expressão de luz:

Faz um tempinho já, né. Mas... É... eu lembro que eu saí daqui bastante... reflexivo sobre... sobre a peça, né. Vim assistir com a minha esposa, a gente viu a peça junto e a gente foi pra casa discutindo, a gente sempre faz isso, ah, em qualquer espetáculo. Mas, é... Esse teve um... teve uma questão a mais, porque, realmente, eu, eu, eu particularmente me interessei por essa questão. A questão de gênero, hoje em dia, tá na minha, tá numa das minhas pautas, assim. De tentar entender cada vez mais, de tentar, é, é... compreender esse universo. Que, que é um universo novo, até, pra mim, né. Então eu acho importante isso, compreender tudo o que é novo. E aí, essa, essa...esse espetáculo, que traz esse universo, né, em alguns aspectos dele, ou alguns aspectos. Então a gente sai daqui, saí daqui bastante reflexivo em relação... o espetáculo ajudou bastante nessa, nessa reflexão, na continuidade dessa reflexão. Não no início, né, mas na continuidade dessa reflexão. Então foi importante. Foi um espetáculo importante, né. Acho que não vem... falar de questões técnicas, não sei, acho que não, né. Acho que de questões... Então, por ser uma abertura de processo já achei um... um tanto quanto adiantado, assim, né. Pra... pra uma, pra uma... um espetáculo, pra uma apresentação de um espetáculo de teatro. É... as impressões foram tecnicamente muito boas, né, não tem muito o que dizer, talvez a questão da iluminação só que me atrapalhou um pouco, aquela iluminação branca que ficava na frente, assim, eu lembro que isso me ofuscava a visão, então me causava um, um desconforto. Não sei se isso é proposital, se não era proposital. Mas me causava um desconforto toda hora eu, eu falava "de novo essa luz, a não, eu quero ver", não deixava eu ver algumas coisas. Acho que eu tenho foto sensibilidade, assim, essa luz na cara ficava estranha, essa branca. Mas eu gostei, eu gostei da, da... gostei dos atores, gostei da, da, do trabalho de ator, né. Adorei o texto, adorei, adorei. (Entrevista 3).

Com outra característica, algumas entrevistas trouxeram consigo tentativas de relação direta dos elementos cênicos com a subjetividade de quem assistia considerando, inclusive, o não domínio técnico da linguagem teatral:

Isso vem inconscientemente, um susto. É preciso se acostumar, ir aos poucos. (Entrevista 7).

Eu acho que ela me causou um incômodo de, assim, muita reflexão e, por trás disto, o incômodo de não saber o meu lugar, o meu espaço, a minha identidade. Eu fiquei meio que transitando entre quem eu era e se eu precisava ser alguma coisa, se fazia sentido eu precisar deste espaço pra me identificar. Esse era um pensamento que tava toda hora passando na cabeça. Isso junto com muitos outros assim. Enfim, tinham muitas provocações filosóficas e existenciais e críticas sobre a cidade e sobre os territórios. Eu fiquei bem provocada pela peça. (Entrevista 9).

Percebemos também como o incômodo e o susto participam dos relatos. A estética com traços agressivos na qual a pesquisa do grupo se baseou para expressar gênero (lembremos o nome da Companhia: Teatro do Perverto!), se associa com bastante recorrência às reflexões da experiência vivida pela recepção. O choque diante da peça, por sua vez, é relatado sempre associando a interjeições de entendimento como *será que entendi?* ou *era esse mesmo o lugar que eu deveria ocupar?* A busca por palavras é sempre um trabalho da experiência, como discutimos já na seção 1.4 da tese, estrutura estruturante, a experiência pode ganhar no choque um estímulo para nomear-se: a teatralidade é, então, um modo social de busca de linguagem para associar aos processos subjetivos.

Entrevistadx: Sim, é, eu não sabia muito do que se tratava a peça. Eu vim junto com uns outros colegas e uns amigos do João, do Pedro. E eu gostei bastante, eu não conheço muito de teatro, eu não costumo frequentar o teatro, então, assim, foi tudo bem novo pra mim, os, o formato, assim, de estar próximo dos, dos atores, do palco, embora não fosse bem o palco onde tivesse acontecendo, onde tava acontecendo a peça. E... em algumas, em alguns momentos eu fiquei até, assim, meio chocado porque era um pouco forte algumas cenas, alguns diálogos. E... mas no geral eu gostei muito, eu achei o tema, as falas, a cenografia, tudo assim bem elaborado, bem encaixadinho.

Entrevistadora: O que que te deu choque, esse choque que você falou, assim, você lembra de algum aspecto, assim...?

Entrevistadx: Ah, aquele, aquela cena do Dr. Descartes, mexendo naquela... que parece carne e tal. E, agora eu também não vou lembrar exatamente alguns diálogos, algumas frases, assim. Algumas falas, sim, elas são bem diretas em alguns pontos, alguns tabus, fala de um jeito bem incisivo sobre aquele assunto e... e aí acabou “pô é verdade, é isso mesmo, pô, foda isso aí”. Mas as falas eu realmente não lembro, mas da cena, aquela que ele tá mexendo na carne, a conversa que eles têm foi bem marcante. (Entrevista 2).

Também pudemos notar já nas primeiras impressões os indícios do trabalho da elaboração do/a espectador/a que se estende para muito além da representação cênica. A circunstância de acabamento dos questionamentos suscitados na peça, quando encontrados com os questionamentos pessoais da recepção levam a inevitáveis expedientes de maturação em que os conteúdos são lapidados. No entanto, observa-se que o caminho não se dá livre de escolhas difíceis, de abertura para aquilo que somente em condições de desconforto podemos enxergar. Em outras palavras, questionar seu lugar de fala.

Foi um pouco intrigante. Achei difícil, acho uma linguagem difícil. Eu saí assim, eu tava com mais três amigos e falei assim: eu não dou conta de conversar agora. Eu precisava elaborar, não sabia se eu tinha entendido. Coloca a gente numa posição assim, um contra-ponto, pra gente sair de um lugar, ir pra outro lugar e ver de outro ponto de vista. (Entrevista 10).

Era a pergunta que eu menos queria que você fizesse, mas que eu sabia que você ia fazer provavelmente. Porque foi muito difícil para mim assistir, porque eu estava muito cansada e aí foi muito difícil, assim. Do tipo: eu cochilei várias vezes e para mim foi mais importante o debate do que a peça em si, porque eu não consegui apreender muita coisa. Enfim... Eu acho que [pausa], o que eu posso te dizer, assim, para não ficar um vazio total é a parte do título, que na verdade eu só fui refletir sobre ele esses últimos dias assim, porque eu tenho pensado um pouco sobre a imagem do touro relacionado ao budismo [risos] e eu, como tenho a lua em touro, é... tenho aprendido a domar um pouco o meu touro, as minhas emoções e... a presentificar mais né. E é engraçado porque o espetáculo para mim foi de uma agressividade tremenda, assim, mas porque talvez seja a proposta mesmo, né. E [pausa] e aí [pausa] eu não sei, assim... Fiquei pensando [pausa] [suspiro], sei lá, que... essa coisa de onde está a demência assim, né, em relação às relações que a gente estabelece, mas é isso, assim. Acho que para mim [pausa] a discussão final foi muito mais válida do que o espetáculo em si, assim. Ele ficou muito abstrato no meu corpo. (Entrevista 4).

Não nos esqueçamos que o trabalho de recepção começa antes mesmo de ir assistir a peça. Desde o momento em que se depara com a possibilidade de assistir uma obra, a fruição passa a acontecer, não apenas no quesito da dúvida sobre ir ou não ir, mas, indo ou não indo, como que ela dialogaria com seu percurso experiencial. Isso sem falar do repertório acumulado, desde outras peças assistidas, estudos feitos, situações da vida, etc. As entrevistas, por sua vez, de certa forma atualizaram este expediente: o ir de encontro com o universo ficcional da peça por meio desta pesquisa instaurou novamente a atividade de preparo e de pesquisa dos/as entrevistados/as. Assim, relembramos, um grupo teatral se prepara para apresentar-se, ensaia por meses, dá duro no percurso. Mas é engano primário achar que a recepção não se prepara para ir assistir a um espetáculo: o trabalho é (ou deveria ser) mais conhecido e valorizado. Da mesma forma esta acadêmica pesquisa exigiu tanto preparo prévio da pesquisadora quanto dos/as entrevistados/as, nos seus respectivos territórios e linguagens, vocabulários e experiências. O encontro destes saberes é, então, um fator rico que pôde assomar, em reciprocidade, as reflexões no sentido de ter uma maior rede de articulações dos saberes da experiência cênica da performance de gênero no social.

No trecho a seguir toda esta mobilização que foi despertada em uma entrevistada nos deixa nítido que o trabalho sensível da recepção é altamente sofisticado, ainda que altamente atravessado por incertezas e interrogações:

Olha, eu tava tentando quando vim pra cá reviver a peça, relembrar. Eu achei interessante a experiência de um teatro não-convencional, de estar ali próximo com as situações. É uma peça que em alguns momentos te dá um mal-estar, não somente pela proximidade mas pela violência da temática que você acaba sentindo. Eu acho que foi interessante pra eu refletir sobre alguns assuntos, embora eu não tenha entendido tudo porque ela é bem complicada, muitas coisas acontecendo ao mesmo tempo. Eu fui achando que seria uma peça que abordaria meio que especificamente a questão do gênero e vi que não, que vai além, que é toda uma questão

de dominação, de poder. Eu gostei bastante. Eu queria ter assistido de novo pra ser bem sincera porque uma vez a gente nunca consegue, qualquer espetáculo que a gente vai absorver tudo. (Entrevista 11).

Em todas as experiências verificamos que a memória é o tecido de apuração da experiência de recepção. Às vezes os elementos se apresentam mais distantes, às vezes mais próximos do momento em que as entrevistas foram realizadas (de 1 a 4 meses depois das apresentações). Os resquícios dos traços da peça, que são vestígios materiais e imateriais, se atualizam no momento do relembrar, convidando o/a entrevistado/a a uma nova chance de agir diante do que a peça o/a provocou, considerando que ele/a ainda guarda gestos inacabados os quais podem ter sido iniciados no momento em que se fruiu a obra. Algumas das pessoas com quem se dialogou, antecipam já nas primeiras impressões tópicos de significação temática as quais foram melhor exploradas na sequência da entrevista e que serão dispostas em continuação à discussão empreendida aqui no Capítulo 5 da tese.

Alguns depoimentos colhidos com integrantes da Cia. Teatro do Perverto que fizeram parte da equipe e do elenco de *A Demência dos touros* corroboram estas impressões levantadas nas entrevistas. Tais depoimentos, que foram levantados de acordo com a consigna apresentada no Apêndice, correspondente à seção 11.3 da tese, são apresentados em alguns trechos a seguir à título de comparação:

Amigo da atlética, do curso de audiovisual, me escreveu no whatsapp: "Sobre a peça: senti que eu não teria entendido exatamente o que acontecia se não tivesse lido a sinopse antes. Sei que o intuito não é ficar explicando tudo para a platéia, mas uma pessoa mais desavisada talvez não entendesse a dinâmica espacial do dentro/fora dos muros e as regras que impediam pessoas de estarem dentro da cidade o tempo todo. Fora isso, achei que a força da peça estava muito no bom texto e na ótima interpretação dos atores. O fato da peça ter pouco dinheiro para ser produzida nem era notado. Ponto extra para a música ao vivo. Fera demais." (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

Uma água de coco foi o que minha mãe tomou depois da peça. Ficou enjoada, meu pai disse. Ela riu. Disse que realmente o espaço pequeno e a intensidade da peça haviam deixado-a nauseada e um pouco tonta, como que tomada por uma maré intensa, de revolta; me ver daquele jeito também com certeza mexeu com ela. Fiquei feliz. Estava sorrindo, ela também. Apesar do mal estar, entendia sua sensação, entendia muito bem. Também fico enjoada. Intensidade e intenção. Tiro acertivo que se espalha para todos os lados como bomba interna, muitos não gostam, outros atormentam-se em êxtase. Falaram disso sobretudo. Família, amigxs, desconhecidos. Uma entrega à deriva. Risco. Arriscar-se e tomar-se pelo jogo. Ficou claro que o tema toma como água que não perdoa e conta sua história, berra sua trajetória. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

Às vezes as pessoas não diziam muita coisa, pouco além de um cumprimento simples parabenizando pela realização muitas vezes as pessoas comentavam, se focando em aspectos técnicos, críticas e elogios: "Tal ator era legal, o outro não gostei muito, a música estava alta em tal parte, gostei do clima gerado em tal lugar, microfone estava baixo, o texto era interessante, o dinheiro falso, o entulho, o espaço, a luz, etc..."; poucas vezes as pessoas se detinham pra conversar sobre a peça, sobre o que a peça trata, sobre impressões e impactos. Mas daí conversamos sobre marginalidade, pessoas na borda, seres estranhos e figuras comuns. A ilha que Emília habita, a ilha da lucidez, a crueldade, a risada vergonhosa.... Alguém disse: "como é interessante um trabalho que lida com questões presentes na contemporaneidade mas não de maneira

didática, sem bommocismo, sem a palatabilidade facebookiana..." (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

Amiga da ECA, do curso de audiovisual: "Eu vim sem expectativas, para assistir a peça de um amigo! Não sabia que ia ser tão boa, cara to impressionada, muito forte, vocês arrasaram!" Conversamos bastante sobre o processo, ela me fez várias perguntas sobre como o texto foi escrito, como construímos as personagens, como funcionava a pesquisa da Dodi junto do processo, etc! (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

A confusão com a narrativa costurou muitos comentários mas que em sua maioria eram seguidos de um elogio à entrega dxs atorxs e um elogio especial à atuação e o trabalho de texto e encenação. Quanto ao texto ouvi elogios e desgostos quanto a confusão mental que criava, pessoalmente, achei positiva as duas críticas, afinal até nós nos embananamos com as propositividades lúdicas que falam sobre o real mais que a própria realidade e a fragmentação tão linear quanto a vida. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

Ela disse que demorou para processar a peça depois que viu, teve impressões díspares, por um lado, gostou de coisas, por outro teve coisas que não gostou, mas não levemente. Ficou o tempo inteiro pensando enquanto assistia "isso funciona", "isso não sei se funciona". Disse que usou muito tempo pra ir processando como que nós estávamos apresentando aquele conjunto de imagens. Falou que percebeu cada ator com um registro de interpretação diferente, que também era uma coisa muito doida. Achou que isso deixou o jogo confuso entre eles. Viu várias camadas no símbolo do buraco que não se concretizaram exatamente. Se sentiu perdida como público, se tivesse visto a peça mais vezes entenderia melhor o que viu. "É uma peça ousada que quer discutir coisas importantes". Percebeu um cuidado com o processo de criação. Por causa disso estava "com muita vontade de gostar". Saiu confusa porque por um lado estava frustrada por não ter entendido a peça, mas muito orgulhosa do grupo e da conquista da temporada. Por fim disse, "O trabalho tem vida". (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

"Senti que, em um certo momento, o público desligou. Você acompanha até certo ponto, mas a peça exige muito de você, e chega uma hora que a sua boa vontade acaba. Você atura o resto. É claro que há momentos ótimos, em todos os sentidos. Mas a impressão geral, minha, foi de que o público, a partir de um certo ponto, desistiu. Senti corpos recuando, bocejos, braços que se cruzavam, pés que batiam impacientemente".

A luz, para esta pessoa, também atrapalhou, as lâmpadas na cara do público, impedindo a visão, atrapalhando a fruição do espetáculo. Sentença final, deste membro do público: "a peça pretende ser um quadro realista-impressionista, deslocando o cotidiano, deturpando aspectos dramáticos/ narrativos, atrapalhando a visão do público, colocando em cena situações extremas. Em muitos momentos, não funciona. Mas é uma aposta ambiciosa. É melhor uma peça que fracassa ambiciosamente do que uma peça acomodada, que faz só o arroz com feijão." (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

"A peça é uma jóia bruta, mas ainda precisa ser lapidada". "Desculpa eu tava num processo muito louco... Eu consigo dizer que as atuações estavam ÓTIMAS. E o texto é bom. Mas é confuso, as coisas não estão devidamente concatenadas, mas não sei - eu tenho dificuldade em entender teatro!". "Eu gostei muito, mas achei muito longa." (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

Começar a falar sobre um espetáculo em que atuo e que só ocorre aos olhos do público me parece um tanto complicado, assim como para a Emília "é muito difícil começar a dizer qualquer porque de uma certa maneira parece que tudo já está fechado". A leitura do público é a que coloca o espetáculo em pé, por mais que eu seja um dos responsáveis na construção da cena é o público que vê que significa e relaciona a obra com o tempo e contexto em que estamos vivendo. Após as aberturas de processo na Oswald de Andrade e depois da temporada de estréia no Pequeno Ato recebemos diversos comentários que fomos compartilhando entre nós, relatos das pessoas que viram a peça que nenhum dos atores jamais viu. Um amigo de infância, foi duas vezes assistir ao espetáculo, na semana de estreia e na última semana de apresentação da temporada. Após a primeira apresentação estava agitado e com algumas duvidas sobre o texto que não eram dúvidas, eram constatações das dúvidas mesmo, explicou a peça junto com outros amigos, gostava da interpretação acelerada, suada, dançante enquanto o texto soava estranho, deslocado principalmente nos monólogos e nas imagens abstratas repentinas a ele, parecia que queria encaixar as sensações, ideias, falas, figuras, ações e cenas da peça e era entusiasmante o fato delas não se encaixarem e só poderem ser assim.

Após a segunda apresentação, nos encontramos em um outro momento onde ao falar da peça estava mais calmo, reflexivo, emocionado porem contido nas palavras e de tudo que conversamos lembro bem dele comentar que a cena por vezes repetia as intenções já explicitadas pelo texto, como se houvesse um movimento reiterativo da encenação em tentar deixar tudo explicito e claro tornando as cenas repetitivas em seu formato episódico entre as mudanças de cena, que por outro lado com música, dança, reorganização espacial e troca de luz injetavam vida, fôlego e outros entendimentos para o espetáculo. Acredito que este depoimento possua muito mais comentários meus ao nosso trabalho da Demência dos Touros do que um recolhimento fiel das impressões dos espectadores que assistiram a peça. Principalmente por neste exercício de escrever sobre os comentários dos outros sobre o espetáculo em que atuo as impressões com as quais concorde ou que tenha gerado discussões interessantes são as que me saltam a mente, enquanto tantos outros comentários acredito não tê-los compreendido bem também. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

De forma geral, a impressão que mais me marcou foi o estranhamento do público em relação à peça. Faço este relato baseado tanto na observação das expressões manifestadas pela audiência como por relatos de pessoas próximas que assistiram A Demência dos touros. Acredito que particularidades do texto e direção como, a imprecisão geográfica do campo de atuação, a vicissitude vertiginosa dos desejos das personagens, a irrupção frequente do absurdo em cena contribuíram de forma significativa para a dificuldade de assimilação da peça. No entanto, a aparente estrutura laxa da peça torna-se resistente à fruição apenas no caso de uma obstinada busca por uma concatenação lógica da motivação das ações. Há duas hipóteses sobre as possíveis consequências da angústia da frustração da expectativa de uma estrutura narrativa com alto grau de infiltração no imaginário coletivo: Primeira, rejeição estética; Segunda, imposição de um desvio da lógica narrativa ordinária. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

As impressões que as pessoas com as quais conversei tiveram, foram desde as mais técnicas, voltadas para a forma e a materialidade da cena, até as mais pessoais, que geraram questionamentos e sensações. Desses retornos mais técnicos ouvi muito em relação ao texto. Algumas pessoas disseram que as vezes era necessário fazer um esforço para acompanhar a narrativa e que quando esse esforço cansava se abandonava a vontade de tentar entender o enredo e acontecia a entrega total à experiência e as sensações da peça. Ouvi comentários a respeito do feliz cruzamento, de um texto mais rebuscado com viés poético/filosófico, com uma encenação mais solta com referências pop, mais "bagaça", e como isso potencializava a peça como um todo. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

Percebemos em cada depoimento a atividade de fruição da recepção acontecendo em diferentes camadas e também expressas em tonalidades distintas. As dúvidas, os constrangimentos, a rejeição. Os processos de indeterminação aqui ligam a cena e a sala. Se em algumas encenações vemos uma vergonhosa despreocupação com o que se diz sobre a obra, com o que se sentiu, com o impacto da obra no público, aqui conotamos a evidência não apenas de que o trabalho se deu em reciprocidade entre criação e recepção mas que, sobretudo, não haveria como ser diferente. Somente com uma acurada prática dialógica que leva em conta o que se recebe da cena é que podemos perceber o ato do/a espectador/a em pleno vôo, no seu próprio percurso de reconhecimento, instigado por aquilo que instigou o grupo antes.

Na seção 5.2 a seguir esmiuçaremos as tratativas de significação temática desenvolvidas junto à recepção de *A Demência dos touros*. Veremos que os dispositivos de significado em questão tanto se deram a partir de uma reflexão intencional da pesquisadora como por suscitações aparentemente desprezíveis dos/as entrevistados/as mas que trazem consigo o acoplamento inventável da elaboração temática das questões suscitadas pela peça.

5.2 Significação temática

"Quando é a linguagem a que fala não somos nós que temos a linguagem, mas a linguagem que nos tem."
(Jorge Larrosa)²³⁶

Estamos aqui no fazer de linguagem buscando interrogar como a linguagem nos faz. Aspectos dos processos linguísticos da performance de gênero, discutidos na seção 2.2 da tese, são trazidos à tona neste momento para tratarmos da fricção que se dá entre o que se expressa e o que se lê. A significação temática posta a prova aqui trata da interjeição entre a performance e a recepção por excelência. No entanto, mais do que apenas apresentar os expedientes de elaboração subjetiva entre a cena e a sala, nos basearemos neste material levantado para trazer indícios concretos de correlação com a epistemologia crítica social de gênero, apresentada na seção 3.1 da tese. Nosso intuito será o de perceber como que as impressões levantadas a respeito do material teatral nos ajuda a localizar a performance de gênero (cis e trans) entre o significado e o significante.

Partindo-se da ideia de que a base da recepção é constituída por uma sequência de 'significantes' e, ainda mais, da ideia de que um significante só é significante quando a ele pertence um significado, conclui-se que a tradução do significante no significado parece ser o passo mais elementar da recepção. Pois o caso ideal de que um significante tenha um e apenas um significado, conforme nos ensina qualquer dicionário, praticamente inexistente. Cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado. Assim, a recepção elementar já implica uma redução. Esta, no entanto, só é possível por meio de uma contextualização, o que significa que, de cada significante e de seu significado, se passa a um plano maior, que se revela nos significados que, por sua vez, se manifestam pelos significantes dados. Só a contextualização assim estabelecida permite a redução da quantidade dos significados correlacionados, que, por sua vez, são projetados sobre a base material dos significantes. O núcleo do significado frasal assim obtido é definível como *estado de fato*. (...) O estado de fato, exposto pelo texto, não se oferece simplesmente de uma maneira aperspectivística, mas se diferencia em si mesmo segundo relevâncias temáticas. (...) O estado de fato do texto é seu tema, que tem um horizonte externo, na medida em que se refere a tudo que no mundo é um caso, mas permanece tematicamente não apreendido. (Stierle, 2011, p.123-124).

O material da aventura intelectual da encenação *A Demência dos touros*, agora no centro das operações criativas da recepção, funciona como um estado de fato desestabilizador de significados normativos de gênero. Identificar a interveniência do público sobre estas questões da obra visa abrir mecanismos para perceber que, para que possam colocar os significados identitários de gênero (homem, mulher) em questão, e sempre colocam, os significantes expressivos trabalhados efetivamente descortinam um processo mais complexo de amadurecimento da performance de gênero. Ora, neste sentido, trazemos à tona a aproximação dos processos identitários de gênero

²³⁶ Tradução livre de: *"Cuando es el lenguaje el que habla, no somos nosotros los que tenemos al lenguaje, sino que es el lenguaje el que nos tiene a nosotros"*. (Larrosa, 2003, p.71).

(homem, mulher) com a categoria de significado, baseada no âmbito simbólico, e dos processos expressivos de gênero (com passabilidade cis, sem passabilidade cis) com o significante, baseada no âmbito sensível. Ou seja, cisgeneridade e transgeneridade, entre significado identitário de gênero e significante expressivo de gênero, são processos atitudinais e estruturais da performance de gênero. Entre o pensamento simbólico identitário e o pensamento sensível expressivo, a performance de gênero (ciscigênera ou transgênera) é a tratativa de impressão subjetiva e social que atualiza a estética do gênero para cada tempo histórico a partir de decisões individuais e coletivas sobre os impasses inerentes entre o âmbito arquetípico de gênero (identidade/significado) e o âmbito gestual/oral de gênero (expressão/significante).

Esta seção engloba quatro perguntas do questionário de entrevista com espectadores/as de *A Demência dos touros*, a saber: 2- *No teu ponto de vista, do que trata a peça?*; 3- *Você conhece alguém que mudou de gênero?*; 4- *Como é uma mulher trans?*; e 5- *Como é uma mulher cis?* Procuramos estabelecer a noção de mudança de gênero como uma forma de remeter ao texto da peça (que, lembremos, referencia as mulheres trans como mudadas) e também como uma estratégia de investigar o assunto da mudança ou não mudança de gênero evitando, no começo, de remeter as respostas a prováveis vícios ou vazios de palavra aos quais os termos trans e cis deveriam se vincular. De fato, como vimos ao longo da tese, uma perspectiva normativa associa o termo trans à noção de transexualidade e de modificação corporal (desviando do tópico efetivo da transgeneridade que é a mudança de gênero); por sua vez, os processos hegemônicos de naturalização da cisgeneridade a esvaziam de atributos de gênero (desviando do tópico efetivo da cisgeneridade que é a não mudança de gênero).

Vejamos algumas das respostas das entrevistas, procurando primeiramente tangenciar o universo ficcional da obra, não perdendo de vista os operadores estéticos que basearam as escolhas de pesquisa na formalização da encenação, tais quais apresentadas nas seções 4.1 e 4.2 da tese: opressão como condição patológica Vs. condição social e oprimida como disfórica Vs. eufórica. Começemos pela pergunta: 2- *No teu ponto de vista, do que trata a peça?*

Putz! [risos] É, então... aí vai ser... nossa... Eu vou falar disso, para mim ela ficou com isso: É um retrato da raiva que a gente tem, mas a gente não sabe porque que ela tem. Para mim fica isso, assim. Realmente, como foi difícil para mim apreender intelectualmente o espetáculo porque eu estava muito cansado e cochilei muito [pausa] é... eu só consigo extrair da experiência uma raiva [gaguejou] que era transmitida através da violência do diálogo, um diálogo muito agressivo sempre, assim. Então acho que, talvez, essa raiva que é transmitida sem a gente ter compreensão dela, do porquê ela existe, né. Eu poderia dizer... é... enfim. [gaguejou], o que é o preconceito, digamos, com outro, com aquele que a gente não conhece, que a gente não compreende totalmente, ele pode ser transmitido através de uma raiva que você nem sabe porque que você tem essa raiva, nem sabe como é que ela brotou em você [pausa]. (Entrevista 4).

É, então, eu... eu... eu... no meu entendimento, né, na minha visão, tudo meu ali, é lógico, é... sim, o tema é esse, a transge... transgeneridade e tudo que, tudo que circunda, né, esse, esse movimento, esse, esse... essa... situação, né, enfim... tudo o que acontece, no sentido de apontar hoje quais são, ainda, são muito fortes os preconceitos, quais são ainda as violências, quais são as... as... as rupturas que isso causa, né, dentro da... da sociedade e que não é, e que não é compreendido e não é, não é muito, não é... a palavra não é compreendido. Compreendido também, também, acho que compreensão falta, obvio. Mas também falta uma... uma vontade também, sabe? Uma vontade de de de tentar compreender muitas vezes, seu sinto isso. Então, o espetáculo... pra mim o espetáculo era isso, o espetáculo mostrava um... uma pessoa transgênera, né, é... e tudo que, tudo que acontecia a seu redor, tudo que acontece ao redor dessa... acho que é mais ou menos um retrato, um retrato a... comum... uma situação comum que acontece ao redor de pessoas transgêneras. Os preconceitos, a violência, a negação da sociedade, a tentativa de calar, né, a... esses... essas pessoas. De colocar em... ainda, em guetos. Então, basicamente, tudo que eu lembro é isso. É uma... é uma... era um mote vigente, assim, na atmosfera do espetáculo era o que acontecia, né. Tô tentando lembrar aqui do que... dos acontecimentos da peça. Que, eram tantas cenas né, tantas situações. Eu lembro da cena do açougue, eu lembro da cena, ai, a cena final era tão, tão forte. Tô tentando aqui... (Entrevista 3).

Entrevistadx: *A situação de ser uma cidade isolada e que cria também suas próprias regras, o que é norma, o que não é. Trata muito de como a gente constrói o que é norma e o que não é. Pra mim foi sobre as perguntas: pra que a gente aceita uma coisa e não outra? O que é o padrão? (pausa) A questão do enclausuramento da cidade, de ter um dentro e um fora, é o que me levou pra esse lugar. É como se tivesse fechado, nesta situação há estas pessoas, elas vão decidir o que se faz, temos uma nova lei...*

Entrevistadora: *Então é como se o limite territorial da cidade fosse um indicador do porquê que a gente aceita certas normas, "porque aqui dentro funciona assim", algo deste tipo né?*

Entrevistadx: *Quem constrói esse padrão, essa moralidade, quem constrói a justiça, quem constrói tudo isso? São essas pessoas.*

Entrevistadora: *Tem que ter algum limite pra justificar a invenção da justiça, a invenção da norma...*

Entrevistadx: *Tem o limite territorial, mas também tem as pessoas que estão dentro deste limite, né? Então estas duas coisas que de fato justificam a criação da convenção. (Entrevista 8).*

Pra mim foi sobre gênero a peça, mas não só. É sobre o papel de dominação da figura masculina. É como se tudo que é diferente fosse menor. Você pode usar, abusar, excluir, pode fazer o que quiser. E não é só com os corpos trans, se aplica aos corpos negros, gordos, a todos os corpos que não correspondem à masculinidade hegemônica, dominante. Porque existem outros tipos de masculinidade que não são aceitas. Lembro de algo na peça dizendo sobre "vamos explorar os vulneráveis", tratava da exploração de uns pelos outros. (Entrevista 11).

Nas respostas destacadas percebemos a abrangência que se deu à temática da peça. Se por um lado pareceu ter propriedade para fazer uma crítica a dominação social de performances gênero-desobedientes, a peça demonstrou-se a estas pessoas entrevistadas como uma operação ousada para esmiuçar os processos de dominação em geral. Por outro lado, se tomarmos estas considerações como referência para compreender o impacto que tem a figura do opressor, todos comentários nos aproximam mais de caracterizar uma condição social do que uma condição patológica, que sequer foi mencionada. Pensamos que tal indício em si corrobora a pesquisa do grupo sobre este tópico no

sentido de expandir o conceito de transfobia para uma noção de dominação social e não de desvio clínico do opressor.

Sobre a oprimida da peça, por sua vez, foi destacado:

Por um lado eu achava ela muito forte, mas por outro eu via uma cena de muita opressão. São dois pólos, como o Yin e o Yang, tá sendo muito oprimida mas tá demonstrando uma força, uma resistência, uma necessidade de mudar aquele cenário. Ela era diferente do padrão que era rotulado. Eu por exemplo que sou gorda vivo um padrão estético diferente da norma que é ser magra. As diferenças pode enriquecer muito mais a sociedade. Quando é muito igual, as coisas ficam meio mornas. (Entrevista 10).

Falemos da relação entre os processos performativos e a atuação de mudança de gênero com as implicações de reconhecimento. Precisamos ter em vista a *desconhecibilidade* como risco inerente à mudança de gênero. No entanto, ela nos parece dizer mais sobre o equívoco da recepção que provavelmente tem inacessível ou não está familiarizada com seus próprios processos de mudança de gênero, em ato ou em potência. Deferimos, então, não apenas que a desconhecibilidade da mudança de gênero é a razão objetiva do fracasso do reconhecimento mas que é preciso trabalhar mecanismos pedagógicos de mudança de gênero e democratizá-los a todas as pessoas. Entraremos nesta seara no Capítulo 6 da tese onde discuto a Teatra da Oprimida e a formação teatral de leitores/as de leituras de gênero. Aqui ainda destacamos que a performance de gênero, ao instaurar-se entre significado e significante, ressalta a operatividade da matéria poética temporal para a formalização do fluxo identidade-expressão.

Essas variedades [formais] de temporalização apresentam graus de dramatização, segundo o reconhecimento passe por degraus crescentes de equívoco chegando até o desconhecimento. Uma filosofia do estar-no-mundo requer que essa gradação seja tomada primeiramente *a parte objecti*. A questão se formula então nos seguintes termos: o que é que na maneira de mudar das coisas pode, no limite, torná-las desconhecíveis? Será pois ao desconhecível que o reconhecimento passará a estar confrontado como ao estado limite do equívoco. (Ricoeur, 2006, p.76).

A própria desconhecibilidade da mudança de gênero traz consigo aspectos nos quais a variedades temporais das atitudes e estruturas de gênero se interpõem dando nuance aos limites e indeterminações da própria época em que se insere. É nas formas do tempo que percebemos como age a poética dramática diferentemente da poética épica a respeito da mudança de gênero: os impasses lidados pelo drama são equívocos medidos em escala/régua, enquanto que estes mesmos impasses atualizados pela poética épica se refere aos desvelamentos sociais; ou seja, se há desconhecibilidade da mudança de gênero, o épico descortinará que tal desconhecibilidade é inerente à própria sociedade que é desconhecível a si mesma.

Neste sentido, as relações com o próprio universo subjetivo ou de pessoas que tem uma relação próxima aos/às entrevistados/as apareceram nestes trechos:

Tem uma coisa, eu me sinto um pouco, eu sou uma pessoa feminina, eu sou delicado no trabalho, mas eu sou um homem. Eu tenho meu lado feminino também. Agora, a pessoa que sai caracterizado, que representa uma mulher, sabe, põe um vestido, se representa mesmo, é diferente. Ela tem que, além de... de por exemplo, pras outras pessoas, elas, elas não passam despercebidas e pra algumas pessoas representam até certo desconforto. As pessoas te olham, elas já, elas olham com desdém. Já existem pessoa que não, que elas olham com um olhar mais aberto, olhar meio que de complementaridade mesmo. (Entrevista 1).

Tenho um amigo que usa bastante esses aplicativos de... de encontro, enfim. E aí, a gente conversa bastante e toda hora ele me fala, assim, “ah, não sei quê, vou sair com uma tal pessoa, vou sair com tal pessoa”. As vezes a gente tá até junto, eu tô almoçando, ele tá mexendo e aí... direto, assim... direto, com uma frequência, assim, ele fala “ah, não sei que, esse aqui é trans”. Eu acho que depois do aplicativo nunca rolou nada. Mas eu digo encontrar no aplicativo porque quando a gente tá junto ele sempre me fala quando ele encontra. Quando que as outras pessoas, mulheres cis, ele não fala nada. Mas sempre que ele encontra uma pessoa trans ele para, explicitamente, e fala “oh, nossa é trans, mas é mó gata”. Sabe? Acho que essa... às vezes isso acontece, mas eu não sei com que frequência ele passa por pessoas trans como se, entre aspas, como se não fossem pessoas trans. Não sei se faz diferença... se faz sentido isso que eu tô falando. E aí, “vou dar um like, que se foda... vou dar um like, hahahahaha”. Tipo, uma coisa nesse sentido assim, como se não fosse ok, mas é uma... é uma mulher bonita então vou dar um like, apesar de... o que... a... o que vem pra mim é “apesar de ser trans é bonita”. Como se, ser trans fosse um problema, mas tudo bem, é bonita. Me soa assim. Embora eu não tenha certeza, porque ele é uma pessoa bem tranquila, não costuma ser... não que eu saiba. Assim é... preconceituoso, esse tipo de coisa. Embora esse tipo de fala não seja... seja uma forma de preconceito... de demonstrar algum preconceito, mas... (Entrevista 2).

Entrevistadx: *Eu conheci em 2010 o Aiden, um norte-americano, a gente ficou super amigos, passeamos, não sei o quê. Daí, quando eu voltei ao Brasil, depois de um ano e meio só, pelo facebook, que ele postou umas fotos e aí eu fui saber que ele era trans e se chamava Ruth. Foi um choque. Eu fiquei refletindo, o choque foi sobre essa transformação, de eu não ter percebido, de eu não ter sentido. Não por, ah como assim você não percebeu, você é uma pessoa péssima. Não por isso, mas eu senti esse choque, nossa gente eu conheci ele, ele era um homem, ele era mesmo um homem. Mas eu levei um choque de saber que a pessoa que eu conheci era uma mulher.*

Entrevistadora: *Como foi esse choque?*

Entrevistadx: *Primeiramente foi físico, né? Nossa, que estranho.*

Entrevistadora: *Você sentiu o que fisicamente?*

Entrevistadx: *Uma energia, o que eu sinto sempre. As sensações que meu corpo traz quando vê uma coisa emocional. Sei lá, comigo é uma espécie de queimação. (Entrevista 7).*

Dentro do escopo identitário das mulheridades, a respeito da tensão performativa entre cisgeneridade e transgeneridade como formulado nas perguntas, temos as seguintes colocações dos/as entrevistados/as:

Entrevistadora: Como é uma mulher trans?

Entrevistadx: Guerreira eu acho. E muito ligada aos desejos dela.

Entrevistadora: Como é uma mulher cis?

Entrevistadx: É uma mulher (pausa longa) boa pergunta (pausa longa) não sei. (Entrevista 9).

Entrevistadx: Não consigo muito pensar (gagueja) que uma mulher é assim, assado. Acho que cada um é um. Acho que é mais por aí, assim, que eu consigo pensar.

Entrevistadora: Você me referia às mulheres trans com essa força, com essa segurança, mas e a mulher cis, quais seriam as imagens que você poderia associar?

Entrevistadx: Eu acho que também, eu acho que, na verdade, ser mulher a gente tem que ser forte e tem que ser frágil ao mesmo tempo. Te que ser um pouco de tudo, assim. (Entrevista 5).

Entrevistadora: Como é uma mulher trans?

Entrevistadx: Fofa (risos). Eu tenho meio dificuldade de entender. Eu já acho difícil essa questão do gênero do que é homem e do que é mulher, eu penso nisso e não chego a uma conclusão. Cada pessoa atribui a alguma coisa: órgão genital, o que se veste, o jeito que você fala, o modo de comportar. Porém eu não consigo ver o padrão. Então é a mesma coisa, o que é uma mulher cis? Eu não sei cada mulher é uma mulher. Eu acho que é uma coisa mais complexa, dessa imagem que a gente tem. Tecnicamente quando a gente fala mulher a gente associa ao feminino, então essa mulher trans deve ser feminina de alguma maneira, na maneira de pensar, no jeito de falar, no jeito de se vestir. Não sei como é uma mulher trans, cada mulher trans é uma mulher. (Entrevista 6).

Entrevistadora: Como é uma mulher trans?

Entrevistadx: (risos) Como ela quiser, caralho (risos). Gente. Eu achei que eu era mulher durante 25 anos da minha vida. E ainda assim eu não saberia dizer o que é uma mulher. Menos ainda quero limitar o que é uma mulher trans. Eu não tenho medidor de palavras pra isso. Ela é o que ela quiser. Essa é minha briga com os gêneros inclusive. A mulher não pode usar uma roupa masculina? Mulher trans sapatona, acho lindo e as pessoas não entendem.

Entrevistadora: Como é uma mulher cis?

Entrevistadx: (pausa longa, respiração) É isso. (pausa). As diferenças, não dá pra dizer que não tem uma diferença entre pessoas cis e pessoas trans, aí pensando nas mulheres. Eu gostaria também que as mulheres cis pudessem ser o que elas quiserem. O único detalhe é que elas tem um processo de socialização facilitador. Porque as pessoas enxergam coisas externamente e lhes cedem o privilégio de exercer paradas que são negadas a mulheres trans que é a questão de feminilidade, de recortes destinados ao papel de mulher. Também acho que mulheres cis podem ser o que quiserem, mas em comparação às mulheres trans, elas já vem com algumas portinhas mais abertas. (Entrevista 12).

Neste momento as entrevistas puseram à prova as tensões de reconhecimento entre transgeneridades e cisgeneridades. Mas como se atualiza a mulheridade aí nesta fricção?

A relação performativa entre identidade de gênero e expressão de gênero é atitudinal e estrutural. Não há modo de expressão corporal de um arquétipo que não passe por decisões subjetivas e sociais. A performance cis e a performance trans são modos diferentes de intermediar o conteúdo significado com a sensibilidade do significante. O reconhecimento que se dá na leitura da expressão de gênero, por sua vez, remete aos processos de identidade/identificação os quais só puderam ganhar forma a partir de processos de elaboração transgênera/cisgênera. E o problema aparece quando as transgeneridades atuam a deformação da naturalização acoplada à cisgeneridade pondo em crise o sistema significado-significante e gerando desafios para o processo de reconhecimento. Vejamos a seguir uma reflexão a respeito dos desafios de reconhecimento mediante a tensão que se estabelece entre identidade-expressão quando o percurso performativo de gênero é trans:

Mas ainda não falamos de reconhecimento [até que] deformações de perspectiva ameaçam o processo quase instantâneo de identificação que opera no nível antipredicativo do olhar. Para essa identificação concorrem juntos a apresentação do objeto e a orientação não apenas do olhar, mas também do corpo por inteiro engajado na exploração passiva-ativa do mundo. A identificação se baseia então em constantes perceptivas referentes não apenas à forma e à grandeza, mas também a todos os registros sensoriais, da cor até o som, do sabor até os aspectos táteis, do peso até o movimento. A identificação ocorre naturalmente [até que] deformações não a tonam problemática. (Ricoeur, 2006, p.77).

Vejamos também depoimentos de integrantes da Cia. Teatro do Perverto sobre os comentários da recepção. Temos aqui muitos indícios das inquietações e elaborações realizadas pelo conjunto do público da peça em relação com o grupo. A variedade dos comentários demonstram a intensa movimentação discursiva provocada pelo espetáculo que revela, de um lado, aspectos sutis das tratativas das linguagens cênicas (às vezes tratada de forma técnica, às vezes emotivamente) e, de outro lado, disputas/tensões/elocubrações sensíveis em torno da experiência da recepção:

A crueldade tem um exercício transformador mais potente que a panfletagem. A aflição da Emília cercada por essa opressão sistematizada, essa insanidade e crueldade institucionalizada... a única razão está nela... um amigo questionou inclusive esse excesso de lucidez que a Emília exerce, ficando posição moral mais elevada do resto das personagens (a oprimida dona da razão, a única que não é “má” ou “cruel”).

Conversamos sobre Plínio Marcos, onde os marginais, oprimidos, também são escrotos. como essa perversidade poderia permear a Emília também para confundir um pouco mais o público. Conversamos sobre a prostituição e a transgeneridade: sobre Emília ser prostituta, mas aí então questionou-se se ela era prostituta (o que para mim, o texto sugeria claramente), de que ela poderia ser secretária ou algo parecido do Dr. Descartes... interessante que a discussão se dividiu em dois lados: para os homens era evidente de que ela era prostituta, para as mulheres, o contrário. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

A conversa que mais me comoveu foi com uma amiga que também é mãe. Pensava sobre x filhx, as cenas a fizeram pensar sobre o mundo que sux filhx vai crescer. Uso o x por ser algo que a própria mãe colocou como vontade de educar, abrir espaço. Responsabilidade e olhar para si mesmxx e talvez descobrir que não

tem nada lá e que somos isso aqui que estamos vendo. Me tocou ver alguém fazendo o movimento que propomos: olhar, reconhecer... Ela contou que saiu com tesão, era humano, suor, a discussão sobre gênero transcendia o papel, ia pra humanidade, pro sexo, pra ternura, pro desgosto, pra demência. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

Já em relação aos comentários mais pessoais, o de uma jovem mãe talvez tenha sido um dos que mais me intrigou. Essa mulher cis de vinte e poucos anos, saiu da peça falando a respeito de como o espetáculo gerou questionamentos com relação a sua própria performance de gênero, mas principalmente de como lidar com essas questões com sua filha de dois, três anos de idade. Ela se perguntava se seria possível criar a menina sem incutir "pré-conceitos" de gênero. "É uma menina? Por enquanto sim!" segundo essa mãe era a forma que ela respondia quando perguntavam a respeito do "sexo" do bebê. E ria das vezes que as pessoas ficaram confusas em relação ao gênero de sua filha, que não usa brincos, mistura cores e roupas que nas lojas ficam separadas nas sessões de meninos ou meninas. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

Um tio, amigo dos meus pais! Depois de uma das apresentações fomos jantar e meu pai e ele foram fumar no estacionamento da lanchonete, meu pai disse que conversando lá esse tio comentou reflexivo "Nossa essa peça me abriu a mente"! Não posso deixar de observar aqui a contradição dessa fala frente o seguinte fato: ao sairmos do teatro para a lanchonete, (fui com este tio, de carro), passamos por uma rua saindo do Pequeno Ato onde havia uma travesti, ele olhou e comentou algo rindo, algo como "que mulherona/bonitona"! (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

Ilustração 43: Cena entre Carlos, Sacódia e Dr. Descartes – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Sobre o texto, ela disse que ele traz imagens poéticas boas, fortes e simbólicas. Mas por ser o tempo todo muito simbólico e poético, fica difícil a apreensão do tema. Não ficou claro o tema, o assunto que queríamos nos debruçar. Disse que nessas imagens poéticas foi transportada para vários assuntos e não conseguiu entender qual era o cerne da questão. Se perguntou se era uma questão do texto mesmo, se faltava uma concretude do texto para o público em relação ao mundo ficcional (mas não tão ficcional), que é um mundo criado mas muito similar ao nosso - um jogo de referência. Falou sobre a imagem dos caracóis, achou interessante mas demorou para sacar. Achou que tem alguma coisa a ver com a questão da intolerância.

Intolerância ao que se considera diferente, estranho, etc. Mas disse que mal conseguiu processar essa imagem, já teve uma troca de cena e a encenação já veio com milhão de imagens que tinham que ser processadas e ficou sem entender muita coisa. Não era o caso de rever o texto em si, mas talvez olhar com mais carinho a relação texto-encenação. Não necessariamente reafirmar os procedimentos um do outro, mas se sustentarem mais. Falou sobre dar uma limpada ou clarear as escolhas de encenação, de maneira que possamos nos debruçar mais sobre o tema que queremos discutir, dar mais atenção a isso do que sobre as escolhas de encenação. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

Segundo uma pessoa que viu a peça, há um problema de dramaturgia: a história deveria ser contada de modo mais claro. Quer dizer, se há uma história, uma curva narrativa, é importante que ela seja clara, que o público acompanhe. Isso não quer dizer que toda peça tem que ser assim – há peças em que isso não importa. Mas ali, parece que importa, parece que o espetáculo faz questão de que seja importante. E aí é fundamental contar de modo claro. A história, para esta pessoa, não ficou clara. Outro problema é de encenação: o registro poderia ser mais realista, para que as estranhezas do texto, este cotidiano deslocado, se fizessem mais estranhas ainda. Quando a interpretação vai para um lugar exagerado, gritado, os atores pulando pelo palco como [palavras da pessoa] “pipoca na panela”, o público se afasta. De acordo com ela, o texto não chega. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

“Eu achei que tem alguma coisa na Emília... Como se ela tivesse uma lucidez a mais do que os outros personagens - como se, só por ela ser a personagem oprimida, ela tivesse uma certa superioridade moral em relação aos outros. Eu acho que isso não faz sentido”. “É muito interessante que a figura mais perversa de todas seja o Doutor. Ele, com seu jaleco branco todo sujo, encarna tudo que há de malévolo neste universo da peça”. “É todo mundo insano, só a Emília que não”. “Tem uma coisa que me incomodou muito. Eu estava comprando muito a ideia da Emília como uma mulher trans, estava super imerso naquilo. Mas, quase no final da peça, percebi que o ator tinha as pernas peludas. E aquilo quebrou toda a verossimilhança da peça pra mim. As pessoas trans são muito vaidosas - elas tem uma vaidade específica, que não é uma vaidade nem de homem nem de mulher, e aqueles pelos lá não fazem sentido com esta vaidade”. “Uma coisa que me chamou atenção foi aquela figura do caracol que vai se construindo no fundo. Me lembrou os estudos da Nise da Silvera, que diziam que desenhar espirais era um dos sinais de que a pessoa ainda tem algum tipo de lucidez. O Carlos é o único são naquele bando de loucos. E aquele caracol, aquela figura que você a princípio não entende o que que é, mas que depois fica muito bonita, para mim representa isso”. “Como assim vocês não acham que a Emilia era prostituta? O tempo todo eles dão muitas dicas disso! A relação com o dinheiro, a relação com o chefe, tudo aponta pra isso!” (esta última de Dois homens cis brancos, em oposição à opinião de duas mulheres cis.). (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de A Demência dos touros).

A questão do entendimento da peça, do texto, a história, a fábula, os personagens etc. sempre é uma tônica nas conversas sobre este trabalho, como se houvesse um gesto de aproximação por parte do público, a mim ou ao grupo, em entender de fato qual era a história que queríamos contar ou se captaram bem o discurso, como se resolvendo dúvidas sobre a trajetória das personagens poderíamos encontrar um entendimento fechado sobre a perversidade do mundo que opera nesta peça. Na maioria das vezes as pessoas achavam que não tinham entendido a peça ou a história e com duas confirmações viam que a história era aquela mesma, confusa, que achavam que não tinham entendido bem. Dentre tantas interpretações, corretas, possíveis e que coexistem com nossas intenções, muitas firmaram outros passados e trajetórias para cada uma das figuras do espetáculo, como por exemplo o personagem Carlos Josr Vale Vale que para alguns era um amigo de Emília e para outros filho dela, enquanto minha interpretação seria que é a própria Emilia.

Essa falta de clareza sobre as figuras não impossibilita o jogo de afetos entre cena e público mas pelo contrário, as figuras se tornam personagens aos olhos da inventividade do público que cria outras histórias para elas, como se as personagens e a história não fossem claras mas os arquétipos destas figuras sim, possibilitando a projeção de tipos e discursos sociais do público na cena. A cena se mantinha através da expectativa dos choques dessas figuras entre si rendendo muitos elogios a todos os atores e ao jogo desses no palco sem coxias, sendo interessante o comentário do público sobre a relação paródica, escrachada entre os atores e suas máscaras nas cenas dialógicas e em suas trocas. Por outro lado a crítica de Bruno Cavalcanti apresenta uma outra peça, onde a relação de amor entre as duas personagens Emilia e Muchado é clara e os atores lidam bem com os conflitos dramáticos, enquanto as outras personagens soam histriônicas diante da confusão de discursos. Muitas pessoas comentaram do aspecto underground da peça, por ela ser apresentada no subsolo, pelas figuras, pela música experimental e pela verborragia com muito a dizer porem para minha mãe e colegas a peça não constrói uma estética visual ou uma linguagem cênica

clara. A iluminação, a cenografia, a atuação e a direção musical dialogam em embate no trabalho tornando a cena um campo de batalha público de idéias, essa intenção da direção e do grupo gerou para algumas pessoas do público, uma cena que catalisa uma energia super potente que acaba se dissolvendo junto com a encenação ao longo do espetáculo. Foi repetida a percepção de que algumas cenas tiveram seu ápice no momento em que elas terminavam e começavam, no momento em das trocas de cena, onde não havia texto e sim mudança de luz, movimento e música. Segundo o iluminador do espetáculo, a dramaturgia é construída a partir de relações claras entre símbolo e significante, tudo que se diz significa um conceito, uma ideia ou uma imagem. Como se o texto buscasse delimitar este “vazio” entre a linguagem e as percepções através de palavras e significados que a encenação reitera ao projeta-los nas cenas dialógicas. Enquanto que ao fim do espetáculo, o último gesto da troca da lâmpada fluorescente por uma do modelo de Thomas Edson, onde todos assistem a beleza do metal incandescente que produz luz se agitando dentro do bulbo de vidro não produz significado claro, não opera como o texto opera e conduz as cenas, se aproxima das percepções sobre as trocas de cenas onde outros entendimentos possíveis invadem a cena através do olhar do público. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

A grande sacada da peça, valendo-se de uma gramática greimasiana, é sua estruturação a partir de campos de emergência isotópicas²³⁷. Os personagens não possuem consistência psicológica, mas funcionam como clusters semânticos, nos quais, coexistem internamente tipos, forças políticas, statements metafísicos. “A demência dos touros” impõe uma escuta polifônica (vide “A escuta polifônica em Dostoiévski” de Bakhtin), a dificuldade de uma diacronia narrativa estilizada, a decodificação homossemântica do mundo descrita por Foucault em “As palavras e as coisas”. A resistência da peça é, no entanto, subvertida pelo seu estranho e perverso senso de humor. O *umheimlich* profundamente infiltrado na peça é paradoxalmente atenuado e amplificado pelas descargas de risadas do público (à la “Rabbits”, série do diretor americano David Lynch). A angustiante gargalhada diante do inelutável absurdo da vida. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

Agora um depoimento pessoal. Depois das apresentações de qualquer peça é muito comum as pessoas virem te cumprimentar pelo espetáculo e algumas delas aproveitam para demonstrar um interesse para além do trabalho apresentado, isso já aconteceu em outras peças. Porém na *Demência do Touros* o número de pessoas que demonstraram interesse e a forma cada vez mais direta com que as pessoas faziam isso, a princípio me assustou. Na sua maioria homens cis, que pessoalmente ou por redes sociais demonstravam interesse ao meu modo de interpretar, sexual. Me perguntei por certo tempo a que se devia isso, se ao fato de eu estar com o corpo à mostra nessa peça, se por conta de a maioria das minhas cenas serem de contato físico com os outros atores, ou se por conta da figura do Muchado. Figura essa que representa um homem agressivo, sexual, arrogante, ciumento, egocêntrico ... e me questionava que se caso essa confusão entre ator/personagem estivesse acontecendo na cabeça das pessoas, faltava ao ator mostrar na cena a crítica a esse tipo de performance masculina. Conversando com algumas pessoas cheguei a conclusão de que pode ter sido coincidência eu desempenhar as ações do Muchado, e as abordagens cada vez mais diretas das pessoas. Mas serviu para eu ter em mente que essas ações em cena servem como crítica ao Muchado e tudo que ele representa. O contato com esse material que trata de questões de gênero veio para mim pouco tempo depois de eu entrar em contato mais profundo com outras discussões, como as que tratam de sexualidade, das mulheres, dos negros, de classe e etc ... não precisa nem dizer como foi importante para mim refletir sobre a situação das pessoas trans na nossa sociedade. Ouvir os depoimentos das pessoas me ajudou a retomar a consciência da responsabilidade de manipular o material que é a nossa peça. E me deixa feliz saber que assim como todas as discussões que tivemos no processo me ajudou a extinguir coisas do Muchado que havia em mim, eu de alguma forma possa ter contribuído para extinguir esse tipo danoso de performance masculina de gênero. **“Elas não tão pra brincadeira e vão botar é pra foder”**, a impressão que tenho é que, ou o homem cis se esforça pra rever seus privilégios ou, como diz MC Linn da Quebrada, **“senta e observa a sua destruição”**. (Depoimento de comentários do público a integrante do elenco/equipe de *A Demência dos touros*).

²³⁷ Isotopia é um termo que migrou da Física para a Semiótica. Usado, naquela, para designar propriedade de elementos que possuem o mesmo número atômico, mas cujos números de massa são distintos, nesta, foi definida, a princípio, no âmbito da semântica estrutural de A. J. Greimas (1973) como a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática. Segundo o semioticista, essa iteração é efetuada pelos elementos de significação e não pelas palavras, pelas figuras e não pelos signos. Haveria, assim, traços que se reiteram, repetem-se e são recorrentes ao longo do enunciado, cuja função seria assegurar a coesão semântica e a homogeneidade do discurso enunciado. (Nota do/a depoente).

Retomemos a reflexão a respeito dos dispositivos de tensão entre significante e significado para perceber as características dinâmicas de cada um, ressaltando como que dão contorno à performatividade de gênero (cis ou trans), localizando-a entre a identidade de gênero (homem ou mulher) e a expressão de gênero (com ou sem passabilidade cis). Assim, tenhamos em consideração que os expedientes de escuta da recepção nos permitem perceber os mecanismos em que significado e significante se dão no fazer e no perceber teatral. Efetivamente, as características próprias relativas aos conjuntos operativos identitários e expressivos ligados respectivamente ao significado e ao significante não se restringem à atividade teatral, pode ser observada no próprio desenvolvimento de crianças:

Essa distinção entre significado e significante, no entanto, longe de ser um atributo exclusivo da situação teatral, já aparece em torno do segundo ano de vida, em uma atividade comum a crianças de toda e qualquer cultura e condição social: o brinquedo de faz-de-conta. Ao deslocar uma lata fazendo "bi-bi...", ou ao andar na ponta dos pés como quem usa saltos altos, a criança opera uma distinção entre o *significado* (carro, sapatos de saltos altos) e o *significante* (lata, pés elevados). Tal distinção indica que ela está sendo capaz de operar com a noção de *representação*, ou seja, já é capaz de tornar presente algo que não está diante de si. O faz-de-conta e a aquisição da linguagem constituem as primeiras manifestações da função simbólica, que, ao longo do desenvolvimento, irá se ampliando em direção ao pensamento abstrato. (Pupo, 2015, p. 26).

A tendência dos/as entrevistados foi a de reconhecer como significado identitário a mulheridade em questão seja entre mulheres trans, seja entre mulheres cis. A proximidade entre os referentes utilizados para descrever mulheres trans e mulheres cis nos permite verificar a dinâmica da epistemologia crítica social de gênero que elaboramos. A cisgeneridade e a transgeneridade são atitudinais e remetem a processos sociais estruturais de lidar com o conteúdo arquetípico mulher. *A transgeneridade e a cisgeneridade não são identidades de gênero, são performances de gênero!* Cisgeneridade e transgeneridade são diferentes performances de gênero que se expressam em significantes de gênero diversos (com ou sem passabilidade cis), os quais são em si uma configuração provisória da própria tensão instaurada entre identidade (homem, mulher) e performance de gênero (cis, trans).

O prazer de construção de sentido operado nos expedientes de recepção da peça *A Demência dos touros* ficou evidente nas entrevistas realizadas. Os desconfortos e as dúvidas assinaladas pelos sujeitos nos remetem às inquietações que a própria obra assinalou neles. Rememorar a encenação teatral aqui foi muito mais do que atribuir sentidos a ela: descortinou que a transformação de significantes e significados da obra ao mesmo tempo que interroga o sujeito receptor, o solicitou também a transformar seus próprios significantes e significados de gênero.

Vejamos um exemplo do mergulho da entrevistadora no referencial dos/as entrevistados/as, tateando e reagindo à dinâmica significado/significante desdobrada pela cena teatral:

Entrevistadora: Eu queria te perguntar sobre esse vestido que está aqui pendurado, que faz parte do espetáculo.

Entrevistadx: Faz parte. Lembro. Teve um dos personagens que usava ele.

Entrevistadora: Quem que era esse personagem que usava ele?

Entrevistadx: Era um menino magrinho que ele incorporava, acredito, que a fêmea da relação com um outro rapaz.

Entrevistadora: Essa relação foi demonstrada na peça. A relação desse casal. Você lembra como que era esse casal?

Entrevistadx: Ahã. É. Tinha bastante conflitos. Algumas brigas. E eu lembro de algumas partes também que eles trocavam bastante afetos, mesmo. Teve uma época, teve até uma cena, que eu não consigo me esquecer de quando (rs) ele, por exemplo, no caso, o rapaz que tava usando esse vestido, ele era o passivo da relação e o outro era o ativo. Não me recordo quem era quem, mas assim, é o ativo teve uma hora que ele se abaixou e ele meio que mordeu a bunda do passivo.

Entrevistadora: Hahahaha.

Entrevistadx: (rs) Confere? Tem...

Entrevistadora: Sim, eu acho que esse primeiro dia teve essa situação.

Entrevistadx: Teve essa cena.

Entrevistadora: Foi mudado depois.

Entrevistadx: Foi mudado? hahahahaha

Entrevistadora: hahahahahaha

Entrevistadx: Então, eu acho que foi muito...

Entrevistadora: O que mais te chamou atenção nesse gesto de, o passivo morder a bunda do ativo, a não, o contrario né?

Entrevistadx: Foi o ativo.

Entrevistadora: O ativo morder a bunda do passivo?

Entrevistadx: Olha, geralmente a gente não costuma ver isso nos teatros. Mas, assim, é... o que eu acho, eu acho, nossa, eu achei meio selvagem.

Entrevistadora: Hahahahaha

Entrevistadx: Hahaha. Foi extremamente selvagem, assim. E reproduz muito do que acontece, sabe? Porque, geralmente... isso acontece. Sabe? Sim, esse tipo de, essa troca no sexo, de relação, acontece sim. Então é reprodução da realidade. Pra mim, ver isso numa peça de teatro é diferente, assim. (rs)

Entrevistadora: Hahahaha

Entrevistadx: Provoca uma sensação de euforia na gente, que é público. Então, rs... (Entrevista 1).

Ilustração 44: Sacódia, Carlos, Dr. Descartes e Muchado – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

A arte lança o/a contemplador/a ao encontro da vida, sempre de maneira surpreendente, inesperada. A compreensão da obra passa pelo necessário diálogo com a experiência cotidiana; essa elaboração reflexiva não se processa, contudo, sem esforço. Descobrir o prazer dessa análise é aprender a ser espectador/a, a tornar-se autor/a de histórias, fazedor/a de cultura. Um prazer que, como experiência pessoal, única e intransferível, pode ser aprendido, mas não ensinado. Assim, formar espectadores/as consiste em provocar a descoberta do prazer do ato artístico mediante o prazer da análise. A especialização do/a espectador/a constitui-se não tanto em ensinar como pensar, dialogar, ler, gostar, mas sim em propor experiências que estimulem o/a espectador/a a construir os percursos próprios, o próprio saber, o próprio prazer, deixando que cada qual vá descobrindo laços e afinidades, tornando-se íntimo/a a seu modo, relacionando-se e gostando de teatro do seu jeito. (Desgranges, 2003, p.173).

É com este sabor de aprendizado do prazer da análise da cena que nos conduzimos para a seção 5.3 a seguir. O esforço envolvido no processamento imaginativo que desenvolvemos junto à recepção da peça desperta o próprio repertório sensível dos/as espectadores/as para agir artisticamente a partir de elementos do cotidiano. Assim, as perguntas e artifícios teatrais utilizados pela entrevistadora são gatilhos para a elaboração narrativa da experiência de gênero dos/as espectadores.

5.3 Recepção narrativa

"Nenhum bem nos pode dar prazer, senão aquele para cuja perda estejamos preparados/as."
(Michel de Montaigne)

Nesta seção problematizaremos aspectos da elaboração narrativa que se dá na atividade de recepção. Ao trazer à tona o procedimento trabalhado nas entrevistas com o público de *A Demência dos touros* pretendemos perceber o inacabamento implícito da recepção teatral na contemporaneidade. Quando a obra se interpõe ao diálogo como um circuito aberto, não caberá ao/a espectador/a acabar o que ficou inacabado na cena, mas criar novos inacabamentos. É quase que uma assunção de que a frustração inerente à busca de entendimento do/a espectador é uma própria condição da leitura.

Tal status decepcionante que se desdobra dos fracassos da interpretação linear e determinística de qualquer obra artística é em si a prova de que o estalo da cena desperta algo no/a espectador/a realizando uma espécie de fecundação estética na recepção cuja gestação e parto são extremamente desconfortáveis. Ora, não se trata de reduzir a encenação a um sêmen, mas de perceber que o gene da obra entra em transe de relação ideária e afetiva com o gene já existente no/a espectador/a, pondo-o/a diante do risco da descoberta e da inventividade. A genialidade do efeito performativo de gênero da cena está para muito além da genitalidade da sexualidade hegemônica: *uma fruição contrassexual não descarta a produção e a circulação de fluídos genitais despertados pela cena teatral, no entanto é na estrutura sensível-simbólica da performance de gênero que o efeito de teatralidade se baseia.*

Tanto naquilo que se vive na realização da performatividade de gênero em cena como em todo percurso da fruição e da ressonância atitudinais e estruturais de gênero no/a espectador/a, há lances que são imperdíveis. São acontecimentos que movem e que desafiam o público, mas que, ao mesmo tempo, podem ser inenarráveis. Tal inenarrabilidade diz mais respeito sobre a impossibilidade de dar conta de todas as facetas de um mesmo acontecimento do que sobre a impossibilidade de narrar a experiência enquanto um recorte forjado com os elementos poéticos subsistentes.

O mergulho na corrente viva da linguagem abre a consciência para uma ativa atuação e transformação da vida pessoal e social. A tomada de consciência constitui, assim, uma leitura de mundo, ou melhor, aptidão para empreender uma leitura própria do mundo. Apropriar-se da linguagem é ganhar condições para essa leitura, essa tomada de posição diante da realidade. A conquista da linguagem viabiliza o diálogo com a vida e possibilita a (re)formulação de projetos e a concretização de mudanças. (Desgranges, 2003, p.173).

A leitura da encenação conduz o/a leitor/a para lugares insuspeitos de si e do mundo. Cada espectador/a lê a cena sem saber pra onde esta leitura irá conduzir-lhe. A recepção narrativa é justamente um ato contínuo de criação, extremamente complexo mas nem sempre percebido. Aprender a ler, neste sentido, está diretamente associado com aprender a narrar-se: "(...) aprender a assistir e interpretar uma história é aprender a contar e construir a própria história" (Desgranges, 2003, p.173). Tal como a cena teatral não se efetiva sem a leitura que se faz dela (constituindo em si novos atos criativos), gênero não se faz com exclusividade naquilo que se mostra: *gênero se faz na leitura*.

A narratividade da recepção é um artefato que dá arranjo à reciprocidade enquanto modalidade da luta por reconhecimento no quadro da performance de gênero. Ora, a auspiciosa condição de construção da disponibilidade recíproca diante do encontro entre partes dialéticas de uma situação de opressão de gênero depende fortemente da plataforma meditativa na qual se baseiam as trocas de textualidade da experiência narrada. Uma mediação dialógica também pode dar o tom de construção narrativa do reconhecimento como modo de autocompreensão. Neste sentido, poderíamos ter em vista o questionamento de Jauss (1989, p.207) que põe em jogo estes tópicos: "(...) a autocompreensão é uma questão e, mais particularmente, a questão de um texto, o protótipo de toda compreensão, ou apenas uma possibilidade fundamental que pode ser combinada com outras possibilidades igualmente originais de autocompreensão?"²³⁸. E, aqui, podemos pensar: *a performance de gênero, que tem sua textualidade (apresentando-se como texto escrito ou não), é a única condição para a autocompreensão de gênero da recepção ou uma narratividade sobre uma narrativa anterior é apenas uma possibilidade dentre outras que tem como consequência a autocompreensão de gênero da recepção? Se esta segunda é válida, quais são estas outras possibilidades?*

É preciso lembrar que o ato de observar-se a si mesmo/a enquanto se observa algo do mundo é um processo subjetivo que, de acordo com Boal (2005b) diz respeito à virtualidade que, em si, pode mitificar a criação do teatro²³⁹. Perceber-se enquanto se age no mundo é uma atividade do ser humano de ser espectador de si mesmo. Tal percurso é extremamente desassossegado quando consideramos que nem sempre aquilo que se vê está em um circuito fechado com a ação, gerando

²³⁸ Tradução livre de: "(...) is self-understanding in a matter and more particularly, the matter of a text, the prototype for all understanding, or only a fundamental possibility that can be arrayed with other equally original possibilities for self-understanding?".

²³⁹ Neste trabalho, Boal conta a lenda de criação do teatro a partir da história de Xuá Xuá, uma índia que teria inventado o teatro ao perceber-se em ação, sendo espectadora de si mesma.

muitas ponta soltas, as quais assinalam a própria inevitabilidade da indeterminação nos processos de narratividade da leitura.

O efeito não é uma simples consequência previamente definível entre o que se faz e o que se recebe. No entanto uma encenação teatral não se furta de que na tecitura da sua textualidade haja uma sucessão de golpes de efeito, os quais serão sentidos (ou deveriam ser), pela recepção. Tais golpes são também perceptíveis, por sua vez, na narratividade construída na sequência pelo público teatral.

A teoria dramática clássica jamais se esqueceu do público, entre outras razões, porque é inerente a qualquer técnica teatral tratar de provocar um efeito sobre o/a espectador/a, mas nunca trabalhou somente com esta finalidade. (...) ao surgir em uma obra teatral, o incidente desencadeador faz nascer uma pergunta no/a espectador/a, que tenta despertar seu interesse e curiosidade, mas não só isso, também ajuda a situar a ideia da obra nas vias adequadas para seu desenvolvimento posterior. Os pontos de virada são sucessivos 'golpes de efeito' sobre o público, ocasionados pelo rumo imprevisto que toma a ação, e o clímax dará resposta a esta pergunta inicial, conduzindo a dita ação até o desenlace. Também fica evidente que conceitos aristotélicos (verossimilhança, probabilidade, necessidade, identificação, terror e piedade, etc.) ou bem conceitos épicos (como distanciamento e final aberto, etc.) formam parte do que a estética da recepção chama estrutura de efeitos, os semióticos, signos e (...) desde o ponto de vista do âmbito teatral, simplesmente técnica.²⁴⁰ (Santos, 2012, p.524).

Sabemos que a performatividade transgênera, apresentada a partir da linguagem teatral, pode ter como efeitos estéticos tais golpes de efeito sobre a recepção dado que destoa da normatividade cisgênera convencionada como hegemônica para qualquer corpo hoje. No entanto, queremos esmiuçar o quanto que a epicidade como traço poético da transgeneridade nos aproxima de um rompimento nevrálgico com o drama transexual caracterizado como a versão trans da cisnormatividade. Ora, o contratualismo do corpo com o Estado por meio do gênero assentou historicamente a categoria de mudança à condição de transexualidade não apenas como paradigma norteador de expressividade mas, também, narrativo. O modo dramático de narrar (e de ler a narrativa construindo uma nova narrativa) a mudança de gênero parece guardar elementos disfóricos, o clichê de não aceitação do próprio corpo, a busca acrítica da passabilidade cisgênera, e a inevitável conclusão genitalizante de que o que verdadeiramente transforma gênero se reduz à transgenitalização ou à faloplastia. Por outro lado, na obra aberta da epicidade travesti, o processo

²⁴⁰ Tradução livre de: *"La teoría dramática clásica jamás ha olvidado al público, entre otras razones, porque es inherente a cualquier técnica teatral tratar de provocar un efecto sobre el espectador, pero nunca ha trabajado sólo con esa finalidad. (...) al surgir en una obra teatral el incidente desencadenante se plantea una pregunta en el espectador, que intenta despertar su interés y curiosidad, pero no sólo eso, sino también situar la idea de la obra en las vias adecuadas para su desarrollo posterior. Los puntos de giro son sucesivos 'golpes de efecto' sobre el público, ocasionados por el rumbo imprevisto que toma la acción, y el clímax dará respuesta a esa pregunta inicial, conduciendo dicha acción hacia el desenlace. También resulta evidente que conceptos aristotélicos (verosimilitud, probabilidad, necesidad, identificación, terror y piedad, etc.), o bien conceptos épicos (como distanciamiento y final abierto, etc.) forman parte de lo que la estética de la recepción llama estructura de efectos, los semióticos, signos, y (...) desde el punto de vista del ámbito teatral, simplemente, técnica".*

de narrativa/leitura/narrativa da recepção teatral da transgeneridade parece guardar elementos de devir que demonstram, seja na carne seja na posição de mundo, a estrutura social na qual gênero se produz.

Como investigar estes processos? Sem dúvida, o método desenvolvido precisou ir além da sexualidade, de seus vocábulos mais correntes, não para desconsiderá-los. Muito pelo contrário! A intenção foi exatamente desvelar tudo o que o aparato narrativo de sexualidade esconde. Como já mencionamos, por exemplo, os termos *bixa* e *sapatão* remetem, em sua visualidade e discursividade, a expressões de gênero ligadas a uma performance transgênera. Mas não apenas os termos. Aspectos sociais e subjetivos inerentes à *bichice* e à *sapatonice* dizem direto respeito a mulheridades e masculinidades, respectivamente, que são investigadas epicamente em corpos cisgenerificados compulsoriamente como homens e mulheres. As inversões das quais estamos tratando aqui são cênicas. Têm teatralidade na apresentação e na recepção. No entanto, as cenas a que tais inversões remetem *não são cenas sexuais, são cenas de gênero!*

Neste sentido, procuramos adaptar a metodologia das *cenas sexuais* desenvolvidas por Vera Paiva nos anos 1980/1990 como prática de intervenção psicossocial em resposta à epidemia da Aids no Brasil. O achado deste método foi o de compreender nuances da vivência privada da sexualidade para que vivências difíceis de se compartilhar pudessem ser vistas como problemas comuns, questões sociais. O amálgama da relação do sistema sexo com o sistema gênero foi aqui exponencializado na medida em que situações do cotidiano sexual de grupos passavam a ser percebidas, até mesmo para revelando papéis de gênero desempenhados.

O contraste dessa proposta com os modelos de mudança de comportamento formulados em resposta à epidemia da Aids (...) tem indicado que o uso da *cena sexual* é um recurso mais valioso para investigar dinamicamente e conscientizar os elementos que compõem a cultura e o *contexto sexual* de um grupo. A partir das cenas podemos criar um laboratório onde eles/as se experimentam como sujeitos sexuais e criam soluções para cada obstáculo. É um exercício que facilita a colaboração dos/as educadores/as — em oposição à pregação, modelagem ou ao receituário — porque a participação é sempre muito mais espontânea. (...) Uma cena viva tem mais legitimidade para um público com pouca paciência para escutar discursos conceituais ou que tem pouca prática de refletir sobre o próprio 'texto' (ou fala). (...) O discurso se esvanece mais rápido do que a impressão da cena vivida, da fala personificada. (Paiva, 2000, p. 211-212).

O material cênico investigado pela metodologia das cenas se faz conjuntamente entre que conduz a intervenção e os/as participantes. O exercício imaginativo suscitado permite que impressões esquecidas ou aspectos aparentemente desimportantes da experiência do dia-a-dia sejam trazidos à tona. Nesta abordagem, como vemos, mais vale narrar do que discutir. Todos estes elementos foram preservados na variação que desenvolvemos aqui na tese. A única modificação se

deu no que diz respeito aos *scripts sexuais*, nos quais se baseiam a proposta original; tratavam-se de micro-roteiros com diferentes situações nas quais se evidenciavam possibilidades teatrais de configuração de conflito dramático ou ação sexual. Ora, no caso anterior, a unidade de análise dos scripts sexuais permitiu "entender como diferentes comunidades estruturam as possibilidades de interação sexual com regras implícitas e explícitas" (Paiva, *Idem*, p.213).

Os scripts ajudam a entender o significado de estados internos, organizar a sequência de atos sexuais, decodificar situações inéditas, colocar limites para a resposta sexual e associar significados de aspectos não-sexuais da vida com a experiência especificamente sexual. (Paiva, *Idem*, p.213).

Tal abordagem foi reconhecida pela comunidade científica do final do século XX como altamente inovadora e eficaz para compreender a epidemia da Aids no país. Neste sentido, nossa adaptação *das cenas sexuais para as cenas de gênero* visa investigar práticas de teatralidade que possam configurar-se como resposta artística e científica à altura do genocídio ainda vivido por pessoas transgêneras no início século XXI no Brasil. Assim, modificamos a unidade de análise *dos scripts sexuais para as visualidades de gênero*, ou seja, o desencadeador da intervenção psicossocial junto à recepção teatral para investigar a performance de gênero não se deu a partir de problemas de práticas sexuais mas a partir de elementos visuais de gênero. Não por acaso pensou-se na disposição do ambiente das entrevistas conjugando o vestido usado por Emilia em *A Demência dos touros*, apresentado por uma iluminação cênica proveniente simultaneamente de duas fontes: a projeção de um refletor dentro da sala e a entrada de luz pela janela aberta, próxima da qual se dispôs o manequim.

As perguntas feitas pela pesquisadora sempre partem da sugestividade visual do vestido e instigam a imaginatividade da recepção sobre as características de corporalidade provenientes da experiência narrativa. Ao se levantar elementos da rua, da cidade, resgatamos o cotidiano de quem é entrevistado/a ao mesmo tempo que nos fiamos ao universo diegético da encenação, no qual a urbanidade se desenha junto ao corpo para interditar ou dar os contornos de gênero. Apresentamos a seguir os resultados das cenas de gênero antecédidos de duas situações preliminares de aquecimento nas quais pretendeu-se a familiarização da pesquisadora com a proposta e a aguçada percepção das possibilidades do método adaptado. Nestas duas ocasiões de lance preliminar poucas perguntas foram feitas para detalhar os aspectos percebidos pelos/as espectadores/as, ainda que elementos da cidade sejam colocados para uma verificação inicial do desenho imaginado do espaço social que se desdobrava a partir das provocações das luzes e seus reflexos sobre o vestido apresentado.

Lance preliminar 1 (Entrevista 1)

Entrevistadora: O que esse vestido te sugere?

Entrevistado: Geralmente...rs Ele lembrou muito balada, talvez. Sabe, as prostitutas. Talvez ele lembre bastante as prostitutas. Acho que esse, eu não sei que, como se chama isso.

Entrevistadora: Lantejoula.

Entrevistado: Lantejoula, é. Rs Então, a lantejoula, é, nessa, acho que nessa configuração aqui que tem no vestido, ela lembra bastante as putas mesmo. Você quis fazer uma representação da, meio que da prostituição, vulgarizar, de certa forma o personagem. Eu acho que é isso que eu consigo entender. Certo? (pausa) É, tá meio curto. Uma pessoa igual da estatura do personagem, ele fica, dava no meio das pernas dele. Se bem que eu me recordo. Então é isso. hahahaha. Sem querer criticar, mas, reconhecer a nossa realidade mesmo. É... É bem complicado. Você se assumir, acho que são muitos os desafios. Bastante. Principalmente pra quem se assume trans. Pra pessoa que se assume só gay, tá, existem inúmeros desafios, só que ainda sim são menores que pras pessoas que se assumem trans, que saem de mulher na rua, que, como eu disse, dá a cara a tapa.

Entrevistadora: Como que é sair de mulher na rua?

Entrevistado: Porque assim, tem uma coisa, eu me sinto um pouco, eu sou uma pessoa feminina, eu sou delicado no trabalho, mas eu sou um homem. Eu tenho meu lado feminino também. Agora, a pessoa que sai caracterizado, que representa uma mulher, sabe, põe um vestido, se representa mesmo, é diferente. Ela tem que, além de... de por exemplo, pras outras pessoas, elas, elas não passam despercebidas e pra algumas pessoas representam até certo desconforto. As pessoas te olham, elas já, elas olham com desdém. Já existem pessoa que não, que elas olham com um olhar mais aberto, olhar meio que de complementaridade mesmo. A gente sabe que, assim, é possível trabalhar as diferenças de cada um. Acho que isso que realmente é válido na, que é o que deveria ser o ideal social seria essa, todos nós trabalharmos as diferenças. Acho que é importante.

Lance preliminar 2 (Entrevista 2)

Entrevistadora: Esse vestido, ele é da peça, você deve lembrar.

Entrevistadx: Sim. Eu não lembro o nome da personagem mas eu lembro do vestido.

Entrevistadora: Eu queria que você olhasse pra ele e dissesse: o que que te vem na memória, seja a respeito da peça, seja o que você tá vendo dele agora.

Entrevistadx: Pô, é um vestido bonito.

Entrevistadora: Haha.

Entrevistadx: De lantejoula rosa brilhante. E, a personagem principal da peça, eu não sei se é uma mulher, ou trans ou não, mas eu acho que é. É o Renan, né, que faz, não?

Entrevistadora: Não.

Entrevistadx: Eu tava com esse nome na cabeça... E o que me vem?

Entrevistadora: O que vem na cabeça?

Entrevistadx: Ah, bonito. Sensual, assim, de certa forma. As alças deixam os ombros a mostra. E... é isso. Parece ser feminino. Embora, não tenha problema homens usarem, sei lá.

Entrevistadora: Como que seria esse corpo na rua? Você tem alguma ideia?

Entrevistadx: Ah, provavelmente estaria indo pra alguma situação, assim, elegante, com uma roupa mais bonita. Não me parece ser uma roupa do dia-a-dia. Mas só porque eu não costumo ver pessoas com essa roupa no dia-a-dia, não porque seja impeditivo. Mas, pra mim é isso, alguém que tá indo pra alguma situação especial ou diferente. Mais pelo brilho na verdade né, é bem brilhante.

Entrevistadora: Fala um pouco mais sobre esse brilho, que brilho é esse?

Entrevistadx: É um brilho, não sei porque tá com essa luz, assim, em cima mas, mas pelas lantejoulas ele reflete bem a luz, então ele, ele se destaca, né! E... eu não sei, ele é, até por causa do brilho, de destacar, por isso acho que ela vai mais pra um evento especial.

Entrevistadora: Um evento?

Entrevistadx: É porque, né.

Entrevistadora: Uhum.

Entrevistadx: Pra chamar um pouco mais a atenção e também porque ele valoriza o corpo, né, porque ela...

Entrevistadora: Então, a presença dela na rua é só passagem pra chegar em algum lugar que seja, digamos assim, o evento...

Entrevistadx: É, eu acho que isso é mais pela... pelo que eu vejo na rua. Assim, eu não costumo ver muita gente com isso na rua, então se eu visse alguém com isso, na minha cabeça seria isso, mas...

Entrevistadora: Você não vê uma pessoa com um vestido desse no ônibus, é isso?

Entrevistadx: No ônibus é mais difícil também. Até porque se for pensar nessa ideia de você tá indo pra um lugar, pra algum evento, você provavelmente não vai de ônibus porque isso acaba deixando suado, enfim, dependendo da distância, enfim...

Entrevistadora: Uhum.

Entrevistadx: Mas é, é mais pela, pelo dia-a-dia, pela prática que eu não vejo muito.

Entrevistadora: Uhum.

Entrevistadx: Não sei se é porque eu não saio tanto na rua, ou quando eu saio eu não ando em lugares que as pessoas andam assim, com isso na rua no dia-a-dia.

Entrevistadora: Uhum. Uhum.

Entrevistadx: Mas não... no dia-a-dia é mais por isso.

O procedimento das *cenar de gênero* aqui desenvolvido não teve como objetivo revelar toda a extensão da elaboração de leitura de mundo à qual os/as participantes foram solicitados/as a desdobrar para além deste expediente. Procuramos, no entanto, associar aspectos da vida cotidiana ao gênero a partir da teatralidade visual e da memória viva da encenação como um todo. Por meio da dialogicidade narrativa quisemos demonstrar os meandros de atuação da linguagem entre

espectadores/as que estão ou estiveram no espectro naturalizado da cisgeneridade para que possam por si próprios/as atuar em performatividades de gênero diversas da cisnormatividade, todas trans. Trata-se do expediente de elaborar junto à recepção teatral outras narratividades, que extrapolem os círculos viciosos nos quais se encontram os dispositivos conscientes de gênero na performatividade naturalizada.

O vislumbre dessa outra narratividade se dá a partir das ruínas e pedaços da narrativa tradicional, que proponha uma nova aproximação com a dinâmica do lembrar e do esquecer, e coloque em tensão o que se mostra em face do que não está dito. Uma forma de narração, análoga à do inconsciente, em estado de espírito não dirigido pelo intelecto, sem nenhum sentido previamente estabelecido, sem nenhuma coerência e nenhuma finalidade definida *a priori*. E que possibilite saída de uma vivência ensimesmada, repetitiva, *sempre-igual*, que interrompa o círculo vicioso de uma história que não faz outra coisa que não seja repetir o passado, pois se ausentou do presente e abdicou do futuro. Uma narratividade que não remonta à comunidade de ouvintes pré-capitalista, mas que, de outra maneira, tira o indivíduo da clausura. (Desgranges, 2012, p.144).

Verifiquemos, então, três *cenas de gênero* nas quais ressaltam-se desde aspectos de interseccionalidade social da performance de gênero com outros marcadores sociais de desigualdade até descobertas pitorescas seja do fazer teatral enquanto arte com desafios próprios, seja do fazer de gênero. Aqui a narratividade pôs-se em jogo e o que resulta são práticas de construção de textualidade a partir do diálogo e da plataforma de visualidade. O reflexo da iluminação cênica ressaltando o brilho do vestido, já destacado nos lances preliminares, agora dá passo a um desenvolvimento mais abrangente de aventura teatral cuja investigação compartilhada entre pesquisadora e entrevistadx se configuram como novas narrativas inacabadas sobre inacabamentos narrativos anteriores, da encenação.

Cena de gênero 1 (Entrevista 3)

Entrevistadora: Esse vestido, da peça, queria que você me falasse, assim, sobre ele, o que você tá vendo...

Entrevistadx: (pausa longa) Ah. Engraçado agora, porque... é o figurino da peça e... e... a primeira imagem que me vem é da personagem da peça. Não me vem só um vestido. A imagem que me vem é da... ele dentro... ele com a pessoa que fazia a personagem da peça.

Entrevistadora: Se você pudesse pensar, assim, uma outra situação diferente da peça. Em que há um sujeito que tá com esse vestido na sociedade, na cidade. Não sei exatamente se em São Paulo, pode ser outro lugar. Mas imagina uma situação qualquer desse sujeito andando na rua, no espaço público.

Entrevistadx: Se eu pensar nisso, ahn.

Entrevistadora: É.

Entrevistadx: Tá, eu penso. Já vi.

Entrevistadora: Já viu?

Entrevistadx: Já.

Entrevistadora: Pode ser nessa que você já viu.

Entrevistadx: Sim.

Entrevistadora: Você tá perto ou longe dessa pessoa? Nessa situação que você tá imaginando. Nessa cena.

Entrevistadx: Perto, perto de fisicamente, assim?

Entrevistadora: Fisicamente.

Entrevistadx: Proximidade?

Entrevistadora: É.

Entrevistadx: É. Eu acho que de... eu acho que longe. Eu acho que essa pergunta que você tá...

Entrevistadora: Que... que lugar que é esse? Que espaço público é esse?

Entrevistadx: Hum. Nossa, eu... só me vem Avenida Paulista, assim.

Entrevistadora: Avenida Paulista.

Entrevistadx: Me vem Avenida Paulista.

Entrevistadora: Pronto.

Entrevistadx: Hahaha.

Entrevistadora: E você está em que lugar da Avenida? Você tá na mesma calçada?

Entrevistadx: Na mesma calçada. No Shopping Center 3.

Entrevistadora: Center 3. Dentro do shopping ou na calçada?

Entrevistadx: Na calçada. No saguão... na entrada.

Entrevistadora: E aí, você tá parado... tá em movimento?

Entrevistadx: Tô parado, na calçada, esperando alguém e essa pessoa, ela chega. Tá passando pra entrar no shopping.

Entrevistadora: Em qual velocidade?

Entrevistadx: Eu... a pessoa?

Entrevistadora: A pessoa.

Entrevistadx: Ela tá rindo. Tá com outra pessoa e rindo.

Entrevistadora: Rs.

Entrevistadx: Entrando rindo assim, sabe, conversando alguma coisa engraçada.

Entrevistadora: Aham.

Entrevistadx: E entrando no shopping.

Entrevistadora: Ela é branca ou negra?

Entrevistadx: Imagem da personagem, negra.

Entrevistadora: Negra.

Entrevistadx: É.

Entrevistadora: Ela é jovem? Velha?

Entrevistadx: Jovem.

Entrevistadora: Jovem.

Entrevistadx: Jovem.

Entrevistadora: Você acha que ela mora aí na região da Paulista ou ela é de um bairro periférico?

Entrevistadx: Acho que ela mora na região da República. Centro de São Paulo. Anhangabaú... República...

Entrevistadora: Uhum.

Entrevistadx: Onde eu moro. Rs.

Entrevistadora: Uhum.

Entrevistadx: Porquê, né, na região onde eu moro... não moro na República, moro mais pra cá, no Arouche, ali, mas, é perto, né. Mas, com esse vestido, na região da República, me levaria pra uma coisa muito mais, é... periférica. Talvez. Uma situação de pessoas periféricas. Condições sociais muito...

Entrevistadora: Por que...

Entrevistadx: Mais precárias.

Entrevistadora:...esse vestido te associaria a alguém de periferia?

Entrevistadx: Pelo consciente criado através desses brilhos, né, dessa coisa que se usaria muito mais pra um evento muito específico. Uma festa. Um vestido que socialmente, né, falando, não se usaria numa tarde pra sair na Paulista, por exemplo.

Entrevistadora: Mas alguém de periferia poderia usá-lo?

Entrevistadx: Poderia usá-lo, é. Podem na minha construção. É. Minha construção na cabeça é essa. Cheia de preconceitos, mas é essa. Né.

Cena de gênero 2 (Entrevista 4)

Entrevistadora: Queria te pedir para olhar esse vestido e queria que você imaginasse uma pessoa usando-o em alguma situação do cotidiano, em algum espaço público. A imagem que te venha à ideia, que te acomete. A imagem que se apresenta para você, no espaço público...

Entrevistadx: É! Sem pensar muito, me veio uma mulher se prostituindo em uma praça.

Entrevistadora: Essa praça é aqui em São Paulo?

Entrevistadx: É!

Entrevistadora: Em que lugar?

Entrevistadx: Eu não consegui ir muito longe. Ela é da Praça do Metrô Tiradentes.

Entrevistadora: Praça do Metrô Tiradentes. Que horário que era?

Entrevistadx: [pausa] Três horas da tarde.

Entrevistadora: E qual é a tua distância? Você está nesta cena. Você está próximo? Está longe? Qual que é a tua distância?

Entrevistadx: [pausa] É... uns cinco metros.

Entrevistadora: Essa mulher, como você disse, ela está parada? Ela está em movimento?

Entrevistadx: Ela está em pé, com pequenos movimentos. Não está completamente parada.

Entrevistadora: E ela está se prostituindo?

Entrevistadx: Isso!

Entrevistadora: E você? Está em movimento?

Entrevistadx: [risos] [pausa] É... eu estou observando, em movimento. De pé.

Entrevistadora: Andando?

Entrevistadx: Andando.

Entrevistadora: Rápido ou devagar?

Entrevistadx: Devagar.

Entrevistadora: Aí você está indo em qual direção? De frente ou de lado?

Entrevistadx: Então... é... estou meio de lado, mas ainda assim a vejo...

Entrevistadora: Girando a cabeça?

Entrevistadx: Girando a cabeça em direção a ela.

Entrevistadora: Assim, andando assim? [entrevistadora levanta-se e põe de lado ao/à entrevistadx e gira a cabeça em sua direção].

Entrevistadx: [risos] É! [risos]... Ai que ótimo! É, porque está muito específico, mas beleza. É isso mesmo. Exato! Tipo: O corpo vai e a cabeça fica, né [risos]. E o olhar fica. Está bom. Acho que sim. Por aí. Mas a vontade que dá é de dar a volta, assim, em torno dela [pausa], de não deixá-la completamente.

Entrevistadora: Por quê?

Entrevistadx: Ah... porque eu sempre gosto [pausa] delas [pausa]. Acho que tem uma impetuosidade em fazer esse trabalho. Uma, assim, uma espécie de risco e ao mesmo tempo [pausa] diversão, porque elas sempre passam essa [pausa]... Eu não posso saber exatamente se está sendo divertido, mas há sempre essa... uma expressão de diversão, mas a gente... mas tem uma realidade de risco que não dá para ser ignorada, assim, óbvio.

Entrevistadora: Ela é branca ou negra?

Entrevistadx: Branca.

Entrevistadora: Ela é jovem ou velha?

Entrevistadx: Jovem, tem cabelo liso e preto [risos]

Entrevistadora: Ela é magra ou gorda?

Entrevistadx: Magra.

Entrevistadora: Ela é de periferia ou de um bairro elitizado?

Entrevistadx: [pausa] Ah... elitizado com certeza não [pausa]. Agora eu não saberia te dizer se ela é de uma periferia tão distante. Talvez de uma periferia não tão distante não tão periférica.

Entrevistadora: Quem mais está nessa cena além de vocês? Tem mais pessoas? É um dia, três da tarde, né?! Sem chuva...

Entrevistadx: Olha! [pausa] Eu realmente não conheço ninguém que está na praça.

Entrevistadora: Mas tem pessoas na praça?

Entrevistadx: Tem pessoas na praça e tem também alguns senhores sentados na praça.

Entrevistadora: Essas pessoas e esses senhores estão em movimento ou estão parados?

Entrevistadx: Sentados.

Entrevistadora: Os senhores estão sentados. E essas outras pessoas, estão em movimento?

Entrevistadx: É! Eu vejo pessoas passando pela praça.

Entrevistadora: Passando... Mas os senhores estão sentados?

Entrevistadx: Os senhores. E agora me surgiram algumas senhoras.

Entrevistadora: Tem umas senhoras também?

Entrevistadx: É!

Entrevistadora: E esses senhores e essas senhoras estão conversando? Estão fazendo o que?

Entrevistadx: Não! Estão observando o movimento em geral. Mas ela não consegue passar despercebida. Esse vestido, realmente, se destaca pela cor, no meio de uma praça com tanto cinza, às vezes verde [pausa]. Realmente, entre o cinza e o verde, o rosa... [risos] se destaca. Ela quer ser vista, apesar do risco [pausa]. E ela é alta.

Entrevistadora: É Alta?

Entrevistadx: É! Com o cabelo preto, então é impossível não ser vista.

Entrevistadora: Como que é a voz dela?

Entrevistadx: [pausa] É grossa. Grossa é ótimo. É grave [risos]. Mas é devagar. Não tem pressa, assim, para falar. Mas é isso, uma voz pesada, mas sem pressa. Tem os lábios grossos [pausa].

Cena de gênero 3 (Entrevista 5)

Entrevistadora: Deixa eu te fazer uma outra pergunta. Agora sobre esse vestido. Queria que você me dissesse, imaginando uma situação com essa pessoa, nesse espaço, como sugestão a janela, a ideia de tentar levar para a rua essa peça, esse personagem: Onde que você vê essa pessoa?

Entrevistadx: Hmmmm (pausa). Quando eu olho para esse vestido eu vejo uma coisa noite. Eu não vejo alguém que coloque ele e saia assim para tomar um café na padaria, sabe? (risos). Então já me vem uma coisa "Já vou colocar para sair", assim. E tem uma coisa meio que de festa mesmo, eu acho. Ele me traz essa sensação, as lantejoulas, assim. Me vem muito essa coisa, uma coisa meio noite, estou indo para festa, quero me jogar, sei lá, quero pirar, ficar louca.

Entrevistadora: Essa pessoa está indo para festa ou já está na festa? Onde você está vendo ela?

Entrevistadx: Eu vi uma coisa mais indo para a festa..

Entrevistadora: Indo?

Entrevistadx: É!

Entrevistadora: Está no caminho?

Entrevistadx: Está no caminho.

Entrevistadora: Ela está indo como? De transporte público, de transporte particular ou a pé?

Entrevistadx: Eu imaginei a pé.

Entrevistadora: Sozinha ou acompanhada?

Entrevistadx: Sozinha!

Entrevistadora: É à noite, você disse.

Entrevistadx: À noite.

Entrevistadora: Você é aqui de São Paulo?

Entrevistadx: Não sou, mas moro aqui há cinco anos.

Entrevistadora: Você conhece um pouco os bairros daqui?

Entrevistadx: Sim! Sim!

Entrevistadora: Você diria que ela está andando em que bairro?

Entrevistadx: Hmm (pausa)

Entrevistadora: Que avenida? Que rua? Você consegue dar alguma referência?

Entrevistadx: Nossa! Eu não sei. No centro, talvez, assim. Tipo (pausa). Acho que no centro, porque às vezes no centro tem umas pessoas que chamam muita atenção. Que vestem umas roupas assim (pausa). É! Eu acho que o centro aqui de São Paulo, assim, como tem muita circulação de pessoas, você acaba vendo um pouco

de tudo que é diferente. Porque, sei lá, se estou andando em Pinheiros, você não vê muita variedade de gente. No centro tem muito isso, né. E aí eu imagino essa pessoa no centro.

Entrevistadora: E que festa é essa?

Entrevistadx: Ah! É uma balada.

Entrevistadora: Uma balada?

Entrevistadx: Uma balada (risos). Com certeza (risos). Uma balada.

Entrevistadora: Ela está ansiosa, está querendo se jogar?

Entrevistadx: Está querendo se jogar (risos). Está querendo se jogar, quer se divertir (pausa). É um vestido brilhoso, né, tem decote, um frescor, sei lá. Acho que tem um lance, uma energia de se divertir. Eu acho.

Entrevistadora: Ela é branca ou ela é negra?

Entrevistadx: (Pausa) Ela é (pausa)... Nem branca e nem negra. Morena, assim (pausa). É! Tá no meio.

Entrevistadora: E qual a idade dela?

Entrevistadx: Hmmm (pausa). Uns (pausa), uns trinta (pausa). Vinte e oito, trinta. Ela é "xovem".

Entrevistadora: Ela é o quê?

Entrevistadx: Ela é "xovem!" (risos)

Entrevistadora: Você saberia me indicar qual o trabalho dela, o que ela faz? A que ela se dedica, não necessariamente trabalho.

Entrevistadx: Nossa! Não imaginei.

Entrevistadora: Não?

Entrevistadx: (pausa). Onde será que ela trabalha? (pausa) Nossa! Eu não sei. Mas eu não imagino que não seja artista não. Eu acho que é em outras áreas aí.

Entrevistadora: Por quê?

Entrevistadx: Não sei! Uma intuição. Não sei direito explicar o porquê.

Alguns elementos chamam a atenção no desenvolvimento destas *cenas de gênero* em comparação aos achados de fruição da obra e de significação temática, respectivamente nas seções 5.1 e 5.2. Há uma evidente diferença da diretividade da condução das perguntas: nas duas primeiras as questões solicitavam respostas mais abertas, enquanto que aqui nesta seção, as respostas fechadas se desdobravam de escolhas que o/a espectador/a precisou fazer para construir a imagem ou expressá-la à entrevistadora. Tanto nas perguntas abertas como nas fechadas destaca-se o recurso épico que agiu, nas primeiras, dando forma à elaboração da experiência com a obra a partir de operadores de linguagem e, nas segundas, revelando as estruturas sociais inerentes à configuração

de performatividade de gênero inventada. O próprio deslocamento do vestido do corpo de Emilia para a sala de entrevistas foi um efeito que conjugou o estranhamento épico atuação/personagem com o distanciamento épico personagem/recepção na cena teatral.

Ilustração 45: Emilia tirando o vestido – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

É equivocado pensar que nas percepções levantadas enquanto fruição da obra e significação temática não houve escolhas feitas pela recepção. O contraste está na maneira de acessar a experiência: na recepção narrativa por meio das cenas de gênero, a espacialidade visual do

corpo trouxe ao presente a materialidade social das elaborações inconscientes eventualmente não circunscritas à prontidão consciente dos/as entrevistados/as mas moldada pela entrevistadora; nas formas anteriores, ao contrário, foi a pesquisadora que precisou deslocar-se de seus vícios perceptivos ao deparar-se com os arranjos abertos dos circuitos apresentados pelos/as receptores/as. Um exemplo concreto desta dialética está na própria enunciação da prostituição, recorrente nas cenas de gênero e em um dos lances preliminares. Esta situação só pôde ser levantada como um efeito estético das transgeneridades femininas a partir da abordagem das cenas de gênero por conta da especificidade visual levantada, que remetia à personagem da peça. O contraponto se deu justamente na não abordagem deste tema pela pesquisadora nas seções 5.1 e 5.2 apesar de sua relevância social para se pensar mulheridades trans (dado que altíssimo índice de mulheres trans são prostitutas no Brasil); não foi abordado justamente com o intuito de verificar se ele seria trazido pela recepção (e foi trazido em menor grau).

Mais do que analisar ou comparar as especificidades de classe, de peso, de idade e de raça suscitados, o importante é perceber como todos eles tomaram de assalto a prontidão narrativa dos/as entrevistados/as que ou não se habituaram a perceber estes elementos sociais sempre nas situações vividas e imaginadas, ou não se acostumaram a expressá-las em conjunção com tópicos da performatividade de gênero.

A vivência corporal no espaço, que em *A Demência dos touros* se dá por meio de uma provocação de gênero recluso, é o aspecto nevrálgico da elaboração narrativa da recepção. Percebemos que o disparo da visualidade cênica pode ser um procedimento para suscitar o percurso imaginativo fundido com a revisitação da memória. A citabilidade entre a matéria vivida na cena e a matéria vivida pelo público é mais do que um mero compartilhar de repertórios: diz sobre múltiplos atravessamentos recíprocos. A condição multidirecional da performance em relação à recepção é, por sua vez, motivo de uma nova camada de atuação estética: a mediação.

Tanto um campo (performance-recepção) quanto o outro (mediação) são pedagógicos. A aprendizagem de gênero se dá em termos diferentes para cada sujeito, considerando-se todos os percalços corporais de espacialidade e de temporalidade de cada experiência. Enquanto medida sócio-educativa, no entanto, a mediação se coloca como oportunidade extremamente única de desenvolver novos procedimentos democratizando-se, assim, a estética de análise da recepção narrativa de gênero por meio do jogo. No Capítulo 6 a seguir trataremos especialmente desta camada a partir do que chamamos, a pedagogia da vaca.

6. TEATRA NA FORMAÇÃO DE GÊNERO: a pedagogia da *vaca*

"A estética é a neurose do corpo."
(Danilo Patzdorf)

Corpo. Gênero. Qual a relação do corpo com o gênero? Há gênero sem corpo? Há corpo sem gênero? Há corpo? Há gênero? A associação destas duas matrizes (corpo e gênero), a princípio, nos remete às suas substancialidades. Há na cultura ocidental um sedimentado processo que atribui uma percepção de materialidade ao corpo. O gênero, por sua vez, cisnormativizado a partir do sistema sexo (Rubin, 1993) é remetido hegemonicamente a uma construção predeterminada e objetiva. A essencialidade ontológica que a cultura ocidental exige do corpo e do gênero é chamada a uma profunda revisão a partir de uma pedagogia transfeminista de teatralidade. E, veremos, não é a teatralidade que resolve linearmente a experiência: são os chamados irreversíveis aos quais o sujeito contemporâneo está submetido que remetem às rupturas e os modos de propositividade pedagógicas das teatralidades gênero-desobedientes. Somente uma teatralidade, toda desenhada transmulheradamente, pode dar conta hoje de provocar uma elaboração poética dos conteúdos pessoais e coletivos das transgeneridades e das mulheridades, ainda sufocados na subjetividade normativa da sociedade atual.

Este texto é fruto de uma profunda revisão, que se dá na ação da pesquisa desta tese, a respeito da pedagogia teatral sob uma perspectiva de luta por reconhecimento²⁴¹. Trata-se de requalificar os sujeitos envolvidos no processo educacional ao mesmo tempo em que o próprio conjunto de saberes se modifica, transitivamente. Tal reciprocidade pedagógica será investigada aqui a partir da linguagem teatral no sentido de verificar sua mutabilidade em ressonância com as interpelações da contemporaneidade ao sujeito. Em outras palavras, não há campo ou institucionalidade do saber que permaneça ilesa aos processos notórios nos quais o tempo social descreve e inscreve questões que são verdadeiras marcas corporais nas quais o gênero é um de seus traços fundamentais.

Não há a intenção de esgotar possibilidades ou de promover uma extensa análise descritiva de procedimentos da chamada área do Teatro Educação mas, ao desvelar epicamente os dispositivos

²⁴¹ Esta reflexão foi compartilhada no V Encontro Nacional de Pedagogia das Artes Cênicas, que aconteceu de 17 a 20 de maio de 2018 na UDESC (Universidade Estadual de Santa Catarina). Na ocasião fui convidada a palestrar sobre a pesquisa de doutorado em desenvolvimento e minha comunicação intitulou-se "Performance de Gênero na Pedagogia das Artes Cênicas". O evento foi organizado pelo Grupo de Trabalho de Pedagogia das Artes Cênicas da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) e foi dividido em cinco subtemas, a saber: 1) Censura e "Escola sem Partido": impactos no ensino das Artes Cênicas; 2) Teatro em Comunidades e formas de resistência; 3) Reformas Curriculares e epistemologia do ensino nas Artes Cênicas; 4) Diversidade(s): acessibilidade, gênero e questões étnico-raciais no ensino das artes cênicas; e 5) Pibid e Formação de professores/as: experiências e processos.

de criação nos quais se amparam os processos pedagógicos aqui descritos, pretende-se evidenciar o esfacelamento de tentativas de perenidade ou de intocabilidade para esta área. Pretendemos demonstrar que a necessidade de afirmação do feminino, a partir de uma perspectiva transgênera, atravessa o bojo do fazer teatral (e da sua aprendizagem) no que há de mais tocante: o saber da experiência e a busca por sua expressividade/leitura. Ora, se reconhecemos que não basta reconhecermos o protagonismo feminino de gênero no fazer teatral mas reconfigurar tudo que se entende por teatro a partir das mulheridades é identificar como essa área manteve-se historicamente circundada da preponderância das masculinidades em todas as suas frentes.

A afirmação TEATRA, inventada por mim, teve como propósito explicitar não especificamente o meu projeto de pedagogia das artes cênicas, nem ao menos restringir que o público alvo dos meus cursos deveriam ser somente as mulheres. O delineamento da teatra é uma forma de nomear que é preciso interrogar, conhecer, explorar e jogar com o feminino em todos os corpos. Da mesma forma, transicionar o gênero de uma área institucionalizada pela masculinidade (inclusive no seu nome) é uma maneira tácita de dizer: deixemos de enxergar o exclusivismo da transição de gênero em alguns poucos sujeitos nomeados em terceira pessoa, e enxerguemos a transição de gênero em nós mesmas/os, em cada corpo. Ora, essa percepção expandida de gênero nos remete, inevitavelmente, a um olhar que reconheça processo de transição de gênero das áreas do conhecimento. Bem, é preciso dizer que a poética das masculinidades não é de forma alguma rejeitada enquanto processo de experimentação e de pesquisa no quadro dos jogos teatrais e no ensino da criação cênica, em geral.

É aqui que começamos a adentrar problemas eminentemente pedagógicos nos quais a experiência e o espírito de investigação se somam para sintetizar o que há de mais relevante na atividade de aprendizagem: *a aventura*! Em uma sociedade cisnormativa na qual o gênero nasce pronto e vem junto com o órgão genital "de presente"; na mesma sociedade em que as escolas, as famílias, o mundo corporativo, se fundam e se sustentam na prerrogativa de manter o processo performativo de gênero onde ele deveria estar desde o nascimento, instaurar processos de dúvida, de observação e de aguçamento da percepção sobre as possibilidades desobedientes de gênero em cada corpo se constitui como uma revolução.

Ora, como se elabora uma experiência sem a possibilidade de perguntas? Não deveria o processo educacional estar fincado numa perspectiva de elaboração de experiência? E a universidade que comporta o tipo de pesquisa como esta que fiz, permite que as questões, descobertas e provocações feitas aqui atravessem as investigações feitas em outras áreas? E na mesma área? A demasiada especialização e produtivismo nos quais se encontram a academia hoje

fez com que a pesquisas institucionalizadas se distanciassem dos processos da experiência. A própria pesquisa hegemônica se distancia da pedagogia e do aprofundamento que as transformações solicitam: e tais solicitações do ato de se transformar se dão à revelia do produtivismo.

Experiência de gênero é necessariamente ruptura de gênero. Se a hipótese repressiva da cisnormatividade na sociedade é o que é vigente, não há como encarar o aprendizado de gênero pela linearidade. E não é que as artes cênicas servem aos processos críticos de gênero; aí reside a reciprocidade que comentamos: ao buscar a linguagem teatral para investigar gênero percebemos a própria alteração dos processos constitutivos da linguagem teatral numa perspectiva gênero-desobediente. Veremos que, *ao passo em que em alguns dispositivos procurou-se discricionariamente adaptá-los para expandir as possibilidades cênicas de jogo de gênero, outros dispositivos, por sua vez, não precisaram ser adaptados para trabalhar gênero: foi o próprio olhar expandido do grupo que ressignificou a leitura dos expedientes pedagógicos da teatralidade.*

Tivemos na oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* a oportunidade de aventar uma série de descobertas neste sentido. Tanto não vou representar no relato que faço todas as nuances trabalhadas como tampouco irei esgotar todas as possibilidades da configuração da linguagem teatral para o trabalho com performance de gênero. Nem quero restringir a dizer sobre as possibilidades imaginadas e realizadas como não quero especular as possibilidades inimaginadas. O que quero mostrar é que a experiência de gênero enquanto atividade pedagógica que tem em seu cerne disparos e formas teatrais é, por excelência, uma aventura sobre as possibilidades e a imaginação. E como que se dá a interface da textualidade teatral num processo como este? Vejamos, as seguintes questões:

A experiência da leitura, se é um acontecimento, não pode ser causada, não pode ser antecipada como um efeito a partir de suas causas, o único que se pode fazer é cuidar que se dêem determinadas condições de possibilidade: somente quando conflui o texto adequado, o momento adequado, a sensibilidade adequada, a leitura é experiência. Ainda que nada garanta que seja: o acontecimento se produz em certas condições de possibilidade, mas não se subordina ao possível. Por outro lado, uma mesma atividade de leitura pode ser experiência para alguns/mas leitoras/es e não para outras/os. E, se é experiência, não será a mesma experiência para todos/as aquele/as que dela participem. A experiência de leitura é também o acontecimento da pluralidade, mas uma pluralidade que não pode reduzir-se em conceito²⁴² (Larrosa, 2003, p.40).

²⁴² Tradução livre de: *"La experiencia de la lectura, si es un acontecimiento, no puede ser causada, no puede ser anticipada como un efecto a partir de sus causas, lo único que puede hacerse es cuidar de que se den determinadas condiciones de posibilidad: sólo cuando confluye el texto adecuado, la sensibilidad adecuada, la lectura es experiencia. Aunque nada garantiza que lo sea: el acontecimiento se produce en ciertas condiciones de posibilidad, pero no se subordina a lo posible. Por otra parte, una misma actividad de lectura puede ser experiencia para algunos lectores y no para otros. Y, si es experiencia, no será la misma experiencia para todos aquellos que la hagan. La experiencia de la lectura es también acontecimiento de la pluralidad, pero de una pluralidad que no puede reducirse a un concepto"*.

Ilustração 46: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (II)

FONTE: Leticia Pinto

Bem, como começar uma experiência teatral que pode levar a uma pluralidade de possibilidades se os sujeitos iniciam seus processos sabendo que iniciaram tão homens quanto terminaram ou tão mulheres quanto terminaram. Como que o corpo pode manter-se ileso ou manter ileso os seus processos performativos de gênero diante de territórios inexplorados? Como permitir-se ao erro? Como ensaiar possibilidades? Precisamos interrogar o próprio dispositivo do ensaio teatral como um processo de aprendizagem.

Investigar o ensaio, palavra que, entre outras acepções, significa *exercício, treinamento, tentativa, preparativo, experiência*, parece nos confrontar com o que há de mais genuíno e especificamente teatral. O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação — que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos. O ensaio é o lugar da frustração, do fracasso, do mau gosto, da ignorância e dos clichês. Mas é também o espaço do mergulho, do aprofundamento, do vislumbre de horizontes possíveis, da descoberta de ilhas incomunicáveis, de países sem continente, de territórios sem fronteiras e, por outro lado, de territórios demarcados demais, conhecidos demais, explorados à exaustão. Terra de ninguém, terra de litígio, terra à vista, terra submersa. (Araújo, 2011, p.3).

No ensaio, o saber da experiência se dá em risco, em vias de transformar-se. A propósito da transformação, não é redundante sublinhar aqui na ocasião pertinente desta discussão que a

conjunção de significantes desta expressão demonstra que transformar é trans-formar, atravessar as formas. Perguntar é um perigo. Experimentar é um perigo. Não é a toa que perigo e experiência têm a mesma raiz etimológica²⁴³. E não podemos continuar permitindo que as instituições educacionais continuem trabalhando para conceber este processo perigoso da mudança e da experiência transformadora como algo que se enxerga de fora e se negligencia na primeira pessoa. Narrar a transformação é colocar-se atravessando suas próprias formas, expandindo seu saber sobre gênero, sobre o mundo, sobre gênero no mundo, sobre o mundo no gênero. Transformar não é um ensaio, transformar é o efeito pedagógico de ensaiar-se. É inevitável perguntarmos: é possível formar-nos enquanto sujeitos que interrogam os próprios processos de gênero normativos sem sermos trans? É possível colocar o gênero para ensaiar e voltar a compreendê-lo como o mesmo que era?

Se é aqui que entram os dilemas, é aqui que entra também a compreensão de gênero enquanto estrutura psicossocial. Decisões, provisórias ou não, intenções perdidas ou alteradas, dão o caráter atitudinal da performance de gênero. Lembremos sempre do quíproquê da cisgeneridade naturalizada: escolher não escolher é já uma escolha. Aqui entra o jogo, a negociação, o embate. E no que significa maturar decisões performativas de gênero tendo o ensaio como fator pedagógico de temporalidade? Como que demorar-se numa perspectiva de transformação de gênero pode conduzir a uma imensidão de abrangência do processo? Lembremos, como encharcar-se apenas com as gotas da garoa?

(...) o ensaio, como o próprio teatro, não é apenas lugar, é também tempo. Tempo de amadurecimento, de rememoração, de escolhas e de sínteses. Tempo interno e anterior. Tempo fechado e de reclusão. Umbilical e uterino. O ensaio ainda é tempo perdido, gasto à toa em intermináveis discussões ou em infrutíferas improvisações. Tempo morto e tempo-quente. Tempo de plantio, lento, barrigudo, mas sempre insuficiente. Ensaio é contra-tempo. (Araújo, *Idem*, p.3-4).

Há uma suposição tácita que todas as pessoas tiveram à sua disposição processos interrogativos de gênero. E é muito pelo contrário! Ora, vivemos circunstâncias pedagógicas extremamente complexas em que os encontros e desencontros se dão entre pessoas que estão maturando performances de gênero deliberadamente enquanto outras não o fazem com consciência. É justamente porque as instituições que legitimam os saberes precisam manter-se enquanto centros produtivistas o motivo de não abrirem espaço para reinvenções radicais em experiência e pesquisa de gênero. Há uma institucionalização do medo! O medo que assola os projetos de saber-poder contemporâneos diz sobre os perigos do gênero desobediente. De certa forma, o jogo e o ecletismo entre pessoas que se dizem trans e pessoas que se dizem cis se dá ao passo em que há diversas

²⁴³ De acordo com Larrosa (2003), a correspondência em latim do termo 'experiência' é *experiri*, cujo o radical é *perir*, o mesmo da palavra 'perigo'.

noções em jogo do que é ser trans e do que é ser cis. Ora, se não olharmos para esta aparente confusão como um processo eminentemente pedagógico enquanto instaurador de dispositivos de experiência e se não tomarmos esta aparente bagunça como uma verdadeira oportunidade de instauração de processos de criação nos quais o fazer teatral pode aguçar a expansão das percepções e sensibilidade, correremos o risco de eternizarmos os ganhos de quem continua se beneficiando com estas configurações: sujeitos que tomam o privilégio de não interrogar gênero interseccionalmente aos seus próprios processos de naturalização étnico-raciais, de classe, de peso, etc.

Ilustração 47: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (III)

FONTE: Leticia Pinto

Neste sentido, as decisões em assimetria e em balaio de sujeitos é mais um sintoma do encontro de pessoas que se aprofundaram em si mesmas em processos pedagógicos de gênero com outras que não quiseram ou não puderam fazer o mesmo. Há uma imensa diversidade de configurações aí, desde pessoas que não tiveram oportunidade nem oferta pedagógica de processos que assumidamente colocaram gênero em ensaio, em devir de criação, e mesmo assim lutaram contra tais condições estruturais como outras que não tiveram dispositivos à disposição e tampouco imaginaram alterações de suas estruturas. Acontece que a situação pedagógica em exercício no jogo

teatral é o encontro (e o desencontro) destes diversos caminhos. *Mas jamais devemos confundir a co-existência de sujeitos desobedientes de gênero com sujeitos cisformados em processos normativos com o exercício pleno da diversidade.* Aliás, a diversidade é, em si, o discurso que mais tem atuado pedagogicamente para manter hegemonias. A busca por uma *efetiva diversidade* não contempla a cisnormatividade em seu produtivismo. *Diversidade são as múltiplas formas de romper com hegemonias, em todos os corpos, realizadas poeticamente em tempos e experiências distintas.*

Retomemos o pensamento antropológico de Clastres (1978) sobre o grupo indígena achés: a divisão de papéis feita pelos instrumentos tem na ruptura trans uma espécie de punição. Ou seja, o pertencimento neste grupo tem a mulheridade como possibilidade de prejuízo para corpos que não atingiram o que se entende como masculino aí. O contrário, uma possível transmasculinidade, tem a ver com experiência de glória. Ademais, o que chama atenção nesta análise diz sobre a disjunção entre os processos arquetípicos e os processos de ambivalência de gênero. Explico: se gênero se remete exclusivamente a um quadro referencial simbólico, essa simbologia supostamente pura se dissolve na ação sensível do gênero. Temos definitivamente a proposta de estética Boal (2009) no bojo do argumento: a teatralidade está evidentemente na ambivalência enquanto instauração de jogo e de negociação sensível da expressão à despeito do aparato simbólico. *Ambivalente exatamente por conta da inevitabilidade do simbólico e, ao mesmo tempo, da inalcançabilidade do simbólico.*

A pedagogia sensível de gênero tendo a teatralidade como linguagem não se trata, portanto, de desmistificar que aquilo que se diz que diz que é de menina pode ser de menino e que aquilo que se diz que é de menino pode ser de menina. Isso é importante, mas ainda é raso. Estamos efetivamente a reconfigurar o que se entende por ser menino e o que se entende por ser menina. Na ação, no jogo! O pensamento sensível da teatralidade se interpõe como esfera em que a ação de gênero vai se desdobrar em relação ao referencial simbólico: negando-o, afirmando-o, conhecendo-o, desconhecendo-o; criando-a! A pedagogia sensível de gênero na linguagem teatral, retomemos é, então, a possibilidade de ampliação de repertório de gestualidade expressiva que põe em jogo o fluxo do arcabouço simbólico do gênero milenar e arquetípico: "homem/menino", "mulher/menina".

Para quem ainda não vivenciou um processo pedagógico de gênero num registro sensível de investigação, pode achar que nesta proposição a condução dos procedimentos se dá sempre pela análise oral da experiência. Mas não: muitas vezes o fazer acontece para, depois, ser elaborado em reflexão coletiva. É, então, com as seguintes intenções que descortinamos os procedimentos da oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* elaborada na ocasião de mediação teatral da encenação *A Demência dos touros*:

(...) uma investigação prático-teórica das noções de afeto, experiência e memória, buscando experimentar as possibilidades criativas (poéticas) a serem propiciadas pelo encontro/confronto entre diferentes individualidades, ao trazerem sua experiência, suas

memórias e suas histórias de vida a serem compartilhadas num ambiente de criação colaborativa. (Francelino, 2017, p.137).

O Quadro 6 abaixo sumariza os procedimentos pedagógicos básicos da Teatra da Oprimida que serão explicitados nas seções 6.1, 6.2 e 6.3 que seguem e tratam, respectivamente, dos jogos teatrais, da caminhada de privilégios e das rodas de conversa. Os processos teórico-práticos desenvolvidos aqui tiveram como base minha experiência de trabalho e formação²⁴⁴ com Teatro do Oprimido e a posterior atualização deste referencial para a Teatra da Oprimida²⁴⁵.

Quadro 6: Procedimentos pedagógicos básicos da Teatra da Oprimida

²⁴⁴ De 2005 a 2009 me formei como curinga de Teatro do Oprimido pelo Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro tendo tido aulas e supervisão com Augusto Boal.

²⁴⁵ A oficina *Teatra da Oprimida* foi oferecida pela primeira vez em 2017 no Cursinho Popular Transformação, destinado aos estudos pré-vestibulares de pessoas transgêneras, cujo local de atividades pedagógicas se concentra na ONG Ação Educativa, em São Paulo.

A seguir iniciaremos a exposição da trajetória desenvolvida a partir de uma colagem entre reflexões dos/as participantes sobre os procedimentos e sua relação com as consignas. O principal objetivo desta maneira de apresentar os resultados do processo conduzido é o de aproximar o/a leitor/a desta tese dos expedientes de elaboração da performatividade de gênero no escopo da pedagogia das artes cênicas abrindo-lhe o apetite para buscar desdobrar suas inquietações em jogo. Ora, não há modo mais estimulante de inteirar-se sobre procedimentos do que quando o que se observa são situações muito concretas e sensíveis de desabrochar, de duvidar do próprio corpo e reinventar sua forma de ler a si mesma/o e, assim, reconfigurar as maneiras de ler o mundo.

Corporalidade em aprendizagem de gênero é errância: é permitir o toque como ponto de interrogação e não como ponto de exclamação; é descobrir a coralidade onde o discurso acachapante da suposta diversidade quer manter hegemonias com o consentimento discursivo de quem é dominado/a; é descobrir que afirmar a coletividade a partir da mulheridade e/ou a partir das transgeneridades é uma maneira de por o material sensível para trabalhar com o simbólico. Adentremos, pois, na teatral!

Ilustração 48: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (IV)

FONTE: Leticia Pinto

6.1 Jogos teatrais da Teatra da Oprimida

"Todos/as são atores/atrizes, até mesmo os/as atores/atrizes."
(Augusto Boal)

O projeto teatral de Augusto Boal, extensamente discutido por mim do ponto de vista estético e pedagógico no livro *Pedagogia e Estética do Teatro do Oprimido* (Leal, 2015c), ganhou nos anos 2000/2010 questões novas em relação à trajetória de desenvolvimento deste referencial poético de luta a partir das artes cênicas. Se nos anos 1980 e anos 1990 as críticas recebidas por Boal eram da ordem do excesso de teatralização e da falta de aprofundamento das pesquisas das opressões, os movimentos sociais efetivamente começaram a apropriar-se das interrogações propostas pelo Teatro do Oprimido para falarem de suas opressões. Na contemporaneidade a representatividade tornou-se o fim e o meio da busca da expressão, levando às últimas consequências o que a modernidade do século XX não alcançou.

Ora, as filiações por grupo de luta realmente se tornam cada vez mais significativas do que as agremiações pelas técnicas. No entanto, o que ainda não se percebia no Teatro do Oprimido antes desta pesquisa foi exatamente a interdependência entre os grupos de luta e as técnicas: comentaremos aqui as contribuições bem como as limitações do projeto de revisão da obra de Boal conduzido por grupos feministas numa perspectiva cisgênera: o Teatro da Oprimida.

Ilustração 49: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (V)

FONTE: Leticia Pinto

Toma-se como marco de análise o projeto Madalenas coordenado e ocupado por mulheres cisgêneras e como um braço desdobrado da institucionalidade já tão debatida e controversa do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro (Leal, 2015c). Não é preciso muito para desvendar que o cerne da afirmação do cis-feminismo é o da mulheridade diante do arcabouço já reconhecido, tal como está. Em Teatro da Oprimida, já no nome, percebemos que a perspectiva que está em jogo é o olhar sobre os sujeitos que deve levar em conta uma perspectiva crítica de gênero. Ótimo, pois! O olhar crítico de gênero no quadro da ruptura com o machismo estrutural e os traços patriarcais impressos no fazer teatral foi realmente a grande contribuição deste projeto. No entanto, sua limitação foi: manter a área teatral no escopo hegemônico da cisgeneridade.

Em Teatra da Oprimida, portanto, afirmamos não apenas o protagonismo de mulheres, cis e trans, no desvendamento teatral (em expressão e em leitura) das opressões mas, principalmente, a revisão da área teatral, transacionando o gênero de TEATRO para TEATRA. Não há maneira de admitir que apenas criaremos condições para que os sujeitos se reinventem criticamente e à título de aventura, como comentamos antes, se mantivermos as áreas de saber tais quais estão. E no caso, a cisgenerificação compulsória dos corpos se dá simultaneamente aos processos institucionais de cisgenerificação compulsória do saber sobre os corpos.

Ilustração 50: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (VI)

FONTE: Leticia Pinto

Relacionando os jogos com o tema da oficina:

Os jogos apresentados durante a oficina provocaram a reflexão sobre a normatidade e os padrões impostos pela sociedade.

Para mim, desconstruir estereótipos e pensar fora do "caixa", entender outras possibilidades de ser / ver e estar no mundo.

A educação baseada no machismo e nas relações patriarcais de poder, limite e afeto nossas vidas, principalmente o grupo que sofre opressões, as desigualdades e as violências nas consequências desse modelo de sociedade.

Refletir sobre essas temas, a partir de jogos teatrais é uma estratégia interessante, considerando o sujeito como protagonista nesse processo de "ensinagem e aprendizagem".

As fotos que intercalam este texto, retiradas da oficina que deu ensejo a esta pesquisa, demonstram não apenas a multiplicidade de estágios sobre uma investigação crítica da pedagogia de gênero. Trata-se, principalmente, de pôr em cena a entrega como fator psicossocial dos corpos em operação performativa, sempre em relação com a coletividade. O toque, evidenciado em todas as imagens, explicita a relação entre os corpos: tudo isso para dizer que os corpos estão em relação com ou sem o toque. Mas o que é mesmo tocar? Os corpos efetivamente se tocam? Segundo a física quântica, as partículas nunca se tocam, mas se fundem.

Ora, e quando no grupo há pessoas que não estão disponíveis? Quando no grupo há pessoas que não querem se aventurar? Quando a pergunta já deixou de ser um modo operativo de pesquisa para algum sujeito, o que fazer? Como interpretar alguém que não quer fazer uma oficina de gênero? Uma pessoa sem gênero? E uma pessoa que supostamente não toca a outra, é uma pessoa intocável? O que a performance de gênero na pedagogia das artes cênicas tem que ver com isso? Estas e outras questões foram todas levantadas na ocasião da oficina. Optamos por compartilhar a reflexão com os/as participantes no sentido de democratizar a produção do saber sobre a experiência. É neste sentido que aqui trazemos registro de relatos de participantes nos quais são feitas a própria relação dos procedimentos pedagógicos teatrais com as inversões de gênero.

Ilustração 52: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (VII)

FONTE: Leticia Pinto

Sobre os jogos teatrais aplicados na oficina, acho muito interessante o exercício de desconstrução a que nos remetem. O jogo do contrário de Jackson é uma brincadeira com a linguagem que quebra com o automatismo (~~do~~) na execução das ações do corpo. É uma maneira de entender como nossa cabeça funciona em relação a quebra dos conceitos que já temos estabelecidos. Num primeiro momento, há dificuldade (em), porém logo se aprende o novo formato.

Se pode fazer uma relação com a linguagem que usamos e a maneira como colocamos gênero nela. Se tivermos conceitos muito fechados do "ele" ou "ela", não estamos disponíveis pra aceitar a autodesignação, ou autoindentificação, de uma pessoa. Porém, se entramos na brincadeira disponíveis para essa quebra de linguagem, o (~~exercício~~) uso de (~~linguagem~~) ~~e~~ conceitos novos será facilitado.

Assim, como uma pessoa da área do teatro e também uma pessoa trans, (~~a~~) entendi os jogos como provocações a cisnormatividade. (~~ver~~) Assistir como eu e as demais pessoas reagimos as (~~ações desta~~) tarefas dadas pela oficina fez-me problematizar ainda mais a dificuldade que as pessoas costumam encontrar em respeitar a ~~a~~ identidade trans e os pronomes ~~os~~ pelos quais preferem ser chamados.

fica a crítica a leitura prévia que pessoas cis costumam fazer das identidades de gênero, seja pela aparência física (uma leitura biologizante que (~~científica~~) se apoia numa ideia de corpo bem ultrapassada); seja pela incapacidade de ver/escutar/entender diferenças.

Por meio dos jogos teatrais pudemos vivenciar efetivamente a noção de corpo como território de passagem da experiência. A ideia de passagem, ou da experiência do sujeito não no sentido do que passou, mas do que lhe passou, é inspirada em Larrosa (2003). O trabalho de interrogação do gênero aqui se deu com o próprio pensamento do corpo em relação. A mediação textual da encenação *A Demência dos touros*, ao ser realizada primeiramente não pelo uso das palavras mas a partir de procedimentos que estimularam a espontaneidade e o improviso dos/as participantes gerou oportunidade reflexiva substancial dos/as sujeitos a respeito do seu próprio percurso e da suas interações em sociedade. Ora, o pensamento sensível de Boal (2009) teve sua maior expressão nos momentos em que as gestualidades e vocalidades experimentadas já não remetiam a repertórios simbólicos e sedimentados previamente. Ou seja, o gênero enquanto arquétipo simbólico das identidades (homem, mulher) não era almejado no improviso sensível. Pondo o corpo em jogo, os/as participantes se arriscaram em suas experiências, em vias de uma invenção de novos repertórios de gênero que, somada à busca por reinterpretção do que se sedimentou simbolicamente se configuram por práticas trans por excelência.

No geral, os jogos teatrais de ontem quebram com o pensamento simbólico, visto que a língua, como ela é usada, está inserida nesta "categoria" do pensamento, ou do modo de pensar. Em alguns jogos, os melhores, os piores fazem o corpo os respostas do corpo dentro desta área de quebra. Vimos resistência, ansiedade, tics, etc (nem sei se isso é tão importante). O conceito é o corpo comunicando junto com o pensamento, o corpo PENSA e ser ele mesmo o ativador da quebra, já que, talvez, o pensamento sensível porta do corpo inteiro, corpo-afeto, corpo, corpo-gênero, corpo-huído.

La na é pronto, nem precisa. Intero aqui quer dizer em processo, em trânsito, PRESENTE.

NOMES TROCADOS:

Ilustração 54: Relato de participante da oficina (III)

Bem como os dispositivos performáticos de Tetagrafias dos quais trataremos no Capítulo 7 da tese, a pedagogia da Teatra da Oprimida se dá no que chamamos de *Zona Estética Temporária* (ZET) não porque fora dos contornos propositivos desta pesquisa não há estética. Se há! A provisoriedade explícita do percurso, no entanto, visa convidar dialogicamente o grupo para investigar e errar em um espaço seguro. Uma sociedade que não permite o erro e mais, pune pelo erro, intimida sujeitos que só podem aprender arriscando aquilo que a hipocrisia social não permite. Mas, vejamos, não estamos lidando com o terreno da indistinção! Trata-se aqui de uma pedagogia que ao pôr em prova dispositivos de corporalidade de gênero faz escolhas sobre quais questões são provocadas e disparadas no processo com o grupo.

As perguntas, no entanto, nem sempre são formuladas verbalmente logo no início do processo. É neste sentido que os jogos teatrais e sua vasta repertorialidade, da qual o trabalho de Boal é apenas uma linha, contribuem para desmecanização do cotidiano. O aquecimento, então é o expediente primeiro que, feito em grupo, da cabeça aos pés permite já no primeiro momento trabalhar o toque, o silêncio, o respeito mútuo, o desenho de arquitetura do corpo em coralidade. É este percurso que registramos aqui nas imagens. Vejamos, na sequência, então, os jogos.

Ilustração 55: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (VIII)

FONTE: Leticia Pinto

¹ * contrário de jackson

² * 1,2,3 e nomes trocados

A experiência com os jogos foi a de pensar fora da caixa, trocando a lógica de pensamento, o que me trouxe uma série de questionamentos a respeito de como, muitas vezes, não assumimos uma atitude ética de viver uma experiência tal como ela se apresenta, sendo sensível a ela, e no lugar disso "excolhemos" obedecer a comandos^{*1} ou reproduzir comportamentos impostos e padronizados. Isso se relaciona a questão de gênero, quando reproduzimos espaços impostos socialmente sem se atentar ao momento que é uma expressão de uma singularidade, quando procuramos colocar subjetividades dentro de alguma norma, por isso aliado próprio de poder normar algo que não conhecemos, mas normar significa inserir em algum estigma da palavra, então automaticamente se perde a individualidade, e é justamente o oposto disso que os jogos sugerem. Além disso, a atenção ao outro é fundamental, pude notar o quanto isso é difícil e delicado, uma escuta que leva a gente pra perto do outro, e os jogos puderam elaborar especialmente porque havia uma relação de interdependência,^{*2} onde pela própria continuidade à dinâmica era estruturalmente necessário essa escuta atenta e essa troca.

6.1.1 Nomes trocados

Nomes trocados

Andando pela sala, os/as participantes se cumprimentam dando as mãos e dizendo o seu nome. A partir de então eles trocam de nome: se Ricardo cumprimentou Maria, Ricardo será Maria e Maria será Ricardo. Se Bernardo cumprimentou Caio, Bernardo será Caio e Caio será Bernardo. Depois continuarão andando pela sala e, à medida que encontram outras pessoas e cumprimentam, vão trocando o nome com elas até que, em determinado momento, receba o seu nome de volta e saia do jogo. O objetivo do grupo é que todas as pessoas recuperem seus nomes no final.

Quadro 7: Jogo teatral (Nomes trocados)

② **Nomes trocados**

Reflexo que esse jogo tem a ver com a nossa identidade. Como nós mesmos nos enxergamos ou não enxergamos e qual o limite do nosso "eu". A nossa identidade é uma coisa fluida que se transforma através de novas experiências e do contato com outras pessoas. O gênero também faz parte da nossa identidade de como nos enxergamos. Também sobre passar por não saber mais se identificar.

Ilustração 57: Relato de participante da oficina (V)

Nomes trocados

Esse exercício me mostrou o como podemos nos sentir perdidos quando não encontramos a nossa identidade. Trocar de nome e não habituar esse novo ~~nome~~ nome muitas vezes me deixaram sem saber quem eu era.

Ilustração 58: Relato de participante da oficina (VI)

NOMES TROCADOS:

- Como posso habituar o outro sem me identificar com ele?
ou sem perder o meu processo de individualidade?
- Habituar o outro aqui então é permitir a contaminação entre esses habitats, entre essas maneiras.
- A contaminação se dá pelo afeto, mas não perco a minha maneira, pois ela é transitória. É estar em relação no movimento, e reconhecendo e deixando se afetar pelo movimento do outro.

Ilustração 59: Relato de participante da oficina (VII)

6.1.2 Contrário de Jackson

Contrário de Jackson

Andando pela sala, os/as participantes executam os comandos indicados pela curinga: andar / parar; agachar / pular; e falar seu nome baixinho / gritar. Em seguida, a curinga solicita que a execução se dê pelo oposto de sua indicação, ou seja, se a curinga pedir para andar, os/as participantes devem parar; se a curinga pedir para parar, os/as participantes devem andar; se a curinga pedir para os/as participantes agacharem, elas/es devem pular; etc.

Quadro 8: Jogo teatral (Contrário de Jackson)

① # Contrário

A gente tá acostumado a ouvir uma coisa e já relacionar ela ao seu significado. Porém não é algo natural, é algo que em algum momento foi determinado e foi treinado para ser orgânico. Podemos ressignificar as coisas de acordo com as mudanças e a nossa necessidade. Eu acho que eventualmente o ser-humano pode se acostumar com tudo até sentir a necessidade de desacostumar de novo. Eu acho que a relação que esse povo tem com gênero é exatamente isso. Ao nascermos nos é designado um gênero de acordo com o nosso sexo. Mas as duas coisas não são a mesma, pois gênero não é uma coisa natural, é uma coisa que de foi determinada, e a nossa expressão nem sempre vai combinar com essa designação. ~~Então~~ Então é preciso desconstruir e reaprender, pois qualquer coisa pode se tornar orgânica.

Ilustração 60: Relato de participante da oficina (VIII)

Contrário

Essa jogo é interessante para sentirmos o como podemos ~~relegar~~ ressignificar as palavras que por uma vida toda ~~acostumamos~~ aprendemos com um único significado intrínseco. A princípio nos dá um "bug" na ~~mente~~ mente com o novo significado oposto aquele que estamos ~~o~~ habituados, mas depois que este acordo é estabelecido vamos quebrando a "lógica" que nos prende ao significado anterior e assumimos seu novo significado, e a medida que isto acontece vai se tornando mais orgânico aquilo que a princípio causava confusão. Esse exercício me elucidou muito a maneira como entender que a identidade de gênero parte de um acordo, que aquilo que foi estomado condicionado pode ser mudado e ~~não há problema nisso~~ podemos nos recondição por cada nova situação.

Ilustração 61: Relato de participante da oficina (IX)

6.1.3 1, 2, 3 de Bradford

1, 2, 3 de Bradford

Em duplas, as/os participantes dirão a sequência numérica '1, 2, 3' alternando os algarismos entre elas. Assim, se a primeira disse '1', a segunda dirá '2' e, então, a primeira dirá '3', a segunda reiniciará a sequência e dirá '1', e a primeira dirá '2' e assim sucessivamente. Num segundo momento, a curinga solicita que as/os participantes realizem o mesmo procedimento com a sequência '2, 1, 3'. De volta, à sequência '1, 2, 3', os/as participantes começam a trocar cada um dos algarismos por um gesto e um som sensíveis, de acordo com explicação e exemplos a respeito do pensamento simbólico Vs. o pensamento sensível (Boal, 2009). No final, as duplas se apresentam para o grupo.

Quadro 9: Jogo teatral (1, 2, 3 de Bradford)

1, 2, 3

Ao criar novos símbolos e sons saímos da nossa zona de conforto ~~de~~ ao procurar fugir do que nos é conhecido, é um exercício para limpar nossa mente do que foi nos foi convencional e criar novas relações. Ao observar as duplas interagindo, a impressão que eu tive foi ~~de~~ semelhante ^{a de} observar dois bebês se comunicando, pois por mais que eles reproduzam o que observam ao seu redor, o que eles fazem tem outro significado, eles estão livres de símbolos ou qualquer tipo de julgamento, criando novas significados e estabelecendo um diálogo que jamais iremos compreender se continuarmos presos às convenções e símbolos que foi nos foram impostos.

Ilustração 62: Relato de participante da oficina (X)

1, 2, 3:

Quando interno o pensamento sensível no Jogo, no mim, ele se constituiu como música. Então percebi o corpo fluindo em relação. Os gestos que eu como nos tem fundamento, ~~seu~~ origem. Se constitui. Nos do agora, estou em processo, em movimento de criação.

Ilustração 63: Relato de participante da oficina (XI)

③ 1,2,3 *maria se identifica*

Neste jogo discutimos o simbólico sensível. O ser humano cria símbolos para facilitar a comunicação. Os símbolos remetem a referências do senso comum. Ele é para o coletivo. ~~mas a gente não pode esquecer o lado~~ mas a gente não pode esquecer o lado pessoal das coisas, que é mais subjetivo, e que é individual e quando se torna coletivo é através de uma outra comunicação. O gênero, por não ser natural e não determinado, vem embutido de símbolos que às vezes não se encaixam na experiência sensível de cada um.

Ilustração 64: Relato de participante da oficina (XII)

6.1.4 Dram, lesh, zoom, bom, twin, twan, ping e pong

Dram, lesh, zoom, bom,...

Jogo de agilidade. Imagina-se que uma bolinha é passada entre os/as participantes (sentados/as em roda), mas com a palavra e sentido do olhar. Quando alguém diz **dram**, o comando vai para quem está à sua direita. Ao dizer **lesh**, vai para a pessoa que está à esquerda (mesmo que este/a diga **lesh** olhando para a direita, para frente ou para trás). Quando disser **zoom**, o comando vai para aquele/a para o/a qual se olha (pode ser à frente ou aos lados). Ao dizer **bom**, o comando volta para aquele/a que acabou de passar (onde quer que esteja). Complicadores: **twin** (volta para quem iniciou a rodada); **twan** (volta para a segunda pessoa a jogar na rodada); **ping** (lugar determinado no início do jogo) e **pong** (lugar determinado no início do jogo). **Ping** e **pong** podem ser diametralmente opostos, mudando entre participantes em sentido horário em cada rodada. O clima competitivo é explorado para depois ser refletido criticamente a partir das observações. Cada erro retira as pessoas do jogo, uma a uma: 1) falar o comando usando vocábulos incorretos; 2) falar na vez de outra pessoa; 3) demorar mais de três segundos para falar; 4) falar três vezes o mesmo comando (na sequência da roda); 5) falar três vezes o mesmo comando (na sequência individual); 6) começar a rodada dizendo 'bom, twin ou twan'; e 7) pessoas portadoras dos comandos 'twin, twan, ping e pong' se auto-referenciarem (mandando o comando a si próprias).

Quadro 10: Jogo teatral (Dram, lesh, zoom, bom,...)

• DIZAM, LÊSA, FORM, BOM :

- Como o corpo se adapta a uma nova linguagem? (?)
- Como o corpo se torna indivíduo (apessoa) na sua própria linguagem?
- Como o pensamento sensível se pode estar presente nos entornos do pensamento simbólico?

Ilustração 65: Relato de participante da oficina (XIII)

④ Dram, lesa, zoom, bom, twin, tuan, ping, pong
 Eu não sei se eu entendi esse muito bem...
 Eu acho que tem a ver com a binaridade.
 Acho que ele também tem a ver com condicionamento e recondicionamento. Escolhemos palavras que não são da nossa língua e outras ressignificamos. Também acho que ele conversa com a interseccionalidade. Conforme o jogo vai crescendo, uma pessoa pode ser vários (pode ser ping e twin por exemplo) E isso acho que tem a ver com os vários marcadores que definem ou afetam (não sei explicar direito) o indivíduo na sociedade dentro de seu tempo.

Ilustração 66: Relato de participante da oficina (XIV)

6.1.5 Pão, pão, mel, mel

Pão, pão, mel, mel

Em coro, os/as participantes irão nomear o referente contrário do que foi dito pela curinga que, aqui, assume o papel de coriféia e canta: "Quando eu disser sim, quando eu disser sim, vocês dirão..."; e o coro responde: "não". E então, temos, coriféia: "sim, sim, sim", coro: "não, não, não"; coriféia: "sim, não, sim", coro: "não, sim, não"; coriféia: "não, não, sim", coro: "sim, sim, não". Em seguida, a curinga propõe o mesmo com os referentes: 'aqui/lá', 'chão, céu' e 'trans, cis'. E temos, coriféia: "chão, sim, lá", coro: "céu, não, aqui"; coriféia: "cis, cis, cis", coro: "trans, trans, trans"; coriféia: "aqui, aqui, não", coro: "lá, lá, sim"; coriféia: "chão, céu, aqui", coro: "céu, chão, lá". O jogo termina com duas provocações, coriféia: "aqui, aqui, trans", coro: "lá, lá, cis"; coriféia: "trans, trans, sim", coro: "cis, cis, não".

Quadro 11: Jogo teatral (Pão, pão, mel, mel)

Temos aqui a discricionária assunção da possibilidade da inversão como categoria de jogo e negociação. A complexidade instaurada em alterar uma lógica de percepção, tal como se promove pelo saber das transgeneridades, só pode ser acessado quando dispomos procedimentos pedagógicos como estes que instauram circunstâncias investigativas que tiram a palavra de sua zona de conforto. Aliás, tal como observamos em todos os jogos anteriores e os seus respectivos relatos de participantes, a seleção que caracterizou o conjunto da proposta desta oficina teve como fio condutor a linguagem enquanto fator de operação da inversão da percepção. Ora, uma sensibilidade subversiva a parâmetros normativos pode ser aguçada a partir do fazer teatral enquanto processo de estudo de si. O ensino e o aprendizado teatral aqui provocado a partir de uma atuação na centralidade em que residem os parâmetros hegemônicos, tem condições de tirar de zonas de conforto a palavra e o corpo, sobretudo os dizeres do próprio corpo. É neste sentido que inventamos possibilidades inspiradas no projeto de Augusto Boal do Teatro do Oprimido (2005a, 2005b) seja adaptando deliberadamente traços de seus procedimentos (como no caso deste jogo), como também realizando-os seguindo as mesmas consignas originais mas já com a percepção alterada.

6.1.6 Pegadorx e vítima

Pegadorx e vítima

Trata-se de uma variação do jogo tradicional 'pega-pega'. Aqui os/as participantes precisarão saber os nomes um/a do/a outro/a. Começa-se o jogo quando um/a participante (pegadorx) se dirige a outro/a (vítima) e este deve dizer o nome de alguém na roda que, a partir deste momento será o/a novo/a pegadorx e deve pegar o pegadorx anterior, o/a qual deve chamar um outro nome para se proteger (um/a novo/a pegadorx que deve pegar o/a pegadorx do/a primeiro/a pegadorx). Quem for pego/a sai do jogo e se a vítima disser o nome de alguém que já saiu, ela sai também.

Quadro 12: Jogo teatral (Pegadorx e vítima)

Uma vez que a sensibilidade de gênero se instaura na subjetividade do corpo, nenhum procedimento pedagógico mantém sua interpretação original. Aqui, o tradicional *pega-pega* já é objeto de reinvenção na própria configuração do/a *Pegadorx e vítima*, no entanto, não há como desconsiderar que o aguçamento da percepção de gênero desencadeado alcança sutilezas as quais poderiam não estar exatamente à vista em processos que não assumissem uma pesquisa como esta. Tanto soa como negligência um trabalho que se furta de reavaliar seus repertórios criativos e pedagógicos diante da constatação de que as noções de sujeito em gênero estão fracassadas a partir do momento que as masculinidades e as mulheridades não podem mais se resumir à cisgeneridade naturalizada, também nos parece negligência abandonar todo repertório metodológico já desenvolvido pela cisnormatividade. Entre estes dois extremos, a Teatra da Oprimida é uma verdadeira intenção de pôr à prova todos os procedimentos pedagógicos e poéticos de teatralidade em termos de expressão de luta contra a opressão, redimensionando suas noções de gênero a partir de uma perspectiva trans. A rapidez da inversão de ação entre pegar e fugir para a qual o/a jogadorx de *Pegadorx e vítima* é solicitado/a torna-se, então, um contumaz dispositivo para descortinar o jogo performativo em que o gênero pode assumir em determinadas circunstâncias sociais. Assim, não é o caso somente de perceber que há transição possível a um sujeito, de masculinidades para mulheridades ou de mulheridades para masculinidades, mas que o tempo da transição é inexoravelmente uma questão de jogo: *a temporalidade do gênero é uma expressão cênica!*

6.1.7 Ninguém com ninguém

Ninguém com ninguém

Andando pela sala, os/as participantes são solicitados/as a se unirem em grupos em função da quantidade solicitada pela curinga: 5, 2, 4, etc. O caminhar em grupo nesta etapa não requer o toque, apenas a proximidade física e a negociação de direção de quem se agrupou. Em um segundo momento, arquiteturas corporais são construídas levando em conta a manutenção da caminhada em grupos mas, agora, com o toque nas partes solicitadas pela curinga, como: 3 pessoas, onde duas encostarão as cabeças e a outra o indicador direito. Busca-se em todas as ocasiões um ponto convergente do toque. A mudança de uma configuração para outra se dá pela indicação 'ninguém com ninguém' feita pela curinga.

Quadro 13: Jogo teatral (Ninguém com ninguém)

É interessante retomarmos a própria consigna de Boal (2005b) para este jogo para perceber que nas tratativas da Teatra da Oprimida o que efetivamente desempenhamos não é uma substancial alteração metodológica do desenrolar da ação, em termos de procedimentos pedagógicos mas, efetivamente, a alteração radical da percepção de gênero das pessoas envolvidas acaba por modificar completamente os significados, expandindo o potencial do trabalho de TO para muito além das dimensões que se pôde imaginar no século XX para este projeto de pedagogia das artes cênicas. Acontece que, entre um toque e outro, o que se está por operar é a cabeça de uma pessoa trans e a cabeça de uma pessoa cis continuam sendo cabeças. No entanto, o poder que tem o toque e a experiência certamente reconfiguram tudo o que é possível a partir daí.

Ninguém com ninguém (estilo Québec): Em duplas, com uma pessoa ficando sempre de fora. Essa pessoa, o/a líder, indicará, em voz alta, as partes do corpo com as quais os/as parceiros/as deverão se tocar; por exemplo, *cabeça com cabeça* (os/as parceiros/as devem se tocar com a cabeça); *pé direito com cotovelo esquerdo* (o pé de um/a parceiro/a deve tocar o cotovelo do/a outro/a, e vice-versa, ao mesmo tempo, se isso for possível), *orelha esquerda no umbigo* etc. Os contatos corporais são cumulativos, não se desfazendo até que se torne impossível obedecer a novas instruções. Os/as atores/as podem fazer os contatos sentados/as, em pé, deitados/as etc. Quando for impossível continuar, o/a líder dirá *ninguém com ninguém*, e todos/as procurarão novas parcerias; e um/a novo/a líder (o/a que sobrar sem parceiro/a) deverá dar prosseguimento ao jogo. (Boal, *Idem*, p.110).

6.2 Caminhada de privilégios: corpo em interseccionalidade social

"O perigo ameaça tanto a existência de tradição como aquelas/es que a recebem."
(Walter Benjamin)

A proposição em dialogismo social dos corpos é sempre um perigo. E, como menciona Walter Benjamin na epígrafe desta seção, o perigo não se restringe aos arregimentos da tradição, mas estão na carne dos sujeitos que o recebem. Interseccionar o corpo entre marcadores sociais de desigualdade é operar processos de reconhecimento recíproco nos quais as disposições de auto-percepção se confluem com configurações em coralidade cênica. Ora, os encontros e desencontros instaurados entre a performance e a recepção dos marcadores sociais de desigualdade inscritos no corpo só podem ser perceptivos de maneira transformadora quando estão organizados em espaços seguros, que não reiterem a insegurança já anterior ligada à hegemonia de privilégios.

A escolha por propiciar uma atmosfera de relacionamento dialógico entre diferentes individualidades representa a crença numa ética do processo criativo, em que cada indivíduo reconhece a pertinência da sua própria história ao identificar no/a outro/a um lugar de escuta, acolhimento e reverberação de memórias e afetos desprestigiados pelas narrativas históricas oficiais. (Francelino, 2017, p.146).

Ilustração 67: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (IX)

FONTE: Dodi Leal

Ao iniciarem o procedimento, os/as participantes encontram-se alinhados/as lateralmente, diante de uma escala construída com raias paralelas no chão. Tais linhas se forjam na horizontalidade frontal dos/as participantes, dando o formato efetivo de escada, em que se sobe ou se desce degraus. A noção de lateralidade, ou de pertencimento provisório em espaços de confluência entre marcadores sociais de desigualdade em uma mesma faixa de linhas, levou o grupo a uma constante verificação da outridade próxima, ao mesmo tempo em que o convite de revisão pessoal silenciosa do percurso de vida de cada pessoa foi levada a cabo do início ao fim do percurso. É preciso notar que, nos momentos de encontro em uma mesma faixa, como é o caso em que se dá no início desta dinâmica em que todos/as começam juntos/as, combinou-se de dar-se as mãos. Disponíveis para responder em ação de corpo a cada pergunta solicitada sobre o gênero e sua relação com outros marcadores, os/as participantes foram lembrados de acompanhar o movimento em coralidade, perceber o desenho dos corpos no espaço no sentido de interpretar modos de pertencimento, negociação e de reparo social a partir da vivência sensível de por o corpo em cada posição social verificada. As questões desempenhadas na caminha estão dispostas na seção 11.1, apêndice. O resultado final da disposição espacial dos/as participantes gera uma oportunidade de reflexão extremamente interessante sobre o entrelaçamento e a composição dos marcadores.

Ilustração 68: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (X)

FONTE: Dodi Leal

6.3 Rodas de conversa

"Nada daquilo que alguma vez aconteceu deve ser considerado como perdido para a história. Certamente só à humanidade redimida pertence plenamente o seu passado. Isto quer dizer que apenas para ela, em cada um dos seus momentos, o passado se tornou citável."
(Walter Benjamin)

O processo reflexivo desenvolvido nas rodas de conversa se intercalou com o desenvolvimento das demais atividades da oficina (jogos teatrais e caminhada de privilégios). Aqui os elementos textuais da peça foram trazidos à tona levando-se em conta a conjunção das experiências corporais vividas pelas/os próprias/os participantes por meio dos dispositivos práticos com os elementos teóricos da pesquisa de doutorado e da pesquisa de criação teatral de *A Demência dos touros*. É interessante observar a confluência da ocasião desta frente de mediação teatral com outra circunstância que a sucedeu. Na 5ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), em 2018, tive a oportunidade de mediar uma roda de conversa pública com o título *Des-normatividade: possibilidades criativas de expressão*²⁴⁶, a qual se ligava a uma oficina teatral com o mesmo nome, oferecida por Liv Elf Karlén. Relevante destacar que tanto na oficina da MITsp quanto na realizada no quadro desta sede coincidem por terem acontecido no mesmo edifício e na mesma sala com a diferença de apenas um ano mas, mais do que isto, apresentam ambas a preocupação de investigar procedimentos teatrais pedagógicos que expandam as possibilidades de interrogação de gênero para além das normatividades.

Voltemos a atenção ao desenvolvimento da oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social. A experiência de gênero vivida em ação foi aqui uma realidade de diálogo e de equacionamento de saber. De fato, o saber da experiência de gênero foi então se desenvolvendo a partir da interlocução de memórias compartilhadas, sempre trazendo à tona eventos passados vividos, os quais mesmo quando não são ainda conhecidos com toda plenitude, não se desvencilham do sujeito da experiência. Relacionaremos, pois, a citabilidade da memória sugerida na epígrafe desta seção, com as imaginações e rascunhos de corporalidade do gênero aventados a partir da disponibilização de instrumental pedagógico adequado.

A disposição espacial em roda foi a opção mais adequada para oportunizar o raio de circulação de fala que se deu levando em conta sempre as percepções dos sujeitos a respeito das questões que os/as atravessavam a partir da experiência como espectadores/as da peça e a partir dos procedimentos pedagógicos. Neste sentido, buscou-se a conexão entre inevitáveis elucubrações

²⁴⁶ A roda de conversa aconteceu no dia 3/3/2018 na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo. Teve a participação de Liv Elf Karlén, Leona Jhovs e Ferdinando Martins. e minha atuação como mediadora.

individuais em torno dos elementos sensíveis observados com questionamentos e provocações de uma ordem mais abrangente, para além do grupo de participantes. Foi a ocasião mais incisiva da performatividade de gênero entre os destaques de percurso vivido pessoalmente com as interjeições inescapáveis da estrutura social.

A própria relação entre textualidade e os jogos teatrais foi explorada no ato de escrita sobre os jogos. Este aspecto, também trazido à tona nas rodas de diálogo recupera a noção fundamental de que tratar da fruição de uma obra é já criar uma outra. Assim, mais do que fixar quais os ditames esgotados por uma elaboração poética para a cena é perceber no que ela se desdobra enquanto questão de corporalidade. Pulsa, assim, a tatibilidade da recepção teatral que, quando disposta em seu caráter relacional incentivado por procedimentos pedagógicos, pode levar a um percurso irreversível de transformação da experiência. Basta que, para isso, se observe o alcance do fazer teatral enquanto provedor de pistas para desencadear novas ações ou, até mesmo, descortinar os ovos da experiência que eventualmente estejam sendo chocados pelo sujeito sem seu próprio conhecimento (e por que não dizer que, às vezes, este chocar se dá em revelia de seu próprio consentimento?). O caso é que a escrita é fator elementar de dar o cunho tátil da ligação corpo-gênero especializando em ação os contributos da experiência de cada pessoa participante do processo.

Assim como ocorre no âmbito da prática do jogo teatral, os procedimentos sistematizados pela oficina em relação à escrita têm uma peculiaridade: ao invés de privilegiarem a inventividade do enredo, trazem para o primeiro plano as conotações possibilitadas pelo aspecto tangível da dimensão sensorial. (Pupo, 2005, p.134).

O conjunto de expedientes de trabalho com a performance de gênero na pedagogia das artes cênicas evidentemente não se esgota com o material que foi trabalhado na oficina e apresentado aqui neste capítulo. Acreditamos que ainda há muito por se conhecer a respeito, desde as muitas propostas que já são levadas a cabo neste sentido, mas que não são suficientemente sistematizadas, até outras possibilidades que ainda não foram experimentadas e merecem atenção. Numa perspectiva de contágio entre as questões elaboradas em processos de investigação para a produção de encenação teatral com as interrogações vividas por participantes em fricção educativa com as possibilidades de gênero para além das condições normativas dadas, verificamos nesta ocasião a ampliação do espectro da experiência do espectador para muito além do momento da apresentação do espetáculo propriamente dito. De fato, a mediação teatral já nos adianta o que se

observa num contexto mais expandido do ato do/a espectador/a diante das questões indelévels para as quais é chamado/a a elaborar na cena teatral.

O terreno ao qual aludimos é o da troca de subjetividades, do exercício de transposições que permitem estabelecer territórios comuns de apreensão da obra e do mundo. Estamos longe do domínio da prescrição, do preenchimento de supostos vazios culturais, da meta de "salvar" segmentos da população de limitações impostas por contingências sociais ou ainda de tentar dominar os efeitos da cena sobre o/a fruidor/a. O que está na berlinda é colocar em xeque o automatismo das percepções cotidianas, é o ato de abrir-se para a experiência sensível mediante trocas não hierárquicas em torno dela, é o pressuposto de que caberá ao/a espectador/a metabolizar o acontecimento teatral através das suas inferências pessoais. Princípios dessa ordem reiteram que é na percepção do/a espectador/a que, em última análise, se efetivam os significados suscitados pela cena. (Pupo, 2017, p.301-302).

Ilustração 69: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (XI)

FONTE: Leticia Pinto

Não podemos deixar de mencionar que o papel da mediadora de público é sempre o de articular pedagogicamente os aspectos insuspeitos do texto teatral diante do que foi percebido no acontecimento provocado desde os procedimentos metodológicos. As próprias escolhas de arranjo já revelam a disposição mais evidente em trabalhar aspectos ligados à inversão da percepção a partir da teatralidade. Ora, se por um lado muitos dos jogos trouxeram consigo as modalidades "do

contrário" foi justamente para provocar-se a leitura das leituras de gênero como se pôde verificar nos próprios registros de relatos de participantes. As intenções destacadas de compreender seus processos de gênero a partir de possibilidades que lhes foram negadas se desenham justamente na vivência irrecusável do contrário da normatividade. Em outras palavras: investigar o ato de transgeneridade em cada corpo como um dispositivo desencadeador do imaginário subjetivo e social nem sempre explorado ou insuficientemente conhecido.

Ilustração 70: Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social (XII)

FONTE: Leticia Pinto

Neste sentido, as provocações constantes no texto teórico *A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades*, apresentado na íntegra na seção 12.1 da tese, foram fundamentais para o trabalho em questão. As/os participantes tiveram a oportunidade de ler conjuntamente em um dos encontros da oficina o texto, e refletir a respeito dele. O texto havia sido escrito por João Mostazo e por mim, também com o propósito de mediação teatral, só que para um público mais abrangente já que foi publicado em um portal de Internet. Bem, já em seu início observamos a crítica que elaboramos a uma democratização desmedida das transgeneridades a todos os corpos, as quais se equivocam ao desconsiderar a variedade dos processos pessoais e até mesmo

o impacto da falta de vocabulário e suporte de investigação de linguagem para subsidiar processos de autodesignação.

Por outro lado, na ocasião da oficina pudemos explorar este problema com uma abrangência maior que chega inclusive a solicitar uma revisão do referido texto teórico ou mesmo a escrita de muitos outros se considerarmos justamente que a produção textual pode acompanhar o fluxo de pensamentos e transformações paradigmáticas da sociedade. A propósito, estamos diante justamente de proposições de texto, a tese e a peça, em que ambas se colocam de frente a esta dimensão de posicionamento sobre as interjeições de gênero na contemporaneidade. Bem, nas rodas de conversa percebemos o ponto nevrálgico desta experiência pedagógica o qual indicou a necessidade de continuidade do trabalho de investigação de gênero em cena: se a cisgeneridade é performativa e ao se perceber em performance ela se modifica, quais são as circunstâncias que a afasta ou a aproxima da transgeneridade?

Neste sentido, à luz da formulação desenvolvida por Oliveira (2017), *sobre aquilo que um dia chamaram corpo*, podemos retomar algumas das primeiras questões apresentadas neste capítulo: Há corpo? Há gênero? Ora, não almejamos resgatar substancialidades ontológicas de corpo-gênero e sempre apresentar seus dispositivos constitutivos de saber-fazer-poder. Então, o que ficou evidente já na execução da oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* levando em conta também os fatores de luta discutidos no Capítulo 2 da tese, sobretudo na seção 2.6 sobre a indisciplina, é que, mesmo quando pretende-se o embaralhamento de referências de gênero, podemos acessar ou friccionar repertórios constituídos para jogar com eles. *Jogar com o gênero!*

(...) [jogar] é uma atividade livre, gratuita, regrada, de caráter incerto, que cria ordem e é ordem, estabelecendo intervalos na vida cotidiana. (...) Com efeito, a noção de jogo [está] intrínseca ao próprio acordo tácito que une atores/atrizes e público durante a representação teatral. (Pupo, 2015, p.23).

Reiteramos, assim, um dos princípios mais sabidos e despertados dos processos de Teatro Educação: dispor referenciais em jogo sempre nos leva a solicitações de amadurecimento artístico dos sujeitos envolvidos. Assim uma vez lançados à mão referências normativas de gênero e estas postas à prova do jogo, desvendamos possibilidades expansivas para os termos e as possibilidades que neles se sedimentam. Não há cabimento para a experiência teatral o reforço de estruturas que condenam os sujeitos a obliterar seus processos performativos. Conhece-los, por sua vez, é sempre um perigo. O maior perigo de todos, no que se refere a gênero, é o despertar da transgeneridade no corpo. *Desenvolver a capacidade de jogo é um ato pedagógico para desenvolver a capacidade de gênero.*

7. PERFORMANCE TRAVESTI: teta de *vaca* e novas tecnologias da cena

- Tranquila-te, eu não te venho buscar.

O que vinha fazer, caso então? Porque tanto mais ela se senhorava mais eu me inquietava. A enviada prosseguiu:

- Não percebes? Eu venho procurar lugar em ti.

Explicou suas razões: só ela guardava a eterna gestação das fontes. Sem eu ser ela, eu me incompletava, feito só na arrogância das metades. Nela eu encontrava não mulher que fosse minha mas a mulher de mim, essa que, em diante, me acenderia em cada lua.

- Me deixa nascer em ti.

Fechei os olhos, em vagaroso apagar de mim. E assim deitado, todo eu, escutei meus passos que se afastavam. Não seguiam em solitária marcha mas junto de outros de feminino deslize, fossem horas que, nessa noite, me percorreram como insones ponteiros.

(*Mulher de mim* - Mia Couto)

À contramão de uma versatilidade infinita subjacente a como um *modismo trans* caiu no gosto dos estudos culturais, procuramos aqui oferecer um discernimento das reais dinâmicas performativas inerentes às transgeneridades e, ao mesmo tempo, seguir no trabalho de expandir a própria conotação da condição transgênera para além da modificação corporal, à qual se restringiu historicamente a PCIScologia. De fato, o tal modismo trans nada mais é do que a objetificação sobre a qual discorremos na seção 2.3 e seu suporte num carreirismo trans de pessoas cis. A universalização indiscriminada de uma grande ideia científica é exatamente a satirização que elaboramos na figura do Dr. Descartes da peça *A Demência dos touros* e sobre a qual trata Geertz (2008) nos termos de que a condição trans se associa a uma célebre promessa da ciência positiva para resolver todos os problemas da humanidade. Aqui o que fazemos, ao contrário, é demonstrar que as transgeneridades em maior ou menor grau se interrelacionam com todos os problemas da humanidade, podem trazer um novo olhar para interpretar os desafios do mundo e, ainda assim, têm suas problemáticas próprias. Neste sentido, a principal problemática, sobre a qual baseamos esta pesquisa, se refere exatamente sobre as heranças que a pomposidade do saber médico relegaram sobre o corpo trans; este sim, o saber médico, é o real pretensioso sobre todas as coisas do corpo e do sujeito no mundo. Seguimos na investigação da corporalidade trans e dos processos de modificação corporal subvertendo-os poeticamente da tutela endócrina, psiquiátrica e cirúrgica, as

quais delineiam hegemonicamente, ainda, a PCIScologia, sob a égide do paradigma da transexualidade.

Percebemos uma desconstrução da visão normativa sobre o corpo trans, abrangendo uma multiplicidade que extrapola a figura narrativa-gestual-hormonal da transexualidade. O saber travesti é emblemático de que a gênero-desobediência revela seus fazeres e seus dizeres tanto quanto seus modos de fazer e dizer, à guisa da epicidade enquanto traço estilístico. Ora, paradoxalmente, percebemos que, assim como há um esforço de deslocalização do corpo trans da transexualidade, alterando pressupostos e expectativas biopolíticas que recaem às transgeneridades, há também uma derrocada do teatro enquanto instituição cujos códigos enrijecem a linguagem de formalização dos processos de pesquisa. Tal desconstrução do teatro tem uma enorme procedência nas intencionalidades disruptivas das vanguardas artísticas do início do século XX e por todos os desdobramentos subsequentes, os quais já comentamos na tese. Os caminhos de refuncionalização da teatralidade, por sua vez, variam entre as condições de trabalho de grupos e as demandas da própria matéria investigada. Foi neste sentido que no Capítulo 6 procuramos explorar a TEATRA como uma forma de transição de gênero do teatro para o feminino, desvendando assim a necessidade de uma atualização ou reinterpretação procedimental muito mais do que temática de seus expedientes e repertórios de trabalho e formação. Outro caminho entrecruzado à teatralidade de refazer a teatralidade hoje é a performance na qual nos debruçaremos neste capítulo. Vejamos esta consideração diferindo teatro e performance:

Enquanto o [teatro] é caracterizado por estrutura narrativa e representacional, manejando códigos cuja finalidade é realizar determinada inscrição simbólica do assunto, a [performance] é a expressão de fluxos de desejo que tem por função desconstruir o que se formatou. (...) Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa da personagem e a interpretação de um texto, o/a *performer* apresenta-se ao/à espectador/a como um sujeito "desejante", que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso. (Fernandes, 2017, p.218-219).

Em *Mulher de mim*, Mia Couto trabalha com o material feminino que diz respeito a si e que não é (e não pode ser) enxergado sob a ótica do processo transexualizador como caracterização de transgeneridade. E não porque Mia Couto não é ou não possa vir a ser trans, mas porque tanto Mia Couto quanto o Estado comungam com a versão contratualista do gênero enquanto processo estrutural de controle sobre os corpos. O impulso poético da mulheridade, por sua vez, ganha o suspiro de quem escreve e o suspiro de quem lê seu texto: *a performatividade transgênera sufocada é mais aceita socialmente do que a declarada*. Ser trans na intimidade, fora do campo de expressão,

fora do circuito de autodesignação, fora dos processos sociais de trocas intersubjetivas é mais tolerável do que a assunção de que a caracterização completa do que se vive tem um nome já conhecido: *tra-ves-ti*. É aqui que comungam também os/as fazedores/as de artes cênicas e da PCIScologia: pessoas cis oportunistas que se beneficiam das vantagens de se lidar com a potencialidade de experiência que a performance de gênero desobediente tem a dizer sobre qualquer sujeito e, ao mesmo tempo, se beneficiam dos privilégios cisgêneros já bem assentados na normatividade hegemônica. Repetimos para que fique bem dito: ainda em 2018 cai melhor dizer-se que se trabalha com pessoas trans do que nomear-se enquanto tal. Prova disto são os próprios circuitos de produção de saber sobre as transgeneridades: dirigidos, orquestrados e editados por pessoas cis em sua grande maioria.

A performance *Tetagrafias*, da qual trataremos aqui, nasceu no bojo destas inquietações todas. De fato, foi em meio a saberes cis sobre as transgeneridades que iniciei esta pesquisa de doutorado. Uma das informações que eu tinha sobre o que significava ser trans antes de mergulhar nos tensionamentos todos da aventura que desenvolvi era o de que a "transexualidade" requeria, necessariamente, algum tipo de intervenção nos peitos: tirar ou por.

Ilustração 71: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (I)

FONTE: Daniela Proença

Tetagrafias, desenvolvida em Coimbra, Portugal, em dezembro de 2017, sintetiza a problematização do saber médico sobre a modificação corporal como conceito fundante de transgeneridade e, ao mesmo tempo, a reconfiguração da linguagem de encenação que dá tratamento ao trabalho. Enquanto suporte de pesquisa, a performance delinea os aspectos receptivos de interatividade e de produção colaborativa de forma mais explícita no interior da obra. A própria noção de obra é posta em xeque não somente quando o processo de criação é compartilhado mas, principalmente, quando o desenvolvimento da pesquisa se dá na imersão não a partir da formalidade estética, mas dos processos sociais. Assim foi preconizado o percurso do trabalho que culmina nesta tese: onde supostamente não há uma investigação de linguagem, a estética se deu com sua maior força, delineada com os traços sociais de gênero. Como resultado amalgamado entre a imersão nas transgeneridades enquanto processo psicossocial e as equações poéticas de teatralidade está o próprio corpo trans que, ao mesmo tempo que redimensiona-se, redimensiona o que se entende por teatro a partir das inquietações mais viscerais que delineiam a arte da performance:

(...) o trabalho de alguns grupos escapa do domínio relativamente seguro da "obra" acabada, para invadir territórios de natureza política, antropológica, ética e religiosa por meio de pesquisas de campo que, aparentemente, deixam em segundo plano tanto as investigações de linguagem quanto a militância explícita. Na verdade, os próprios processos desdobram-se em mecanismos recidivos de intervenção direta na realidade e funcionam como microcriações dentro de um projeto maior de trabalho. Essas intervenções operam um desvio no que se considera a mais genuína intenção da criação teatral — a produção de uma dramaturgia e de um espetáculo — e sinalizam a multiplicação de práticas criativas pouco ortodoxas, cuja potência de envolvimento no território da experiência social tende a superar a força da experimentação estética. (Fernandes, 2017, p.220).

Foi neste sentido que o trabalho de campo com a encenação *A Demência dos touros* não bastou para esta tese. Foi preciso cometer uma performance para desdobrar com mais detalhe elementos que se recusaram em se submeter à ortodoxia do espetáculo teatral. Antes de discorrer sobre o desenvolvimento da performance *Tetagrafias*, tema da seção 7.3, gostaria de comentar como que as novas tecnologias da cena se interpõem aos processos performativos de gênero e de como venho refletindo esta elaboração prático-teórica em contextos artísticos e educacionais. As observações elaboradas textualmente neste capítulo foram previamente compartilhadas por mim em duas ocasiões expositivas nas quais fui professora convidada: em aula por videoconferência no dia 3/10/2017 no *Latinx Theatre Project Class at the Program of Spanish & Portuguese Studies* do *Department of Languages, Literatures & Cultures of College of Humanities & Fine Arts* da *University of Massachusetts - Amherst* (Estados Unidos da América) e em aula presencial no dia

28/11/2017 no *Contextual Painting course* da *Academy of Fine Arts Vienna* (Áustria). Não é nem um pouco desimportante ter em vista que exatos 90 anos antes desta minha aula na Academia de Belas Artes de Vienna (nome da instituição livremente traduzido para o português), Hitler tentou o vestibular nesta mesma academia e não passou. O que mais surpreende no fato de uma travesti latino-americana ser convidada a ser professora na mesma instituição que rejeitou como estudante uma das figuras mais fanáticas e genocidas da política mundial de todos os tempos não está simplesmente numa justiça social acurada da academia mas na conjunção de interesses entre o reconhecimento do trabalho da pesquisadora e o programa da instituição nos dias de hoje: investigar as dissidências às normatividades sociais ao mesmo tempo em que se investiga as desobediências às normatividades estéticas buscando, assim, efetivar os modos de relação do tempo atual e das inquietações da contemporaneidade.

Esse multifacetado modo de vida contemporâneo, composto por ingredientes bastante específicos, marca, assim, profundas alterações nas relações econômicas, políticas e sociais se comparadas às engendradas na modernidade, e requisita novos procedimentos estéticos que possam estabelecer um diálogo efetivo com os/as espectadores/as deste tempo. (Desgranges, 2003, p.138-139).

Ilustração 72: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (II)

FONTE: Daniela Proença

O uso da linguagem fotográfica na performance teve como intuito colocar em questão a visualidade de gênero no centro do diálogo palpável com a recepção. Neste sentido, corroboramos o procedimento das *cenas de gênero* desenvolvido junto ao público de *A Demência dos touros* e apresentado na seção 5.3 do relatório: tanto lá, *pela adaptação dos scripts sexuais para as visualidades de gênero*, como aqui, o aparato visual do corpo foi o caminho para ressaltar seus processos de gênero, tirando o foco da atenção das práticas sexuais e, conseqüentemente, da própria transexualidade. *A transgeneridade é visual!* A poética cênica de ser trans tem potencial de redimensionar as perspectivas hegemônicas reincidentes em uma sociedade na qual a performance cisgênera é naturalizada e os processos sociais e subjetivos das transgeneridades se reduzem à modificação corporal.

A potência social do teatro se manifesta em sua plenitude quando a experiência poética da/o espectador/a, em sua relação com o objeto artístico, se coloca em vias de colisão com as perspectivas estéticas e históricas que condicionam a sua percepção, pré-formando seu entendimento de mundo, retroagindo sobre seu comportamento, seu modo de sentir, pensar e agir na vida cotidiana. (Desgranges, 2012, p.45).

Ilustração 73: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (II)

FONTE: Daniela Proença

A digitalidade das tetas postas ao manuseio intermediado pela performance é uma demonstração concreta do quadro maior em que novas tecnologias refazem constantemente o escopo dos processos de feitura artística na contemporaneidade. A hibridização de linguagens inerente ao tempo atual de convergência das mídias guarda, por sua vez, uma incrível semelhança com os corpos trans: se por um lado os projetos criativos hoje são feitos cada vez mais para pertencer o cruzamento de variadas linguagens (e não apenas uma ou outra), os corpos trans não se contentam a pertencer a um ou a outro espaço; enquanto corpos trans, somos a resultante da ocupação híbrida de múltiplos espaços sociais.

A ideia é pensar no estabelecimento de um rizoma desencadeado pela imagem-movimento posta em cena. Um rizoma com diferentes gradações e nuances. (...) Uma imagem gerada por aparatos da tecnologia, colocada em uma cena, estabelece uma multiplicidade, ou seja, estabelece um novo fio condutor do ponto de vista dramático, que é, antes de tudo, uma opção estética e formal, mas que se relaciona substantivamente ao conteúdo e o conduz por caminhos diversos, diferenciados daqueles possíveis antes da existência da imagem projetada em cena. Esse princípio da multiplicidade desvela uma questão-chave, que é: O que é ter a ideia de utilizar uma imagem videográfica (ou outro tipo de imagem produzida por aspectos tecnológicos) em uma realização cênica de qualquer natureza espacial? (Callas, 2017, p.185).

A presença de telas hoje é um outro exemplo de que a tensão que estabelecem com o corpo são, em si, formas de corpo. As próprias fotos usadas na performance *Tetagrafias* funcionam como telas, reconfigurando o corpo dos/as participantes nas múltiplas posições em que elas são colocadas, incitando a releituras de si e dos/as outros/as enquanto corporalidade no espaço, posicionamento social, etc. A expansão conceitual das transgeneridades que investigamos aqui, que amplia o escopo transexual da medicina, se dá ao passo da compreensão da multiplicidade poética das novas tecnologias na cena, nos nossos corpos e nos nossos corpos em cena.

Em um novo lance sobre a experiência que me moveu para desenvolver esta tese e que se tornou um dos fios analíticos deste texto, o acidente de bicicleta que sofri levou-me a uma nupérrima configuração corporal que mudou minha percepção sobre meu corpo: a intervenção cirúrgica. Ao quebrar o úmero distal direito, um osso da região do braço, na altura do cotovelo, precisei de auxílio para recuperar a movimentação deste membro superior. As diversas sessões de terapia ocupacional que realizei desde o pós-cirúrgico me fizeram perceber, a cada passo de recuperação, que eu estava construindo um novo corpo. Eu era um novo corpo. Haviam me titanizado na operação médica. As diversas amarrações ortopédicas pelas quais passaram meus ossos conjugou fixação interna com colocação de placa, oito parafusos, fios de Kirschner e banda de tensão, agora fundidos com veias, músculos, nervos, além dos ossos. Aqui denoto que não foi "apenas" o choque da queda que interrompeu meu processo de *chocar os ovos da experiência de*

gênero: eu estava também *chocando os ossos da experiência de gênero*. O primeiríssimo lugar em que se deu minha transição de gênero foi nos meus ossos.

Sou ciborgue! As novas tecnologias estão no interior do meu corpo, literalmente. Coincidentemente ou não, a ideia de que ser trans conduzia inevitavelmente a uma intervenção cirúrgica, se concretizou. Ali eu não fui exatamente para mexer nos meus seios. No entanto, ao mexer no cotovelo, todas as minhas inquietações sobre se a condição transgênera que passavam necessariamente por modificação genital, nos seios e hormonização, foram ali fantasiadas como concretizadas. Descobri que ser trans pode ser tudo isso, como pode não ser. Mas, mais do que esta descoberta: percebi que ser trans tem mais a ver com o percurso de cada experiência e o contorno de cada corpo em jogo nos processos cênicos subjetivos e sociais. Pois bem, no meu caso, *minhas novas tetas são feitas de titânio e, além disso, elas estão localizadas no cotovelo! Sou ciborgue na estrutura corporal e cieborgue na oferta que proporciono à recepção de gênero*.

E você? Quais as tecnologias que colocam as tuas tetas em cena e onde no teu corpo essas tetas se localizam (ou, de onde se deslocalizam)? Como são lidas tuas tetas pelas pessoas? Como você vê a região dos teus peitos? Você lê seu próprio corpo por visualidades digitais ou analógicas?

Ilustração 74: Raio-X: meu cotovelo são minhas novas tetas de titânio

7.1 Referências artísticas: vacas humanas, tetas digitais

"No teatro pós-dramático declara-se o quanto a realidade do corpo humano tem afinidade com a do corpo animal."
(Hans-Thies Lehmann)

A digitalidade do corpo humano é uma questão de performance de gênero. Segmentada ou hiper-expandida, caracterizada visualmente ou nua até as entranhas, exaurida de movimento ou supostamente estática, a corporalidade sempre inscreve em si e na corporalidade de quem recebe uma estrutura atitudinal de gênero. Haraway (2009 *et. al*) demonstrou com bastante vigor que a performance de gênero não é uma questão restrita àquilo que é orgânico: a tecnologia é matéria não apenas de suporte ao corpo mas interfere nos próprios modos de pensamento do corpo. Ora, é neste sentido que há animalidade no corpomídia tanto quanto essa referencialidade se indissocia de sua significação de gênero.

Não só a dicotomia corpo-mente já foi superada, mas também começam a ruir as separações corpo-cidade, corpo-economia, corpo-linguagem ou (...) corpo-tecnologia. (Oliveira, 2017a, p.14).

Corpomídia, operador de saberes próprios, não é somente um assentamento de informações "externas", mas produtor de tecnologia. Pixels e células são cada vez mais conectados como componentes de formação da expressividade de gênero interferindo, portanto, nos posicionamentos subjetivos e sociais da performance de gênero. As telas com projeção em *A Demência dos touros* e as fotografias de seios em *Tetagrafias* são duas modalidades de um mesmo percurso de tecnologias de gênero. Em uma, a luz dos refletores conjugada com o material expositivo da projeção (de texto!) atualiza os corpos em cena não apenas dando-lhes formas digitais, mas literalmente escrevendo palavras de gênero em seus corpos. No outro caso, as tetas digitais, a captura do corpo humano na foto e agora manipulada por outros corpos, põe para movimentar-se a relação entre a inscrição da luz em uma imagem fugidia do corpo com a sua manipulação presente: *não há segmento de corpo nem há manuseio onde não haja gênero!*

Em produções artísticas recentes, a presença de uma câmera ao vivo com projeção audiovisual simultânea em uma encenação é um exemplo de teatralidade performativa na qual o real deixa de ter essa prerrogativa protetiva da ficção e acaba por se misturar a ela, gerando uma tensão nas próprias formas estéticas cuja plataforma se expõe, se manipula, se conecta, se desconecta. A digitalidade e a tecnologia são maneiras de trazer a epicidade teatral moderna de volta ao centro do debate do fazer artístico contemporâneo. É neste contexto que se encontra a performance ou o performativo, bem explanado nestes termos a partir da análise crítica de uma produção:

Trata-se precisamente de um *jogo com os sistemas de representação*, um jogo de ilusão em que o real e a ficção se interpenetram. Ali onde o/a espectador/a crê estar no real, ele/a descobre que tinha sido enganado/a e que o que era dado como real, era apenas ilusão. Essa câmera ao vivo, que surge no interior do teatro, é somente ilusão. Houve, ao mesmo tempo, precisamente uma derrota [*mise en échec*] do real e da representação. Ao invés de perceber o real mediado pela tela, ele/a descobre um efeito de real, e o teatro retoma todos os seus direitos. Acrescento que nas ‘colocações em situação’ [*mises en situation*] que os espetáculos performativos instalam, é a *inter-relação*, conectando o/a performer, os objetos e os corpos, que é primordial. O objetivo do/a performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambigüidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido. Ele/a joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado. (Féral, 2008, p.205).

Há vários exemplos na arte contemporânea que nos ajudam a visualizar o percurso de hibridização não só de linguagens entre si mas, sobretudo, de como as pesquisas de gênero fazem mixagens com novas tecnologias em seu percurso de experiência. De fato, na maior parte das vezes na arte da performance interessa mais o impacto do que o fazer proporcionou enquanto experiência ao/à artista e ao público do que a teorização dos pressupostos trabalhados. É a própria experiência a produtora de teoria. Reunimos aqui seis referências artísticas que problematizam a visualidade do gênero e uma que põe em jogo a vaca na musicalidade. Elas dão conta da matriz de inspiração para a concepção de *Tetagrafias* do ponto de vista da relação direta das suas temáticas investigadas com vórtices muito próximos à minha pesquisa estética. No entanto, há algo sobressalente em todas elas que chamam a atenção: seu caráter performativo conduz a inversões de linguagem na formalização do trabalho artístico tanto quanto provoca redimensionamentos nos processos de leitura de gênero a partir de uma teatralidade fugaz.

A corporalidade interrogada pela informação transmuta a digitalidade em um aparato estrutural que passa a pertencer ao corpo. "Quando informação e corpo se encostam, a informação se transforma em corpo em tempo real" (Katz e Greiner, 2015, p.9). A virtualidade não é apenas o fruto do encontro da informação com o corpo: ambos/as desenham-se no espaço. A tecnologia de gênero nada mais é do que as múltiplas formas de constituição e de desdobramento da disposição espacial do corpo em tensionamento com sua correspondente informacionalidade social. Há neste fluxo contínuo um devir digital no qual a performance de gênero não é meramente resultante de um corpo que processa o que vem de fora, mas uma contínua atuação em que a interação com as técnicas de informacionalidade social não apenas transformam o corpo mas já são, em si, corpos. "O corpo encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. E nada é preservado pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento" (Katz e Greiner, *Idem*, p.9).

Neste momento nos cabe refletir sobre o aparato de mediação que liga corporalidades desobedientes de gênero com o espaço social. A tecnologia não é pura, e tampouco apenas reflete estruturas sociais. Processos tecnológicos são em si estruturas sociais e atuam dialeticamente na sociedade. Em uma colaboração entre Adorno e Lazarsfeld nos Estados Unidos entre 1938 e 1941 em um projeto que visou compreender a reação de ouvintes de estações de rádio nos traz aspectos interessantes para a reflexão da mediação tecnológica da corporalidade gênero-desobediente no espaço social. De acordo com Frederico (2008), a crítica de Adorno ao empirismo de Lazarsfeld o qual foi empregado em demasia na pesquisa de recepção musical no referido projeto leva em conta as determinações sociais subjacentes às escolhas de indivíduos. A mediação da técnica, portanto, é algo a ser refletido tanto quanto a tomada de reações imediatas como fatores de análise vertical das estruturas sociais. *O saber travesti é performativo porque discerne a imediatez da prontidão.*

Ora, a mediação performativa da digitalidade gênero-desobediente tende a considerar a imediatez com a qual a informacionalidade se imbrica com a corporalidade provocando operações significativas de crítica às conjunções aparentemente já dadas. É preciso levar-se em conta as disjunções não evidentes das informações de gênero com o corpo, bem como a crítica do próprio aparato de mediação tecnológica enquanto lugar de experiência. Lembremos que, de acordo com Bosi (1994), a mediação da experiência quando conduz um sujeito do isolamento à reciprocidade, favorece que a memória seja partilhada ou partilhável. A memória, em seu estatuto de partilha, cria um espaço intersubjetivo denso e uma temporalidade às avessas da dominação. Mas, se o provimento dos meios de tecnologia advém de hegemonias dominantes, como podem monstruosidades valerem-se dela para constituir-se enquanto existências no espaço social?

Desaprovando plenamente os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana, a geografia do/a monstro/a é um território ameaçador e, portanto, um espaço cultural sempre contestado. (Cohen, 2000, p.32).

O caminho que trilho e que proponho aqui tem sido o de despertar a monstruosidade entre dominadores. Explico: desnaturalizar a cisgeneridade, por exemplo, é um meio concreto de demonstrar que os aparatos tecnológicos são carregados de processos de gênero. De alguma pessoa trans ouvi que, ao ser indagada sobre qual o gênero do banheiro que ela usa, a pessoa respondeu que ela que tem gênero e não o banheiro. A genialidade da resposta soma-se, contudo, à necessidade de levarmos em consideração que sim, os banheiros têm gênero e não só as pessoas! E mais, além dos banheiros, todos os dispositivos sociais, mesmo aqueles que não fazem referência imediata ou

explícita a gênero, têm seus delineamentos assentados em processos sociais de estrutura de gênero, os quais são naturalizados.

(...) a performance redefiniu dois relacionamentos de fundamental importância para a hermenêutica assim como a estética semiótica: primeiro, o relacionamento entre sujeito e objeto, observador/a e observado/a, espectador/a e ator/atriz; segundo, o relacionamento entre a *materialidade* e a *semiotividade* dos elementos da performance, entre o significante e o significado.²⁴⁷ (Fischer-Lichte, 2008, p.17).

Provocar a desobediência de gênero onde se instaura a cisnormatividade é um problema tecnológico para o qual a arte da performance tem condições de contribuir no sentido de promover rasgos sociais. Não apenas a potencialidade de ressignificação de processos naturalizados, a performance cria tensionamentos no existir fronteiro de hegemonias, furando-as, redesenhando-as no espaço. A reciprocidade enquanto prospecção de reconhecimento intersubjetivo é, por sua vez, convocada na formação de dispositivos de memória. Performar é desordenar os meios de dominação conferindo-lhes ora o vazio de si (que já lhe é próprio), ora a abertura a inversões perceptivas e reposicionamento de lugar. Entra aí a redistribuição de privilégios da performance de gênero.

Ao se constituir artisticamente, uma performance promove uma organização mediativa entre gênero e tecnologia. Explícitos ou não, conhecidos ou ignorados, estes processos sociais saltam sempre em quaisquer institucionalidades ou projetos. E, é preciso dizer, não cabe mais ignorá-los. Não é oportuno ao nosso tempo não explicitar criticamente os modos constitutivos nos quais nossas subjetividades se estruturam enquanto gênero, enquanto tecnologia, enquanto tecnologia de gênero. As tratativas estéticas que assumem-se enquanto corpo e que trazem a epicidade como traço de desnudamento dos processos sociais são de maior importância para nos exercitar caminhos de coralidade e de reciprocidade partilhada da memória.

Vejamos, então, as referências artísticas selecionadas buscando a atribuição das linhas de força que perpetraram na configuração de *Tetagrafias*. Não temos aqui a intenção de expor todas as obras dos/as artistas, mas mostrar os recortes que incidem sobre a construção que elaboramos aqui. Assim, nos bastam poucos mas precisos comentários sobre como algum aspecto do trabalho ou de alguma obra dos/as performers e do/a cantor/a apresentados/as fazem relação com *Tetagrafias*. São eles/as: Matthew Barney, Jota Mombaça, Pêdra Costa, Bruna Kury, André Rosa, Marina Abramović e Gal Costa / Caetano Veloso.

²⁴⁷ Tradução livre de: "(...) the performance redefined two relationships of fundamental importance to hermeneutic as well as semiotic aesthetics: first, the relationship between subject and object, observer and observed, spectator and actor; second, the relationship between the materiality and the semioticity of the performance's elements, between signifier and signified."

1) Matthew Barney (São Francisco - CA, Estados Unidos)

Ilustração 75: Referência artística: Matthew Barney²⁴⁸

A composição híbrida humano-animal do trabalho de Matthew Barney é apenas um dos aspectos que inspirou *Tetagrafias*. É explícito em sua obra o trabalho escultural do corpo mas o que chama a atenção é o amálgama visual criado pela relação com novas tecnologias e a narrativa épica que se destaca em suas experimentações com o videografismo e a fotografia expandida em cena. Sobre sua criação fílmica *Cremaster Cycle* de 9 horas de duração e 8 anos de produção:

O épico *Cremaster Cycle* é um projecto que consiste em cinco filmes de longa-metragem, que exploram processos de criação. A concentração de Barney na escultura é acentuada pelo uso que faz do vídeo. Usa o vídeo para aperfeiçoar a sua escultura, através da avaliação do posicionamento, luminosidade, dimensões e forma. Utilizando o vídeo como um meio para o seu produto escultórico final. O *Cremaster Cycle* não se desenrola apenas cinematograficamente, mas também através de fotografias, desenhos, esculturas, instalações que se contaminam por curiosas performances, que o artista produz em conjugação com cada episódio. O artista parte a nível conceptual do músculo cremaster, o qual controla a temperatura dos testículos e desencadeia contracções em resposta a estímulos externos.²⁴⁹

²⁴⁸ Disponível em: <http://whatelsemag.com/abstrato-mundo-matthew-barney/>, acesso em: 16/05/2018 às 21h26, Praia Grande - Brasil.

²⁴⁹ 'A Arte da Performance'. Disponível em: <https://aartedaperformance.weebly.com/matthew-barney.html>, acesso em: 17/5/2018 às 11h08, Praia Grande - Brasil.

2) Jota Mombaça (Natal - RN, Brasil)

Ilustração 76: Referência artística: Jota Mombaça²⁵⁰

A *performer* potiguar coloca as normas em tensão a partir da corporalidade e de interatividade. "Fazer passar intensidades de artista por um [espaço vazio] se transformou em meu ofício"²⁵¹. Em *Gordo Pass. 94036546*, realizada em maio de 2012 na cidade de Natal - RN, durante o II Circuito Regional de Performance BodeArte, sob a produção do Coletivo ES3, bem como em outros programas de seu percurso, Jota procura em gestos indisciplinados maneiras de ser desleal à norma. Um dos aspectos mais inspiradores de seu trabalho é sua produção como ensaísta que põe em xeque o elitismo dos circuitos teóricos e artísticos hegemônicos.

Por uma submetodologia. Que vasculhe indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, hackeando os tímpanos da escuta científica para fazer passar, por eles, ruídos até então ignorados; e privilegie autorias não-autorizadas, visibilizando contextos de disputas em torno das questões sobre quem e como falar. Submetodologia que não se furte às batalhas políticas em que se veja implicada e que não cesse de querer escapar, seja pela via do erro, da entropia ou por qualquer outra, dos condicionamentos a que está submetida a produção de conhecimento no marco das metodologias disciplinares. (Mombaça, 2016b, p.345).

²⁵⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5qyO_Xd3MLk, acesso em: 16/05/2018 às 21h43, Praia Grande - Brasil.

²⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MQCXk2zIX8c>, acesso em: 17/05/2018 às 10h00, Praia Grande - Brasil.

3) Pêdra Costa (Nova Iguaçu - RJ, Brasil)

Ilustração 77: Referência artística: Pêdra Costa²⁵²

Terrorista de gênero, Pêdra põe em jogo nos seus trabalhos os fluxos diaspóricos de existências subalternas, desmontando aparatos simbólicos hegemônicos como do cristianismo em Desculonização, no qual a performer penetra um terço em seu cu e retira uma a uma das bolinhas em eventos públicos. O aparato de cristianização da colonialidade que genocidou e continua a genocidar processos culturais dissidentes e bases sociais étnico-raciais não hegemônicas é aqui expurgado do corpo. Seu trabalho performativo vasto é precursor enquanto engajamento lascivo contra regimes dominantes de produção do saber. As epistemologias do cu se baseiam nas práticas antropeômicas de invasão artística e tecnológica de institucionalidades brancas e cis, hackeamento de espaços roubados pela ordem global hegemônica atual, vômito em cena de prerrogativas normativas sobre o corpo, contrabando de recursos estéticos os quais permitem redesenhar os fluxos de vivência para muito além de onde corpos desobedientes são impelidos a ficar. Trabalhos como o de Pêdra, envolvendo a mixagem sonora, instalações, videoarte e ocupação artística são realizações de hibridismos de linguagem que promovem selvagerias ali onde se pretende ver ordenação disciplinar.

²⁵² Disponível em: <https://www.instagram.com/pedraxcosta>, acesso em: 16/05/2018 às 21h34, Praia Grande - Brasil.

4) Bruna Kury (São Paulo - SP, Brasil)

Ilustração 78: Referência artística: Bruna Kury²⁵³

FONTE: Cristina Maluli

A artista pós-pornoterrorista Bruna Kury tem feito diversas provocações que extenuam a contrassexualidade como aparato performativo. A corrupção do prazer genital em seu trabalho se dá simultaneamente à exploração erógena de áreas do corpo não genitalizadas ou que não costumam servir aos regimes hegemônicos de prazer sobre o sexo. Neste sentido a pesquisa com objetos é extremamente significativa como modalidade de tecnologias pré-pixel como o uso da faca em *desCULOnización*. Não é que a *performer* seja penetrada pelo cabo de uma faca: a lâmina representa a própria voracidade anal que corta para fora.

Penso num cu que não é mais passivo, num cu que corta... eu tive uma experiência horrenda de caras me ameaçando com uma faca no meu cu. Dai depois de tempos pensei nesta performance. Tem a ver com ser cortante pra fora e não pra dentro.²⁵⁴

A insinuação aqui nos lembra a canção *Necomancia* de Linn da Quebrada, no verso: "vou arrancar pica no dente": a chupeta pode ser uma forma de decapitar pau de machos abusadores.

²⁵³ Bruna Kury, participação de Diana Pornoterrorista no festival de pós pornô An*rmal. Performance realizada na Cidade do México - MX, México em outubro de 2017. Foto cedida pela *performer* à pesquisadora.

²⁵⁴ Breve depoimento da *performer* para a pesquisadora por mensagem de texto em rede social, em maio de 2018.

5) André Rosa (Amparo - SP, Brasil)

Ilustração 79: Referência artística: André Rosa²⁵⁵

Esta imagem faz parte da vídeo-convivialidade performática *EM OBRAS*, criada por André Rosa em parceria com Andreia Morado. Nesta performance, as leituras de gênero que se recebeu desde a infância são escritas no corpo de cada performer. O interesse deste trabalho para a pesquisa é que ele expressa uma cartografia da opressão a performances gênero-desobedientes em uma espacialidade corporal.

²⁵⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/movimentosemprega/>, acesso em: 16/05/2018 às 21h54, Praia Grande - Brasil.

6) Marina Abramović (Belgrado - Sérvia)

Ilustração 80: Referência artística: Marina Abramović²⁵⁶

A linha de força principal do trabalho de Abramović que inspirou a concepção de *Tetagrafias* tem que ver com os limites do corpo. Investigando a variedade de mídias buscando encarar seus perigos, destaca-se seu método que, em grupos, possibilita a construção de novas temporalidades: um tempo desacelerado que atinja performativamente a experiência subjetiva de cada pessoa, buscando a profundidade de cada interação.

²⁵⁶ Disponível em: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/33630/1/marina-abramovic-s-dinner-party-mistaken-for-satanic-cult>, acesso em: 16/05/2018 às 22h02, Praia Grande - Brasil.

7) Gal Costa / Caetano Veloso (Salvador / Santo Amaro - BA, Brasil)

A canção *Vaca Profana* interpretada por Gal Costa e escrita por Caetano Veloso inspirou *Tetagrafias* por vários motivos. A musicalidade das tetas ganha no deboche de Gal o tom de fertilidade. Há uma certa ironia ao produtivismo da indústria do gado que explora a carne do boi e o leite da vaca. O caráter errante da vaca profana por diversos territórios é já uma tetagrafia: cartografia das tetas. Profanar um símbolo sagrado é o que também traz à tona esta música. Aliás, entre os xingamentos ao feminino onde se diz vaca também se costuma dizer puta e bruxa. As variações de profanação da sacralidade simbólica da mulheridade em *Tetagrafias* é levada à uma crítica à cisnormatividade feminina: divinas tetas são todas, as que dão leite e as que não dão leite. Há fertilidade mesmo sem produção de leite por tetas: gotas e líquidos provenientes de outras partes do corpo como urina, suor e gozo são sinais fecundos de profanação da performatividade ascética do gênero.

Respeito muito minhas lágrimas
 Mas ainda mais minha risada
 Inscrevo, assim, minhas palavras
 Na voz de uma mulher sagrada
 Vaca profana, põe teus cornos
 Pra fora e acima da manada
 Vaca profana, põe teus cornos
 Pra fora e acima da man...
 Ê, ê, ê, ê, ê,
 Dona das divinas tetas
 Derrama o leite bom na minha cara
 E o leite mau na cara dos caretas

Segue a "movida madrileña"
 Também te mata Barcelona
 Napoli, pino, pi, pau, punks
 Picassos movem-se por Londres
 Bahia, onipresentemente
 Rio e belíssimo horizonte
 Bahia, onipresentemente
 Rio e belíssimo horiz...
 Ê, ê, ê, ê, ê,
 Vaca de divinas tetas
 La leche buena toda en mi garganta
 La mala leche para los "puretas"

Quero que pinte um amor bethânia
 Stevie Wonder, andaluz
 Mais do que tive em Tel Aviv
 Perto do mar, longe da cruz
 Mas em composição cubista
 Meu mundo Thelonius Monk's blues
 Mas em composição cubista
 Meu mundo Thelonius Monk's...
 Ê, ê, ê, ê, ê,
 Dona das divinas tetas

Quero teu leite todo em minha alma
Nada de leite para os caretas

Sou tímido e espalhafatoso
Torre traçada por Gaudi
São Paulo é como o mundo todo
No mundo, um grande amor perdi
Caretas de Paris e New York
Sem mágoas, estamos aí
Caretas de Paris e New York
Sem mágoas estamos a...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Vaca das divinas tetas
Teu bom só para o oco, minha falta
E o resto inunde as almas dos caretas

Mas eu também sei ser careta
De perto, ninguém é normal
Às vezes, segue em linha reta
A vida, que é "meu bem, meu mal"
No mais, as "ramblas" do planeta
"orchta de chufa, si us plau"
No mais, as "ramblas" do planeta
"orchta de chufa, si us...
Ê, ê, ê, ê, ê,
Deusa de assombrosas tetas
Gotas de leite bom na minha cara
Chuva do mesmo bom sobre os caretas...

(*Vaca profana* - Gal Costa e Caetano Veloso).²⁵⁷

As imagens suscitadas pela canção em destaques pitorescos de cidades do mundo colocam a vaca no bojo de provocações e ironias geográficas. A visualidade de gênero é então linkada a singularizações de linguagem que ressaltam presença, movimento e vitalidade. O desenho de uma mulheridade circundante e fecunda por lugares masculinizados e cis-dominantes mostra que a errância aqui não é um mero vai-e-vem: *é invenção de espaço invertendo poder das espacialidades!*

Vistas as conjunções poéticas que salpicaram questionamentos precedentes a *Tetagrafias*, passemos na seção 7.2 a seguir a tratar de outro aspecto da visualidade corporal que se interpôs à pesquisa como experiência: os processos de colonialidade. Comentarei, então, como que uma provocação performativa que vivi, *na minha carne de vaca*, a respeito das marcas da escravidão na sociedade brasileira conduziu às interrogações presentes na pesquisa. Neste sentido, a própria cartografia de invasão-investigativa de países europeus se tornou um mote para refletir sobre desdobramentos contemporâneos da colonialidade na qual se inscreve os processos de recepção de gênero. O patriarcado se combina à cisnormatividade pela carne.

²⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MjCkYMrGxU>, acesso em 19/4/2018 às 20h51, Praia Grande - Brasil.

7.2 Recepção e colonialidade: composições visuais da carne

"(...) os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciência
estão intrinsicamente ligados ao poder e ao autoritarismo
racial."
(Grada Kilomba)²⁵⁸

A escolha de Portugal como lugaridade geopolítica de realização da performance *Tetagrafias* não foi desprovida de intencionalidade crítica. O percalço colonial das corporalidades amalgama as tetas para muito além da rapidamente perceptível variedade linguística da lusofonia para nomear esta região do corpo. No português do Brasil: tetas, seios, peito; no português de Portugal, apenas mamas. Com *Tetagrafias* tivemos a pretensão de verificar não apenas quais os traços coloniais do corpo trans mas, principalmente, *verificar como as marcas da gênero-desobediência encontram-se reprimidas entre corpos cis*. As tetas foram pretexto para uma busca estética sobre como as transgeneridades foram sufocadas nos exercícios de colonialidade cisnormativa.

O esforço aqui é o de dar materialidade aos devaneios confusos de quem participa de marcadores sociais de desigualdade hegemônicos: quando são interrogados/as sobre seus privilégios, grupos dominantes em geral pouco compreendem e pouco fazem para transformar iniquidades sociais. Ao trazer a problematização para a visualidade do corpo, a performance que desenvolvemos permite que pessoas cisgêneras que nunca refletiram sobre sua cisgenerificação compulsória o façam por meio da experiência artística e não pela verborragia. Percebemos hoje um contexto em que não apenas as redes sociais, mas a própria universidade, faz com que pessoas cis tratem de seus processos de gênero a partir de demagogia, desvinculada da vivência concreta do corpo.

Neste sentido, perguntamos, como que a arte contemporânea lida com a referencialidade colonial de gênero? De que modo o desconcerto da branquitude a respeito da dominação racial de corpos negros e indígenas atua em conjunto com a cisnormatividade? Como a performance pode materializar a atuação com a recepção de modo a despertar reflexões críticas sobre a colonialidade presente em interdependência nos sistemas sociais de raça e de gênero? Em outras palavras, de que modo a arte contemporânea pode ajudar a despir os privilégios da branquitude e da cisnormatividade? Com quais procederes visuais poderia se desenhar uma estética crítica no sentido de romper cadeias de opressão? Quais contingentes raciais e de gênero hegemônicos são acionados em estalos visuais performativos? Como materializar esteticamente o fracasso da dominação?

²⁵⁸ Tradução livre de: "(...) concepts of knowledge, scholarship and science are intrinsically linked to power and racial authority". (Kilomba, 2010, p.27).

Talvez, se possa aventar, que a criticidade poderia vir paradoxalmente da frustração, do sentimento de desconcertação, de irritação, que os/as participantes do evento, do público de arte contemporânea experimentam. (...) A frustração é quase que uma revivescência do choque moderno: derrotado, irritado, imbuído de que o que vê é pura mistificação, o público, graças à incerteza sobre o valor da arte, talvez tenha aí uma oportunidade de se consagrar à especulação, de aceder a uma capacidade da linguagem revelar a arte, especialmente quando comentários sugestivos, uma crítica, podem trazer contribuições que hoje parecem decisivas. (...) Não há como elidir, nestas circunstâncias, a questão dos usos sociais da arte. Na arte contemporânea ela implica os esquemas de mediação como intrínsecos à criação pois, como já foi dito, o lugar institucional do aparecimento da arte já faz parte das obras. (Fernandes, 2017, p. 206-2017).

É muito recorrente a divagação vazia de pessoas cisgêneras sobre privilégio reconduzir a uma manutenção da ordem dos privilégios da cisnormatividade. Trata-se fundamentalmente de uma questão de protagonismo: a efetividade da transformação da desigualdade de gênero entre pessoas cis e pessoas trans só pode ser alcançada quando pessoas trans conduzirem os processos de mediação. O que acrescentamos aqui é que a mediação performativa da transformação social deve ser visual e dialógica, deve se assentar nas providências de suscitar a experiência. Não há experiência que se destaque do corpo e não há corpo que se destaque de corporalidades. A tríade de ação de campo desenvolvida nesta tese encenação-pedagogia-performance, conduzida por uma pesquisadora travesti, pretende indicar que os processos de transformação social só podem se dar em sua amplitude quando os sujeitos de privilégio se validam não das experiências de grupos oprimidos mas do reconhecimento dos atos e efeitos dos seus lugares de dominação.

Uma experiência determinante em meu percurso de desnudar minha branquitude colonial se deu na ocasião da participação que fiz na performance *Transmutação da carne*, de Ayrson Heráclito. A problematização de privilégios do ser branco/a em sociedade não se deu nesta ação por meio de uma relação vaga de sujeitos brancos/as com o tema da escravidão. A propositividade visual-sinestésica do trabalho de Ayrson conduz a uma materialidade sensível com pistas de compreensão do que significou e do que significa a dominação étnico-racial de corpos negros no Brasil. A sociedade escravocrata do passado assume formas reticulares de manutenção da escravidão de corpos negros no presente. E este não é um problema que mereça reduzir-se a uma mera abstração.

"Analiticamente é difícil de determinar em detalhe o impacto específico tanto de 'raça' como de gênero porque estão sempre interligados"²⁵⁹ (Kilomba, 2010, p.55). De acordo com Kilomba, a concretude da ligação entre raça e gênero revela suas especificidades quando passamos

²⁵⁹ Tradução livre de: "Analytically it is difficult to determine in detail the specific impact of either 'race' or gender because they are always interlocked".

a perceber a configuração de cada corporalidade em relação aos marcadores sociais dominantes e os privilégios. Meu percurso de lidar com a branquitude naturalizada ao passo que me conduziu para uma reflexão sobre privilégios raciais, me fez perceber o que se escondia por trás da cisgenerificação compulsória no meu corpo: uma transgeneridade sufocada. A mulheridade reprimida em mim passou a ser descoberta por trás dos meus traços raciais dominantes: desconhecer minha condição de branca era como uma forma de me proteger das violências de gênero que a própria branquitude escondia em mim.

Transmutação da carne foi realizada em março de 2015 no SESC Pompéia, em São Paulo, se deu no quadro da ocupação expositiva *Marina Abramović + MAI: Terra Comunal* na qual o trabalho de Abramović se intercalou entre propostas de artistas brasileiros/as. Na performance de Ayrson, dezenas de artistas como eu participaram sendo marcados/as por ele, que utilizava um ferro esquentado em brasa. Nossa condição de artistas, no entanto, era praticamente o de uma recepção incorporada à obra: desconhecíamos a pesquisa a priori e fomos de encontro, abertas/os à experiência da performance. A iluminação por um candelabro e a caracterização de Ayrson como senhor de escravos/as nos reconduzem ao passado. Trouxemos ao presente a evidência de um gesto, o da marcação; nos mostramos enquanto carne. O figurino das/os artistas que eram marcados/as era justamente de carne de boi/vaca em sua parte superior. O gesto do corpo marcado, carne arrancada de fogo, já põe em evidência a relação com um/a outro/a. Como é ser marcado? Como é marcar? Aprendi nesta experiência, como de nenhuma outra forma antes, que minha branquitude está marcada pela escravidão que se deu no Brasil. *Percebi aqui que o privilégio é uma questão de carne e que a desmontagem de privilégios, por sua vez, só pode ser performativa!*

Eu trago a memória dos maus-tratos. Eu trago em cena essa ideia desse holocausto que foi a escravidão. E eu comecei a pensar um corpo. Um corpo que tivesse uma certa conexão com essa história, com esse passado, com estes fantasmas. Surgiu a ideia da carne, da carne de charque, uma carne mista, mestiça, entre gordura e carne. Aí eu pensei na carne justamente como uma metáfora de seres humanos que foram escravizados. A dor e a ferida da escravidão negra no mundo não diz respeito apenas aos/as afro-brasileiros/as, afro-americanos/as, os/as escravos/as descendentes ou os seres humanos que foram escravizados. E eu convido essas pessoas justamente pra viver esse processo. O ato físico de marcar a ferro, em brasa, um corpo, trouxe e despertou memórias muito antigas. Então é o cheiro, é o som da carne assando. E é a combustão, e que tocam na ferida, nesta ferida que pra mim deve ser transmutada pela arte, estetizada, mas nunca esquecida. E transformar a energia destes fantasmas, destes espíritos todos mortos, que na Bahia a gente chama de egum, em uma energia revolucionária, uma energia positiva e transformadora. Ver isso, ouvir isso, estar presente disto, me ensinou coisas que a literatura e a história não me ensinaram, não foram tão eficientes em seus relatos e em suas expressões. Meu maior objetivo enquanto *performer*, enquanto pessoa, é buscar justamente curas. (Ayrson Heráclito)²⁶⁰.

²⁶⁰ "Transmutação da Carne | Ayrson Heráclito | 8 Performances | Terra Comunal - Marina Abramovic + MAI". Narrativa do vídeo teaser da performance *Transmutação da carne*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LDkKj-hgvcU>, acesso em 17/05/2018 às 01h43, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 81: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (I)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 82: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (II)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 83: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (III)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 84: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (IV)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 85: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (V)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 86: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (VI)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 87: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (VII)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Ilustração 88: Performance Transmutação da carne, de Ayrson Heráclito (VIII)

FONTE: Divulgação SESC de Victor Nomoto e Christian Cravo

Realizar a performance *Tetagrafias* em Portugal foi uma maneira de investigar a marcação das transgeneridades do sul sobre corporalidades ciscoloniais. Inspirada em *Transmutação da carne*, acreditava que a colocação de tetas trans em corpos cis seria uma maneira de problematizar em ação as marcas de dominação de gênero presentes em todos os corpos. Precisamos ressaltar que os aspectos olfativos e sonoros da marcação do corpo negro na escravidão, que foram exploradas em *Transmutação da carne* somados aos aspectos visuais, estão ausentes de *Tetagrafias* apenas enquanto dispositivo performativo. Neste sentido, a preponderância do trabalho de visualidade com as tetas não pretendeu de maneira alguma extenuar os fatores olfativos e sonoros das corporalidades gênero-desobedientes. Intencionamos na ocasião investigar especificamente como que a exploração objetificadora do corpo trans por pessoas cis pode ser atacada quando a cisgeneridade é conduzida a refletir visualmente sobre seu próprio percurso poético de performance de gênero.

A escolha da materialidade visual como poética de trabalho com a carne em *Tetagrafias* teve como objetivo o despertar da recepção sobre os processos de colonialidade de gênero pondo em crítica a espetacularização da imagem do corpo trans pela indústria cultural. Pretendeu-se um estabelecimento contrário às escolhas dramáticas nas quais se delineiam a comunicação de massa e a produção ficcional sobre as transgeneridades, tendo a TV Globo e a novela *A Força do Querer* (2017) como emblemáticas de apropriação cultural de saberes contra-hegemônicos por cadeias de opressão nas mídias. Problematizar a estética de corpo trans presente nas produções visuais televisivas recentes sem dismantlar o aparato colonial reincidente nas estruturas hegemônicas de mídia não nos leva à ruptura dos ciclos de opressão de gênero. É preciso desnaturalizar a cisgeneridade revelando-lhe sua própria performatividade. Segundo Butler (2002, p.18), "a performatividade deve ser entendida não como um 'ato' singular e deliberado, senão antes como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia"²⁶¹.

Inspirada em *Transmutação da carne*, *Tetagrafias* demonstra que é preciso marcar a carne de pessoas cisgêneras com a composição visual de corpos transgêneros, fazendo-lhes perceber poeticamente seus processos de cisgenerificação compulsória. A reflexão poética sobre a modificação corporal que empreendemos em *Tetagrafias* e que apresentamos na seção 7.3 a seguir, é uma maneira de inserir a recepção no bojo do processo criativo da estética de gênero. A colonialidade de gênero precisa ser enfrentada por todos/as: *não há quem fique ileso/a de performar as marcas dos dispositivos de estrutura social que fazem-nos modificar ou não modificar nossos corpos*.

²⁶¹ Tradução livre de: "la performatividad debe entenderse, no como un 'acto' singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra".

7.3 Modificação corporal: é trans ou não é trans???

"Ser trans é ter peito. E também é não ter."
(Linn da Quebrada)

O processo transexualizador se assentou historicamente na modificação corporal como parâmetro de legitimação da transgeneridade. Sob o paradigma da transexualidade, o Estado brasileiro construiu e legislou sobre as condições de reconhecimento hegemônico de quem é verdadeiramente trans a partir dos expedientes de hormonização, mastectomia/prótese de silicone nos peitos e transgenitalização/faloplastia. O fracasso do efetivo reconhecimento de pessoas trans, mesmo pelo próprio Estado nas providências jurídicas mais básicas, é um indicador de que a máquina pública e o regime democrático contradizem-se escandalosamente entre seus pressupostos/discursos e as práticas/políticas. O que defendemos nesta tese, e isso o próprio Estado brasileiro vem dando sinais recentes de que tende a uma mudança de paradigmas (ainda que haja muito trabalho por fazer), é que a condição transgênera não se restringe à modificação corporal. A própria diferenciação do corpo trans com variados nomes, como já comentamos na seção 2.1 da tese, tem sido usada para o controle biopolítico do corpo trans pelo Estado brasileiro. Segundo esta escala ou régua a transgeneridade é equacionada linearmente com a modificação corporal: *ou seja, segundo a transexualidade, quanto mais se muda o corpo mais trans se é!* Aqui, ao contrário, reivindicamos um processo mais complexo que envolve fatores subjetivos e sociais do corpo e não a sua modificação objetiva (como peças a serem trocadas). É neste sentido que a ideia básica de transgeneridades que colocamos se dá não por equações lineares, mas equações poéticas; não apenas por autodesignação, mas por reconhecimento recíproco: equações poéticas de reconhecimento recíproco!

Nesta seção 7.3, ao tratarmos do desenvolvimento de *Tetagrafias*, apresentaremos um relato mesclado com os arranjos teóricos que se compuseram na prática performativa. Pretendemos evidenciar as possibilidades de modificação corporal em concretude visual a partir de processos relacionais de reconhecimento recíproco das equações poéticas de gênero. Neste sentido, a própria pergunta *"é trans ou não é trans???"* apresentada no título desta seção é posta em crise levando-se a cabo o pensamento errático sugerido por Linn da Quebrada no texto *Ser ou não ser: essa não deveria ser a questão*, disposto na íntegra na nota de rodapé 234, na seção 5.1 da tese. Ora, retomemos, a crítica feita por Linn à neurose ou à força para autodesignação de pessoas trans visa não apenas retirar o foco dos esteriótipos sociais que a palavra *trans* traz consigo. O principal efeito da provocação de Linn é expandir a questão para outras questões, as quais só podem ser

formuladas por cada pessoa, sobre seu próprio corpo em relação. A poética conduz o reconhecimento inevitavelmente à reciprocidade, na medida em que questões compositivas sobre o próprio corpo é (ou deveriam ser) feitas simultaneamente por todos/as!

Ora, *os fluxos de mudança corporal, por sua vez, são infinitesimais e se dão para muito além da intervenção médica*. E se dão com ela também! Mas o que aconteceria se o saber médico deixasse de ser um privilégio da medicina? O mesmo texto da Linn afirma isso: "Ser trans é poesia. É assumir-se corpo. Ir além. Ser criação e criadora. A médica e a monstra"²⁶². As pessoas trans da geração atual, do início do século XXI estamos reciclando os saberes médicos sobre os nossos próprios corpos. Não à toa, no roteiro do programa da performance desenhei-me enquanto uma espécie de médica lírica. Pensei durante muito tempo (cheguei até a fazer enquete em rede social): seria esta uma configuração de TRAVESTI DOUTORA ou DOUTORA TRAVESTI? O que importa aqui é demonstrar que nós pessoas trans estamos tomando de assalto o saber científico sobre os nossos corpos e, ainda, estamos produzindo novas teorias, a partir de nossas vivências, com representatividade, *tendo o intuito não de sofisticar o controle do corpo trans, mas romper com as diretrizes institucionais sobre nossos corpos, revelando que há mais transgeneridades entre os corpos do que se supõe!* É preciso pôr em prática processos mediativos no sentido de facilitar as múltiplas formas de desobedecer gênero. Desobedecer gênero constituído pela cisnormatividade, inventar gênero baseando-se na complexidade dos processos psicossociais de cada corporalidade no espaço.

A performance *Tetagrafias* é uma espécie de *spin off* da encenação *A Demência dos touros*. Considerando-se a necessidade de explorar aspectos receptivos das transgeneridades no social para além do formato teatral em si, procurou-se aqui observar novas possibilidades de configuração da pesquisa a partir da interatividade e da produção colaborativa. Neste sentido, o *spin off* que procedemos é um destaque que corresponde não especificamente ao universo diegético ficcional de *A Demência dos touros*, mas uma extenuação da visualidade subjacente ao trabalho teatral mas que não foi explorada na encenação. A cartografia visual de gênero aqui desenvolvida com a recepção coloca a performatividade diante de três categorias dialéticas as quais foram investigadas poeticamente na performance: *presença/ausência, recorte/colagem e luz/sombra*.

Antes de tratar especificamente destas matizes analíticas da digitalidade visual de gênero, pretendemos refletir sobre a relacionalidade do corpo a partir da poética do espaço. O modo

²⁶² *Ser ou não ser: essa não deveria ser a questão*, Linn da Quebrada, In: Leal (2017f, p.15).

instalativo em que se configurou a performance *Tetagrafias*²⁶³ permite que avaliemos a provisoriedade espacial instaurada tendo em vista sua dinâmica relacional com a arquitetura do prédio teatral em que se desenvolveu. Ora, quais os limites e as possibilidades da relacionalidade do corpo na especificidade espacial em que *Tetagrafias* se desenvolveu? Mas, como se instaura a relacionalidade do corpo?

(...) um corpo se define pela sua potência relacional, ou seja, por sua capacidade de afetar e de ser afetado num mundo que não nos é necessariamente externo, haja vista que participamos na sua composição. Assim, os estados de alegria ou tristeza são desencadeados pela qualidade das afecções com o meio. (...) podemos entender o *corpo* como uma composição de diferentes partes, de outros corpos que estabelecem relação entre si em algum espaço-tempo. Este eu-corpo existe enquanto potência relacional, de formação molecular e transitória: eu sou este corpo enquanto as partes que o estão compondo e as relações por elas produzidas permanecerem as mesmas. A qualquer alteração nessa configuração, a geografia deste eu-corpo se altera, podendo sugerir uma reconfiguração (mesmo que mínima ou temporária) de sua estrutura. (...) Ora, se um corpo se forma pela potência relacional que ele apresenta, jamais saberemos até onde ele pode chegar se não o experimentarmos. (Francelino, 2017, p.138).

Em período de provas, como na ocasião da realização de *Tetagrafias*, o Café Teatro é altamente frequentado por estudantes da Universidade de Coimbra, em sua maioria do curso de direito, que geralmente se encontram para estudar em grupos. Abaixo do café, a recepção do teatro preparava-se para receber o público da companhia Balé Russo, que apresentou a encenação *O Quebra-Nozes*²⁶⁴. Nestas circunstâncias, como se pode ver nos próprios valores de bilheteria, o ambiente acadêmico do TAGV (já bem elitista) se indistinguiu da frequência burguesa do público da dança clássica. Simultaneamente houve na composição da recepção da performance participantes que foram ao teatro exclusivamente para a sessão de *Tetagrafias*, compreendendo aí interessados/as não universitários/as, bem como alunos/as do curso de antropologia da própria Universidade de Coimbra.

Ora, atuar nesta geografia das tetas é nitidamente uma questão de atuar na geopolítica das tetas. Tal como geografia e geopolítica são interdependentes, também o são as tetagrafias e as

²⁶³ Como já foi mencionado, nos referimos aqui à sessão realizada no Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra (Portugal) em dezembro de 2017.

²⁶⁴ "Mais tarde, às 21h da quarta-feira 13/12, o auditório do TAGV recebe a companhia Balé Russo com a apresentação de *O Quebra-Nozes*. Uma tradição natalícia mais conhecidas em todo mundo, o bailado de Tchaikovsky tem coreografia original de Lev Ivanov e a história baseia-se nos textos de Alexandre Dumas, inspirado no célebre conto de E.T.A. Hoffmann, *O Quebra-Nozes e o rei dos ratos*, uma história que estimula o imaginário de cada um dos/as espectadores/as, remetendo ao reino da fantasia. O balé russo de Tchaikovsky estreou oficialmente em dezembro de 1892 no Teatro Mariinskii, na cidade de São Petesburgo. Pode-se obter bilhetes para assistir ao clássico bailado através do sítio eletrônico do TAGV. Os bilhetes para plateia e primeiro balcão custam 25 euros; o valor para o segundo balcão é de 22 euros; menores de 16 anos, estudantes, famílias, maiores de 65 anos e grupos acima de 10 pessoas possuem descontos variados. Também há a possibilidade de descontos especiais para as escolas de dança. Mais informações podem ser obtidas no site do TAGV ou através do contato telefônico do teatro". (Anúncio emitido na transmissão de Foyer, na RUC - Rádio da Universidade de Coimbra, logo depois da entrevista que concedi à emissora, conforme transcrição apresentada na seção 12.7 da tese, em *Clipping de Tetagrafias II*).

tetapolíticas. O que buscamos com a grafia das tetas foi dar a dimensão visual de gênero na política do espaço. Perceber a relacionalidade das imagens digitais de tetas foi maneira não apenas de pôr em questão a transgeneridade de cada pessoa (em ato ou em potência todas são trans!): a questão foi desvendar poeticamente os mecanismos de atuação sobre a modificação corporal com o intuito de democratizar este saber e friccionalizá-lo com cada subjetividade. A pergunta implícita da concepção da performance foi: o que acontece se provocamos os corpos dominantes a se reverem? O quadro em que se operou a intervenção foi representada por uma parcela da população portuguesa, mas que também compreendeu imigrantes/estudantes brasileiros/as e de alguns países africanos colonizados por Portugal.

Baseamos a concepção de interatividade e colaboração da performance na noção de *estética relacional* de Bourriaud (2009). Neste sentido, em *Tetagrafias*, a atuação do/a espectador/a se deu em uma atividade visual que fortuitamente se estabelece na conexão entre corpos digitalizados e corpos à espera da digitalização. Todo este aparato tecnológico de encontro visual de corpos no espaço tem configuração social e, portanto, não é ahistórico: o materialismo aleatório da performance "tem como ponto de partida a contingência do mundo, que não tem origem nem sentido preexistente, nem Razão que possa lhe atribuir uma finalidade" (Bourriaud, *Idem*, p.25). Ora, o embaralhamento de imagens digitalizadas emula a própria virtualidade das visualidades na Internet: a hipertextualização dos corpos parece que a tecnologia veio para arrancar-lhes definitivamente do sujeito contemporâneo. No entanto, o que a arte da performance no século XX veio demonstrando é a busca incessante para subverter a função das novas tecnologias, explorando-a em torno de suas possibilidades que não esmague o sujeito contemporâneo mais do que já se encontra esmagado.

Na tradição das performances, surgem agora as performances interativas e as teleperformances, que, através de webcams ou outros recursos como sensores, fazem interagir cenários virtuais com corpos presenciais, corpos virtuais com corpos presenciais e outras interações que a imaginação do/a artista consegue arrancar dos dispositivos tecnológicos. (Santaella, 2005, p.277).

Em *Tetagrafias* a tecnologia digital utilizada foi a fotografia que, se em tempos atuais é vista como branda e menos nociva, já foi apontada como primeira grande revolução de paradigma da arte desde a revolução industrial (Benjamin, 2012). Tratemos agora dos três conjuntos dialéticos trabalhados na digitalidade das tetas da performance: presença/ausência, recorte/colagem e luz/sombra. Cada um destes binômios diz sobre a intencionalidade de *Tetagrafias* como investigação de dispositivos de visualidade de gênero. Para correlacionar com alguns problemas já discutidos na

tese, retomaremos elementos da experiência estética da recepção da seção 3.1 *katharsis*, *poiesis* e *aisthesis* (Jauss, 1978; Mostaço, 2008; Simões, 2010) e apresentaremos perspectivas de atividade performativa a partir dos conceitos de precariedade, *collage* e performatividade da luz. Estes tópicos, além da sugestão relacional de suas configurações, são designados sumariamente no Quadro 14, a seguir:

Quadro 14: Dispositivos de visualidade de gênero e experiência estética da recepção

Vejamos, então, como cada conjunto dialético apresentado como dispositivo de visualidade de gênero se correlaciona respectivamente com fatores da experiência estética da recepção e com as atividades performativas aqui empenhadas:

1) presença / ausência

A angústia que suscitam imagens da memória é um aspecto indicativo deste conjunto dialético. A presença fantasmagórica ou em virtualidade de visualidades dos nossos próprios corpos se misturam com a incidência imagética de corpos de outras pessoas. A delimitação da presença pela literalidade da ocupação física no espaço ganha auspiciosa abrangência com a própria teoria da relatividade geral de Einstein (1991): não só mais de um corpo pode ocupar o mesmo espaço no mesmo momento como um mesmo corpo pode ocupar vários espaços em um mesmo momento. A

circulação digitalizada das imagens em *Tetagrafias* é a produção efetiva do jogo que se dá entre ausência e presença do corpo no espaço, trazendo consigo a provocação tanto da justaposição de um corpo no outro como também a invasão imagética de corpos de fora.

A noção de precariedade da performance aqui é ressaltada no sentido da angústia a que leva o fracasso da totalidade da obra de arte. "Pergunto eu, como posso me sentir uma unidade total se o precário, o movimento permanente é a essência do meu trabalho e portanto passou a ser minha também?" (Clark, 1997, p.168). De acordo com Fabião (2011), essa reflexão de Lygia Clark é desdobrada dos processos de desmaterialização do objeto artístico e a diluição da autoria. Tal como em momentos da contemporaneidade em que a própria ausência se faz presente por meio de incidências de virtualidades visuais e até mesmo textuais, ou que a presença não mediada pela tecnologia é precária pelo empobrecimento da experiência (Benjamin, 2012). "Estou chorando o fixo que já não tem mais sentido em vez de aceitar na maior alegria o precário como conceito de existência" (Clark, 1997, p.168).

Neste sentido, relembramos que a *katharsis* diz sobre a propriedade dos encontros, "representa a concretização do processo de identificação que, por sua vez, possibilita a compreensão da experiência sensível como uma informação acerca do mundo" (Simões, 2010, p.38). A intersubjetividade deste fator da experiência estética da recepção tem na digitalidade da presença/ausência um quê de precariedade da obra de arte total no que se refere à diluição da autoralidade da criação entre as partes, bem como a evanescência do material produzido em novas imagens tecnológicas. A *katharsis* da operação de *escolher uma teta e tirar uma foto*, então, não se configura na grandiosidade de sentido que se forma da junção de corpos friccionando sua presença/ausência, mas exatamente de pequenos gestos visuais entre a presença e a ausência. A capturabilidade digital destes gestos, ao formar uma nova imagem digital torna automaticamente o corpo que estava presente em um corpo ausente, como uma fina camada disposta sobre a anterior.

A figura de linguagem trabalhada aqui é a metalinguagem. Não se trata apenas da possibilidade de tirar uma foto da foto, mas perceber que, ao fazê-lo, dá-se estímulo para a infinitude em que este dispositivo tem potencial de se desdobrar. A *katharsis* infinita da dialética entre presença e ausência das imagens tecnológicas, por sua vez, tem uma precariedade de captura: é inalcançável registrar os desdobramentos potenciais gerados pela metalinguagem: a foto da foto da foto da foto da foto, etc. E não se trata de especular-se nupérrimas tecnologias para se atingir todas as pontas intermináveis deste fluxo, mais importante seria perguntar: é possível uma estética que pretenda esvair-se da precariedade da condição humana?

2) recorte / colagem

O conjunto dialético explorado em recorte e colagem problematiza a visualidade da segmentação e da integralidade do corpo. Como pôr em evidência uma determinada parte do corpo? Qual sua relação recíproca com outras partes do próprio corpo? E pedaços de um corpo sobre pedaços de outro corpo, a quê isso leva? Qual a busca da segmentação e qual a busca da integralidade do corpo? Há uma substancialidade na segmentação? Há uma substancialidade na integralidade?

Em Tetagrafias exploramos os interstícios entre segmento e integralidade do corpo. Longe de configurar uma ideia harmônica de sentido ou de visualidade, a composição explorada aqui não alcança uma totalidade, mas uma provocação indisciplinar às estruturas regimentais do corpo enquanto substância. De acordo com Cohen (2013), a performance como *collage* busca não a harmonia ou linearidade do encontro de matérias (como buscava a obra de arte total de Wagner *Gesamtkunstwerk*), mas a hibridização polifônica e indisciplinar que somente a justaposição pode suscitar. É aqui precisamente que se dá a fundamental intervenção da recepção no sentido do compartilhar a autoralidade do fazer artístico.

De acordo com Simões (2010, p.37), a *poiesis* é "a atitude propositiva do/a receptor/a ao se deparar com o objeto estético, a manifestação deste/a na autoria da obra". Em *Tetagrafias*, a manipulação de pedaços de um corpo dispostos sobre si mesmo/a visou que a busca pessoal do/as participantes a respeito dos tópicos suscitados na conversa preliminar com a *performer* pudessem ter subsídios visuais para ressignificar suas estruturas corporais. Ora, o fazer poético em colagem a partir de um segmento de corpo que é hipersexualizado como é o caso das tetas, tende a instaurar inúmeras percepções sobre o que pode vir a desdobrar da colocação do recorte aqui ou ali. Evidentemente, as marcas de gênero dispostas na digitalidade não foram legendadas, tampouco o foram as descobertas e explorações do fazer dos/as receptores/as justamente para frisar o foco do procedimento em seu caráter de multiplicidade não integralizável.

A figura de linguagem explorada aqui é a metonímia. Tomar a parte pelo todo ou o todo pela parte? Onde está o gênero no corpo? Há alguma região do corpo mais generificada que outra? O que acontece quando uma parte do corpo se apresenta numa posição que não lhe é convencional? Há uma redefinição do que é o todo de cada corpo após a realização da experiência desta performance? As imagens de tetas das capturas iniciais da performance representam um pedaço arrancado dos corpos fotografados ou sua necessidade de se expelir do corpo original? Uma parte fotografada de um corpo ao transformar um outro corpo transforma também o primeiro corpo de

onde foi registrada? Estas e tantas outras reflexões devem ter atravessado participantes de *Tetagrafias*.

3) luz / sombra

A dimensão de formação de luz e sombra explorada em *Tetagrafias* expõe a dialética da composição visual do corpo no que se refere a sua ocupação espacial e, subsequentemente e/ou concomitantemente, a sua percepção ótica pelo/a receptor/a. A captura inicial das imagens da performance revela que a iluminação presente no local em que as fotos foram tiradas formam um desenho de luz sobre os corpos que acabam por gerar percepções diferentes nas angulações resultantes a partir da triangulação com o equipamento de lente. Tais angulações se fizeram tanto na verticalidade, como na horizontalidade como na diagonalidade dos peitos fotografados: em alguns casos há mais luz em cima e sombra embaixo; em outros casos há muita luz e pouca sombra; em outros uma sombra sutilmente maior de um lado dos peitos do que do outro, etc.

De acordo com Luciani (2012), o potencial performativo da luz é um ato perlocutório que se dá em relação à recepção. Neste sentido, a força imagética da luz sobre um corpo pode criar contornos de sombra não somente devido à espacialidade do próprio corpo, mas em função do seu direcionamento dimensional na relação com um/a receptor/a. "Este seria o caráter primordial de uma luz considerada como performativa, uma iluminação que 'acontece' em consonância com a ação cênica, ambos dados à percepção e experiência do/a espectador/a" (Luciani, *Idem*, p.92).

Temos aqui a *aisthesis* como propriedade da experiência estética da recepção. De acordo com Simões (2010, p.38), a *aisthesis* "representa o conhecimento sensível em detrimento do conhecimento conceitual. Relaciona-se ao efeito provocado pela obra de arte no/a receptor/a, a mobilização causada pelo contato com a obra (...)". Essa noção, a qual Boal (2009) desenvolve como pensamento sensível, conforme demonstramos na seção 2.5 da tese, traz consigo a condição inexorável que o jogo de luz e sombra produz a respeito da percepção de gênero: sua expressividade é inerente à sensação, a como o sujeito toca e é tocado por imagens que performa ou que recebe. Neste sentido, o pensamento sensível que a dialética luz e sobre instaura num corpo é sempre arriscado porque conduz tentativas de substancialização racional de gênero a reincidentes apelos da visualidade.

A performatividade da luz está presente tanto na consciência do ato cênico de executar a luz quanto na imprevisibilidade e risco impressos na improvisação das cenas e da iluminação que incidirá sobre elas, dando-lhes clareza e sentido, conforme as demandas e necessidades de cada uma, a cada vez. (Luciani, 2012, p.97).

A figura de linguagem trabalhada com o dispositivo de visualidade de gênero luz / sombra é o paradoxo. A interdependência do fluxo visual entre a projeção de luz e a formação de sombras não só gera ou esconde volumes do corpo mas é o que inevitavelmente conduz à criação de percepções diversas sobre um mesmo corpo. Obviamente a paradoxalidade de luz e sombra do gênero expresso e posto à leitura não é, e não deve ser, pretexto para assentar a ideia vaga de que a discriminação social de pessoas trans deve-se à diferença de percepção de luz e sombra. *O que alertamos é que o reconhecimento recíproco da performance de gênero se dá em luzes e sombras!*

O conhecimento tácito de tais dispositivos de visualidade de gênero pela performer foi o guia intuitivo para estruturação da performance *Tetagrafias*. Ora, a estruturação que aqui se apresenta não foi precedida da realização da performance, pelo contrário: sua realização permitiu a reflexão teórica posterior sobre os processos de visualidade ali desdobrados. De acordo com Fernandes (2010), a criação teatral e performativa contemporânea tem demonstrado como que muitas vezes as descobertas do fazer criativo é que revelam os seus pressupostos. A inquietação sobre como estruturar uma performance, neste sentido, atravessou a pesquisadora desde o princípio. Somente aos poucos foi ganhando modulação a salpicada poética da clínica médica que remetia ao desconforto da rigidez da definição das transgeneridades a partir dos processos de modificação corporal. Neste sentido, agarrada à percepção crítica que se pretendia performar, aos poucos a performance foi ganhando um desenho, mas não uma temporalidade efetivamente demarcada previamente.

A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.), ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e num discurso da *mise en scène*. (Cohen, 2013, p.138).

De fato, para Bourriaud (2009, p.20-21), a performance "(...) se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada": como potencialidade, a performance de fato nunca termina. Diferentemente de uma encenação teatral convencional, a performance tem um programa de ação (Fabião e Lepecki, 2015) que não pretende substancializar uma forma rígida de tempo mas prover estruturas poéticas para favorecer o encontro. A performance é, então, "(...) uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos/as, o 'encontro' entre observador/a e [obra], a elaboração coletiva do sentido" (Bourriaud, 2009, p.21). A seguir, tratemos do roteiro/programa da performance *Tetagrafias* não para delimitar a precisão de seu início ou fim temporais, mas para trazer os indícios trabalhados na sucessão em que se realizaram na sua execução.

Em seu início, o espaço do Café Teatro encontra-se aberto à frequência espontânea e dispõe de aproximadamente três dezenas de pessoas sentadas em cadeiras (posicionadas com mesas) ou no balcão de atendimento. Há um espaço instalado com uma mesa de aproximadamente 2,0 x 1,5 metros com 15 fotos dispostas embaralhadas umas às outras. Há uma outra mesa de aproximadamente 0,5 x 0,5 metro com uma cadeira de cada lado. O assistente de realização da performance, André Rosa, integrante do Doutorado em Estudos Teatrais e Performativos no qual realizei o período de intercâmbio desta pesquisa, estava com a incumbência de acolher as pessoas que chegavam para a performance ou que estavam no espaço e queriam mais informações. Simulamos uma espécie de clínica poética, onde as pessoas que chegavam esperavam para serem "atendidas" pela doutora de gênero (na ocasião, mencionava-se apenas o termo *performer* para se referir a mim).

Minha entrada no espaço se deu ao som de *Submissa do 7o dia* de Linn da Quebrada. Calçando luvas brancas de dondoca, que me dava um tom satirizado de assepsia médica, começo passear no espaço ao som da música, gestualizando com os braços a ocupação arquitetônica do meu corpo entre as pessoas. A intenção de verticalidade foi abordada em dois momentos nesta abertura: no primeiro, quando subo em uma cadeira e, com os braços abertos, simulo a crucificação de Cristo; no segundo, quando me ajoelho, junto as palmas das mãos como um sinal de reza cristã e começo a andar de joelhos entre as cadeiras e mesas, na levada crítica da sonoridade submissa que tornou-se a ambiência oficial do Café Teatro durante a abertura da performance. No final desta abertura, me apresento e convido as pessoas que tiverem interesse de participar que se dirigissem ao local indicado.

Uma a uma das pessoas com quem conversei (ao todo foram 15), após preencherem o termo de autorização de imagem, eram perguntadas por mim: "qual a tua relação com teus peitos?". Prontamente a inquietação sobre o suspense de como se daria a performance, transformou-se em uma série de contação de histórias pessoais. Assim como Fabião e Lepecki (2015) descrevem, a performance se dá em uma ação interativa em que o/a *performer* é um/a catalisador de narrativas dispostas em ação. Como acontece no programa de "Converso sobre qualquer assunto" no qual Eleonora Fabião está em um espaço público durante um certo período e dialoga sobre temas variados junto à recepção. A pergunta de *Tetagrafias*, por sua vez, é um direcionador temático que funciona mais como um disparador do que um elemento rígido de estruturação narrativa.

O objetivo da pergunta é resgatar a afetividade e a sensibilidade de cada um/a para pinçar, então, quais elementos subjetivos ficaram por realizar, quais outros ainda não foram explorados, quais ainda sequer foram imaginados. Pôr o gênero para trabalhar em visualidade não se trata de

uma atuação prevista sobre um modelo onde deve-se chegar. Pelo contrário! A inventividade proposta só pode se realizar com todo o repertório vivencial pelo qual trilhou o/a participante até chegar ao momento da performance. Ora, se há uma digitalidade relacional das tetas a partir da numerização visual, as fotografias dispostas na performance são precedidas das próprias imagens suscitadas à virtualidade do pensamento e do imaginário de cada pessoa.

Em seguida à breve conversa com cada participante (de 5 a 10 minutos), a *performer* encaminha cada um/a para o assistente que os/as conduzirá à mesa onde estão dispostas as imagens fotográficas. Aí dizemos o texto: ESCOLHA UMA TETA E TIRE UMA FOTO! No entanto, antes de dirigir-se às imagens, na conversa com a *performer*, alguns elementos significativos do relato de cada participante são sublinhados com o intuito de facilitar a busca relacional das imagens que se deu na sequência. A tecnologia fotográfica que permite presentificar corpos ausentes e gerar novas ausências com os corpos presentes a partir de novas fotos se instaura num fluxo rizomático de dramaturgia de visualidade que tem poderes infinitesimais. No entanto, a atuação da tecnologia de imagens aqui não teve como intuito explorar o inexplorável da continuidade ou dos desdobramentos infinitos de uma ação sobre outra ação sobre outra ação etc. O aparato de digitalidade da produção metonímica do corpo sobre a metalinguagem de dispositivo das imagens acabou por operar na prática não uma pureza simbiótica da tecnologia com o corpo mas exatamente de seus aspectos críticos e mútuos em que, em uma esfera micro célula-pixel, uma interfere na outra, com potencial transformativo:

Longe de se apropriar dos dispositivos tecnológicos como simples meios ou mesmo como prolongamentos sensoriais, os/as artistas levam às últimas consequências seu caráter de próteses corpóreas e mentais expansivas, capazes até mesmo de transmutar nosso sistema nervoso, sensorio e cognitivo. Nasce daí uma arte para ser vivida em tempo real por sujeitos-agentes que recebem e, no ato, transformam o que foi proposto pelo/a artista, ao provocar eventos disponibilizados pelas possibilidades que os ambientes simulados abrem para situações emergentes, comutativas, em constante devir, fluxo e metamorfose. (Santaella, 2005, p.278-279).

O diálogo visual foi explorado de diversas formas: entre um corpo ausente fotografado e um corpo presente que se cobre do ausente para formar uma nova imagem; entre a luz e a sombra das fotos e a própria percepção dos/as participantes em função da iluminação do café; entre segmentos recortados de corpo e sua justaposição em integralidade por meio da colagem. A performance se encerrou com uma roda de conversa que versou sobre os procedimentos e a experiência dos/as participantes. Vejamos a seguir imagens da chegada da performer no ambiente do Café Teatro abrindo a performance *Tetagrafias*, seguida da apresentação da letra da música *Submissa do 7o dia* de Linn da Quebrada.

Ilustração 89: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (III)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 90: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (IV)

FONTE: Daniela Proença

Estou procurando.

Estou procurando.

Estou procurando.

Estou procurando,

Estou tentando entender

O que é que tem em mim

Que tanto incomoda você

Se a sobrancelha

O peito

A barba

O quadril sujeito

O joelho ralado,

Apoiado no azulejo

Que deixa na boca o gosto

O beijo

Saliva desejo

Seguem passos certos

Escritos em linhas tortas

Dentro de armários suados

No cio de seu desespero

Um olho no peixe

Outro no gato

Trancados arranham portas (dores!)

Nos maxilares, cânceres, tumores

Vyados que proliferam

Em locais frescos e arejados

De mendigos a doutores

Cercados por seus pudores

Caninos e mecanismos afiados

Fazem suas preces

Diante de mictórios: fé em pele de vício

Ajoelham

Rezam, genuflexório

Acordam pra cuspir plástico

E fogos de artifício

Sexo é sexo
 Tem amor e tem orgia
 Cadela criada na noite
 Submissa do sétimo dia

Estou procurando (sexo, sexo)
 Estou procurando (sexo).

(*Submissa do 7o dia* - Linn da Quebrada, álbum *Pajubá*).²⁶⁵

Vejamos a seguir alguns registros fotográficos de interatividade da recepção de *Tetagrafias*, desde o momento da conversa com a pesquisadora até a manipulação e posicionamento com as fotos impressas.

Ilustração 91: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (V)

FONTE: Daniela Proença

²⁶⁵ Música *Submissa do 7o dia* de Linn da Quebrada, já mencionada na seção 2.4 da tese, é executada na abertura da performance *Tetagrafias*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kfjhie6Y5Qc>, acesso em 8/3/2018 às 8h25, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 92: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (III)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 93: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (IV)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 94: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (V)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 95: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (VI)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 96: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (VII)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 97: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (VIII)

FONTE: Daniela Proença

Como se percebe nos registros fotográficos de *Tetagrafias*, a performance gerou uma Zona Estética Temporária (ZET) na qual o aprendizado e a criação artística se fundiram às inquietações mais íntimas dos/as participantes, questões essas agora postas em jogo visual, enredando um percurso coletivo de descoberta. O *jogo visual de gênero* realizado pela manipulação das fotos colocadas na instalação, com a finalidade de tirar novas fotos, pôs para funcionar ao mesmo tempo os dispositivos de presença/ausência, recorte/colagem e luz/sombra das imagens. O trabalho compositivo visual desenvolvido na performance permitiu a relação de espacialidade de aspectos de gênero ligados à subjetividade de cada participante e agora incitados a formarem uma coralidade despretensiosa.

A espontaneidade como se conduziu o percurso se somou positivamente ao interesse e curiosidade dos/as participantes. A pergunta da *performer* sobre a relação de cada participante com seus peitos, por sua vez, produziu em alguns/mas um assombramento que precisou de tempo para resgatar memórias de uma região do corpo ainda não refletida por eles/as; em outros/as a pergunta despertou uma euforia indelével que levou a um questionamento de gênero sobre outras regiões do corpo de cada pessoa, cuja temporalidade subsequente não se findou simultaneamente com a conclusão do horário da sessão da performance (e provavelmente deve se somar a vida delas/es para além da performance); em outros/as houve uma investida feroz em interrogar pontos e curvas específicas do corpo, buscando a tradução de suas buscas anteriores à performance; em alguns/mas a pergunta gerou uma necessidade de se recolher; em outros/as a pergunta gerou a necessidade de se expandir; alguns/mas investigaram nitidamente a percepção da recepção que estava à volta, com rastros de provocação à própria fotógrafa presente na performance: são aqueles/as que encaram o/as espectador/as da performance por meio da visualização das fotos nesta tese!

A colocação das fotos em áreas não convencionalizadas para os peitos como a região genital, os joelhos, os olhos, etc. nos fazem perceber que a interatividade com segmentos recortados podem gerar colagens extremamente interessantes para ressignificar a atuação de gênero de variadas partes do corpo. Temos aí uma deriva materializada das assunções de Preciado (2014) sobre a refuncionalização erógena de partes do corpo hipersexualizadas. A sobreposição de corpos ausentes em corpos presentes, por sua vez, nos conduz a uma reflexão de modificação corporal pela via do imaginário, da potência poética da multiplicidade e do fluxo como maneiras de materializar os devaneios de gênero sobre nosso próprio corpo, que na maior parte das vezes nos aparece mesmo como fantasmas procurando se encarnar. Fantasmas estes provenientes do repertório de iconomia social. Luz e sombra, enfim, foram contrastes entre os dois lados dos peitos: o potencial performativo da luz se deu em desenhar sombras sutis diagonalizadas na presentificação das tetas.

Ilustração 98: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (IX)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 99: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (X)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 100: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XI)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 101: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XII)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 102: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XIII)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 103: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (VI)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 104: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XIV)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 105: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (VII)

FONTE: Daniela Proença

Procuramos desvendar aqui que os processos de mudança corporal se dão em multiplicidades visuais cuja dimensão perceptiva da relacionalidade entre o que se mostra e o que se vê do que se mostra é extremamente importante no que se refere aos processos de reconhecimento recíproco de performatividade de gênero. Por meio da performance *Tetagrafias* buscamos expandir a definição de transgeneridade que se assenta na estrita modificação corporal para um caminho mais inspirado na estética relacional, almejando desdobrar as dimensões visuais que interferem nos processos de reconhecimento. A reciprocidade do reconhecimento da performatividade de gênero tem temporalidades próprias, para além da normatividade cronológica. No entanto, há interveniências de condições de historicidade em quaisquer aspectos de relacionalidade de gênero. O Capítulo 8 tratará exatamente de como algumas condições contemporâneas da sociedade afetam a luta por reconhecimento das transgeneridades hoje. A temporalidade da mudança de gênero de cada corpo transgênero está para muito além do que requer o processo transexualizador, este balizado pela temporalidade do Estado. Tal assimetria temporal da mudança provoca questionamentos relevantes ao reconhecimento:

(...) a variedade dos modos de ser dos quais dependem as coisas do mundo que é importante para um filosofia do estar-no-mundo. O traço comum que esses modos de ser devem compartilhar para gerar operações de reconhecimento parece-me ser a *mudança*. Essa afirmação aparentemente simples e tranquila marca uma reviravolta decisiva em relação às teses da Estética transcendental sobre o tempo. O caráter formal do tempo como condição subjetiva da recepção das intuições tanto do sentido externo como do sentido interno implica, como observamos, o primado do tempo sobre a mudança. Esta só cai sob as categorias da relação se satisfaz previamente a condição subjetiva da forma do tempo pertencente à Estética. A reviravolta que restitui à mudança seu primado sobre o tempo implica uma "desformalização" do tempo que o liberta dos critérios *a priori* reduzidos à sucessão e à simultaneidade. Variedades de temporalização passarão a acompanhar variedades de mudança, e serão essas variedades de mudança e de temporalização que constituirão as ocasiões de identificação e de reconhecimento. (Ricoeur, 2006, p.76).

Passemos agora, no Capítulo 8 da tese, à uma reflexão analítica integrativa dos dispositivos trabalhados nos três campos da tese: encenação (Capítulos 4 e 5); pedagogia (Capítulo 6) e performance (Capítulo 7). Pretendemos destacar como se desdobram o efeito estético das transgeneridades a partir de aspectos da teatralidade no social. Neste sentido, desenvolveremos alguns apontamentos a respeito dos circuitos dramático, épico e lírico da performance de gênero buscando perceber como que estes aspectos da poética teatral nos possibilitam extrair elementos estéticos das transgeneridades na sociedade atual. Para que possamos dar sequência, no entanto, precisarei resgatar no início do Capítulo 8 elementos da minha trajetória pessoal e familiar no que diz respeito às matricialidades étnico-raciais e de gênero para localizar-me, então, no quadro crítico mais ampliado da performance de gênero no social.

Ilustração 106: Registro fotográfico de interatividade da recepção de Tetagrafias (XV)

FONTE: Daniela Proença

Ilustração 107: Registro fotográfico da performance Tetagrafias (VIII)

FONTE: Daniela Proença

8. TEATRALIDADE DAS TRANSGENERIDADES NO SOCIAL:

expressões da *vaca*

"Se queres ser universal, começa por pintar a tua aldeia."
(Léon Tolstói)

Aferir o horizonte de expectativas atual das performances de gênero no social com o intuito de perceber como os traços poéticos de teatralidade o coadunam ou rompem com ele, requer um trabalho de marcação subjetiva de gênero na temporalidade histórica. Retomando o conceito de recepção tátil (Benjamin, 1989; Desgranges, 2012), no qual interessa menos como um/a espectador/a se aventura numa obra, mas como uma obra se aventura no/a espectador/a, buscamos aqui avaliar como indícios de reconhecimento recíproco se apresentam como efeito estético de teatralidade das transgeneridades no social. Ora, a noção de tatibilidade, apresentada na seção 1.1 da tese, torna-se aqui paradigmática não só da constatação de como a memória de pequenos grupos sociais se indissocia do próprio tempo histórico a que se vinculam mas, sobretudo, do papel do efeito estético da performance de gênero em aventurar-se na experiência de cada um/a, e na sociedade como um todo.

Teço então uma breve narrativa de como a minha vida foi tomada pelas inquietações desta pesquisa com o intuito de demonstrar que o caráter sucessivo que se desdobrou da minha experiência como espectadora teatral para o desenvolvimento da investigação e, por sua vez, da elaboração da tese para a sua disposição a novas leituras, deve-se às tratativas temporais do reconhecimento recíproco na recepção teatral. A narrativa da experiência é uma tarefa histórica, bem como se inscreve na história todo ato do/a espectador/a. "Da apropriação do passado faz parte a apropriação da experiência como força produtiva, individual e sócio-histórica, e exige ao mesmo tempo uma destruição da escrita histórica da cultura como expropriação" (Quevedo, 2008, p.114). O repertório cultural de vivências passadas suscitado no/a espectador/a em contato com uma obra artística devem remetê-lo/a a uma profunda pesquisa pessoal que, quanto mais íntima, mais próxima pode estar do contexto social. Por sua vez, os elementos que se apresentam à recepção não têm um nexos acabado nem tampouco guardam associação imediata entre si. Requerem sempre a elaboração:

(...) os/as espectadores/as veem-se em contato com lances inesperados, com sensações, afetos, lembranças da própria vida, imagens de encontros com obras de arte, que surgem a partir da cena, e que não possuem necessariamente relação clara e imediata com o que foi apresentado. Ao narrar a sua experiência diante da cena assistida, o/a participante pode evidenciar a infinidade e a singularidade das leituras possíveis, posicionando-se como quem se organiza enquanto organiza o que fala, reconhecendo e identificando os processos internos que compõem e movimentam o ato artístico do/a espectador/a. (Simões, 2013b, p.197).

Se narrar a experiência é uma tarefa histórica, receber a narrativa de uma experiência também o é. A constituição das equações poéticas de teatralidade das transgeneridades no social, da qual tratamos neste capítulo, traz consigo o questionamento sobre a relação insidiosa dos modos de expressão com as condições históricas da recepção. Por hibridização ou por dominância, vemos que as diferentes configurações entre os traços dramáticos, épicos e líricos da performance de gênero no social incidem sobre as maneiras como a recepção de cada momento histórico dão tratativa de elaboração estética em função do seu horizonte de expectativas. De acordo com Jauss (1982, p.26), "o horizonte de expectativa de uma obra é o conjunto de expectativas do seu público, dada sua situação concreta, o lugar da peça dentro da tradição literária, o gosto da época, a natureza das questões cuja resposta o texto constitui".

Sendo a transgeneridade e a cisgeneridade diferentes modos performativos de gênero, ambas referem-se, como já explicitado, ao âmbito atitudinal e estrutural. Diferentemente da dinâmica entre significado e significante de gênero propriamente dita, que coloca em termo a identidade com a experiência, a performance de gênero não é apenas o fator decisivo entre estas duas camadas. Um outro expediente fundamental da performance de gênero é a conjugação dos traços expressivos de gênero. Esse enredamento narrativo da expressão pela subjetividade tendo em vista os dispositivos históricos se aproxima de uma configuração neurótica pela qual as formas artísticas são operadores de linguagem do reconhecimento bem como das lacunas de sofrimento geradas pela falta de reciprocidade entre diferentes estruturas neuróticas de performance de gênero:

Um sintoma não pode ser separado de seus modos de expressão e de reconhecimento social nem dos mitos que constroem a escolha de seus termos nem das teorias e dos romances dos quais ele retém a forma e o sentido. É por isso que Lacan entendia a neurose como mito individual, postulava a tragédia como paradigma ético e associava novos tipos de sintoma com a dissolução da forma romance, presente em James Joyce. Isso não impede que os sintomas possuam uma transversalidade histórica que mantém a pertinência de descrições (...). Se há homologia entre o sintoma e a obra de arte, é preciso considerar cada novo sofrimento como invenção e resposta às inovações no horizonte de uma época. (Dunker, 2015, p.31).

A ligação dos traços expressivos de teatralidade com o horizonte de expectativas da recepção das transgeneridades no social como operamos aqui pretende demonstrar possibilidades de compreender como as inversões da percepção de gênero se inscrevem no tempo histórico e, a seu turno, o modificam. Neste sentido, com o conjunto da pesquisa, mas também com suas ramificações, apresentamos alguns indicadores para discutir a pergunta apresentada por Simões (2013b, p.197): "como o relacionamento modificado com a cena artística pode alterar a percepção acerca do próprio fazer artístico e também transformar o modo de análise da vida social?". Esta pergunta sobre o caráter reflexivo da recepção e produção da obra artística nos incita a perguntar

também: *como o relacionamento modificado com a cena artística pode alterar a percepção sobre a performance de gênero no social?*

O presente capítulo reúne latitudinalmente uma discussão dos achados os quais foram dispostos de maneira longitudinal ao longo do relatório no sentido de sintetizar os aspectos críticos que subsidiam a reflexão desdobrada do problema central da pesquisa (*qual o efeito estético das transgeneridades hoje?*; já transformado em sua forma plural: ***quais os efeitos estéticos das transgeneridades hoje?***). Assim, ao traçar os aspectos dramáticos, épicos e líricos da performance de gênero procedemos numa análise do tipo proposicional por meio da qual o universo de referências de uma pesquisa é apresentado em pólos distributivos, cuja disposição é respectiva das partes umas em relação às outras (Bardin, 2015). A análise proposicional que empreendemos confere aos núcleos referentes uma atração semântica cujo caráter principal é o de conhecer as formações expressivas de cada um. Neste sentido, a inspiração estruturalista da correlação da decupagem das três poéticas de teatralidade com a performance de gênero visa menos uma determinação objetiva dos traços mas, principalmente, uma crítica disruptiva que nos permita dar destaque, de um lado, à sua interdependência de caráter híbrido e, por outro lado, aos modos subversivos e dominantes de uns traços poéticos sobre os outros. Sobre este último ponto, nossa argumentação é a de que os traços dramáticos da performance de gênero (cisnormatividade, transexualidade) conferem hegemonia sobre os traços épicos e líricos (a multiplicidade subjetiva e social das desobediências de gênero).

Antes de adentrar cada um destes núcleos, os quais serão desenvolvidos nas seções 8.1, 8.2 e 8.3 da tese, pretendo apresentar, como foi dito anteriormente, alguns aspectos narrativos da minha genealogia. Inspirada na sugestão de Tolstói que consta na epígrafe desta seção, a partir da montagem do quadro social da performance de gênero nos contextos sociais que me dizem respeito passo, então, a compor um quadro cênico-poético do impacto de recepção da construção da performatividade transgênera no contexto social. A intenção aqui é a de subscrever a crítica ao caráter normativo e dramático da cisnormatividade e da transexualidade dentro de um dispositivo mais amplo de controle biopolítico do corpo trans. Não por acaso, o histórico disciplinar da constituição de gênero nas sociedades ocidentais em cada individualidade, em cada aldeia, por meio de instituições de controle que subsistem na contemporaneidade. Por fim, uma busca de imagens, vinculadas a algoritmos virtuais, a partir dos termos "cis", "trans", "bombeiro" e "bombeira", bem como o levantamento de pesquisas psicossociais recentes em torno das transgeneridades em diferentes pontos do mundo nos permitirá compreender as constantes atualizações estéticas e sociais das operações de controle biopolítico de corpos não hegemônicos.

Começo por posicionar-me a respeito do próprio conceito de narrar-se enquanto sujeito de experiência, tendo em vista os substratos genealógicos do passado e como eles participam do percurso formativo de gênero de cada pessoa. "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele foi efectivamente'. É muito mais apropriar-se da recordação que brilha num momento de perigo" (Benjamin, 2012, p.133). Trato de olhar para a minha própria genealogia com o intuito de resgatar elementos que não foram suficientemente elaborados, que chegaram até mim como rastros. Estes rastros, por sua vez, remetem-me não apenas à inexorabilidade de gênero aos problemas sociais diaspóricos étnico-raciais e de dominação colonizadora que motivou fluxos (i)migratórios dos últimos séculos mas, também, ao próprio problema de transmissibilidade de gênero que se configurou nestes percalços todos, na minha história bem como na história de bilhões de pessoas. Ora, desdobrando a noção de Benjamin (*Idem*) sobre a transmissibilidade da tradição, associamos a tradição cisnormativa a sua constante manutenção e reprodução; evidentemente, a própria ideia de repetição histórica entre sucessivas gerações se nomear enquanto reprodução traz consigo a própria condição básica da genealogia tradicional cisnormativa de basear-se em uma funcionalidade reprodutora. Ou seja, não apenas a reprodução está em gênero constituir-se e transmitir-se pela referencialidade social imbuída em cisgeneridade naturalizada mas, também, sua transmissibilidade se dá por meio de uma cadência mais ou menos ritmada de reprodução sexual como fator de gênero. Narrar a experiência genealógica, neste sentido, seria não apenas por em xeque a reprodução sexual como fator determinante de todas as cadeias familiares mas, sobretudo, pôr em perigo, de um lado, a transmissão da tradição cisnormativa e, de outro lado, pôr em risco a sua recepção. "O perigo ameaça tanto a existência da tradição como aqueles que a recebem" (Benjamin, *Idem*, p.133).

De acordo com Bosi (1994), os aspectos da espacialidade são fundamentais para dar cabo da experiência da memória. As pessoas estabelecem vínculos físicos com os lugares. O corpo, por sua vez, tende a se acostumar com o espaço que ocupa. Quando nos separamos de um lugar que estamos acostumadas/os, nossa subjetividade nos leva a transformar o novo lugar para ficar parecido conosco. A delicadeza da relação da subjetividade humana com o espaço é atravessada, no entanto, por condições da super-estrutura social. A questão geográfica, neste sentido, se interpõe com o conceito territorial, que mais se associa com a soberania do Estado e que acaba por produzir dialeticamente constantes processos de desterritorialização que se aproximam, por sua vez, das operações de racismo ambiental (Santos *et. al*, 2016), questão que tratamos na seção 2.4 da tese. É neste sentido que comentarei minhas buscas em torno de três matrizes geográficas da minha genealogia, partindo da percepção de que o refazer os fluxos migratórios e imigratórios ao contrário é já uma tratativa de temporalidade da memória no espaço social. É nesta conjugação entre

diferentes tempos históricos que resultou a sugestão artística como fator de reelaboração genealógica da minha tradição de gênero, baseada na cisnormatividade.

O conceito de autohistória de Anzaldúa (2002) e o conceito de autogenealogia Jodorowsky (2002) foram fundamentais pontos de partida para compreender não apenas como que os pedaços de história que recebi do percurso de componentes da minha família contribuíram significativamente para minha formação subjetiva de gênero mas, principalmente, para perceber que o ato de reconstruir poeticamente este percurso poderia modificar-lhe. "Nossa árvore genealógica em partes é a armadilha que limita nossos pensamentos, emoções e vida material... e em outras é o tesouro que encerra a maior parte de nossos valores"²⁶⁶ (Jodorowsky, *Idem*, p.13). Recompôr minha árvore genealógica foi o dispositivo de consigna que autodesignei para enredamento cartográfico desta etapa da investigação. A intenção, como já mencionei, foi a de arrematar os achados dos três campos da pesquisa sobre os traços poéticos da performance de gênero articulando-os com a crítica social da naturalização da tradição de gênero pela cisnormatividade.

Parti então em três aventuras formativas, inspirada na noção de experiência como passividade, como padecimento (Larrosa, 2003) e viagem de formação (Goethe, 2006). Tanto em um caso como em outro, a errância em torno dos vetores do desejo se dão por uma receptividade elementar mas que precisa de uma atuação. A passividade enquanto paixão, uma espécie de euforia com sua própria história, é já uma *passividade*. No sentido de abertura à experiência, há no momento de partida a uma viagem uma disposição primeira à transgeneridade. Não à toa, o radical da palavra experiência em alemão (*Erfahrung*) é o mesmo que viajar (*Fahren*). Ir de encontro aos lugares de onde vieram meus/minhas antepassado/as foi fundamental para a experiência de (re)constituição da minha performatividade de gênero.

Vejamos, a seguir, alguns elementos encontrados, os quais foram balizados com os contornos étnico-raciais e desdobrados em olhares artísticos novos, permitindo-me não apenas recontar minha história mas, dar-me vigor a uma crítica aos processos de formação de gênero em um contexto macro. Apresentarei estes elementos a partir das cidades em que nasceram minhas avós, bisavós, tataravós²⁶⁷, etc.: 1) Simplício Mendes (sul do Piauí, nordeste brasileiro); 2) São João da Pesqueira (Viseu, norte de Portugal); e 3) Montilla (Andalucía, sul da Espanha).

²⁶⁶ Tradução livre de: "*Nuestro árbol genealógico por una parte es la trampa que limita nuestros pensamientos, emociones, deseos y vida material... y por otra es el tesoro que encierra la mayor parte de nuestros valores*".

²⁶⁷ Optar pelo plural feminino ao designar componentes de um agrupamento familiar foi uma postura crítica que procuro adotar como maneira de crítica ao patriarcado. Esta escolha aparece já na dedicatória da tese ao referir-me à minha mãe e ao meu pai como *minhas mães*.

1) Simplício Mendes (sul do Piauí, nordeste brasileiro)

Cheguei em Simplício Mendes na primeira semana de janeiro de 2017. Fui sozinha. Ao chegar, dirigi-me ao cartório da cidade que calculou o preço de em torno de R\$ 100,00 para cada documento que pudesse ser encontrado como a cópia das certidões de nascimento, de casamento e de óbito. Como ainda lá vivem primos/as do meu pai, e por ser uma cidade pequena, perguntei discretamente em um comércio da praça principal por alguém que fosse membra da minha família. Minha surpresa foi não só encontrar a família, mas saber que meu pai, minhas tias, minha avó e meu avô são lembrados/as por pessoas mais velhas da cidade. Acolhida pelo primo do meu pai, ele me levou ao sítio onde meu pai e minhas tias viveram quando eram crianças, antes de migrarem a São Paulo na década de 1970. Eu completava um ano desde que havia feito a cirurgia no cotovelo direito por conta da queda da bicicleta: fui apresentada ao local onde meu avô caiu do jegue. A queda dele e a minha nos transformaram; no caso dele, teve um derrame e mudou-se para São Paulo para ter cuidados médicos aos quais não tinha acesso no sul do Piauí nos anos 1990.

Do ponto de vista étnico-racial o que mais me impressionou é o peso da matriz branca-européia na formação do/a caboclo/a. Caboclo/a é alguém que nasceu da mistura reprodutiva de uma pessoa branca e uma pessoa indígena. A chegada de portugueses/as na região do sul do Piauí remonta o período do século 1600 a 1800, quando se iniciou aí o processo de embranquecimento da população indígena, não só pelas mestiçagens, mas pela própria resultante de dominação econômica e cultural do povo branco-europeu sobre os povos indígenas. Vem daí meus sobrenomes portugueses 'Borges' e 'Leal'. Muitas pessoas até hoje aí têm estes dois sobrenomes, são comuns desta região. Tive muitas dificuldades de montar o tronco da árvore genealógica por parte de pai. Durante certo tempo acreditava que devia-se ao fato de que a matriz indígena teria mesmo este aspecto *indocumentável* ou inacessível pelos documentos do Estado brasileiro genocida. A própria morte de indígenas em grandes escalas, além da aculturação no encontro com os/as portugueses, fez com que vários de seus costumes e de suas línguas ganhassem um único tom: o de apagamento histórico. Soube há pouco tempo, por meio da obra de Darcy Ribeiro (2015) que subsistem em algumas tribos indígenas modos próprios de elaboração da árvore genealógica, tema que despertou minha curiosidade mas que não pude alcançar dadas as delimitações temporais da feitura desta pesquisa.

O fato é que o máximo de informações que obtive em termos de nome, ano de nascimento, cônjuge, etc. foi de minhas bisavós. Compreendi nesta busca os efeitos da branquitude na formação cabocla do meu pai vem apagando seus traços indígenas desde antes de chegar a São Paulo. A

propósito, a capital paulistana e o contexto de trabalho em que meu pai se inseriu corroboram ainda mais este processo de embranquecimento.

Diante de tal realidade, reconhecer os resquícios indeléveis de traços indígenas de gênero em mim passou necessariamente por compreender melhor elementos da história do Nordeste brasileiro. Esta busca, que apenas se iniciou com a tese, pretendo continuar e desdobrar com mais subsídios no futuro. Minha avó Silvina, muambeira, que nos anos 1970 já ia do Piauí a São Paulo e depois daí ao Paraguai comprar brinquedos e roupas para revender, era lembrada como "do mundo" e "festeira"; eufemismos para puta porque teve a ousadia de separar-se do meu avô. Aqui onde fui buscar uma árvore genealógica para pensar no meu processo constitutivo de gênero, encontrei não a árvore genealógica cheia de ramas, de linhagens, de documentos mas a árvore genealógica em formato de mandacaru desavergonhado, ali espalmando o sol do sertão, retendo água e ressoando o assobiar das noites de céu estrelado. Voltei de lá, então, com uma poesia que redigi na ocasião, na qual busco estender a inconformidade aos padrões de comportamento cis à crítica poética sobre o genocídio da população indígena no nordeste:

Nordestinidade trans

Imagens que devoram nossos corpos, pegam rastro
Em cada senso dos mandacarus desavergonhados.
Encontro resenha para bodes fixarem em seu pasto
Devorar as bixas é covardia, nem tente o cuzinhado.

Vítima de abuso, sangue de mulher é a água do sertão.
Retirantes não escapam de dizer que o feminino existe.
Putas e do mundo, as dadas carecem de toda confissão.
Os homens que ficam as comparam com malucas, chiste.

Missionárias mulheres piauienses que da seca correm
E comercializam possibilidades regionais em produtos.
Primeiro criam a revolução e logo depois elas morrem.
Atropeladas pelo urbano, antes houvesse um viaduto.

História local: houve por aqui índia trans nordestina.
Embora solidária, vida de açude acampa desavisos.
Não sobrou índia, não sobrou trans, tem nordestina.
Mulher cisgênera branca ainda pode dar seus risos?

Um estupro só pode dar vida a toda uma linhagem.
Quando perto dos cajás uma mulher padece, pronto!

Ainda criança, é com a infância toda a sacanagem.
Qual razão de um corpo cajado em um desconforto.

Qualquer cachaça que acompanhe uma contação
Não pode ter o melaço, este é bom pras rapaduras.
As trans são salgadas, as rapafinas da exclamação!
Em terra de engenho não há tempo para as agruras.

Pra uma mulher trans nascer no Piauí basta ser puta.
Porém, nos quadros de gestão de qualquer empresa,
Não se vê ainda vagas para pessoas trans em disputa.
Não era só a isto que deveria se dedicar a imprensa?

Pra uma mulher trans morrer no Piauí era mais fácil,
Basta ter sido índia. Nem adianta abrir tuas colocações
Sem que o escopo seja trans-protagonizado, é tácito!
Cotas queremos para entrar. Chega de estupefações.

Se toda restrição às pessoas trans é à participação,
Dizemos não com veemência, queremos conceber.
Ser conduzida por cis? Não. Ocuparemos a gestão!
Então, aqui no nordeste as trans só tão pra crescer.

Nossa pauta tão longa não tá aqui pra tirar a irmandade.
As manas cis tem como se aliar, mesmo as paulistanas.
No entanto são as trans que vão dar o tom da coletividade,
Mesmo que isso mexa com os privilégios das puritanas.

Povo sertanejo não sabe dar nome às trans mulé.
Elas são um saber pra se conhecer na meninidade.
Ter direito, ainda longe. Mas nosso grito vem do pé.
Retirantes do gênero, tombadas de profundidades.²⁶⁸

2) São João da Pesqueira (Viseu, norte de Portugal)

Cheguei em São João da Pesqueira na segunda quinzena de dezembro de 2017. Fui com minha mãe. Chegamos as duas ali juntas pela primeira vez nesta ocasião. Primeira vez desde que meu bisavô José havia imigrado dali havia 100 anos. Em busca de documentos, encontramos pessoas. Conversamos com muita gente velha desta terra. Perguntadas pela família de Tavares,

²⁶⁸ *Nordestinidade trans*, publicada em *De trans pra frente* (Leal, 2017f).

fomos direcionadas a uma única fonte: seu Américo. Na faixa de 70 anos, Américo trabalha como solicitador pelo governo de Portugal, uma espécie de cobrador de impostos. Ele nos recebeu em sua casa. Lá ele nos ajudou a corresponder informações entre o avô da minha mãe e sua família. Descobrimos uma altíssima probabilidade de parentesco entre nós: tudo indicava que sua mãe era irmã mais nova do avô da minha mãe. Um achado impressionante foi saber que Eduardo Tavares, tio de Américo, portanto tio-avô da minha mãe, foi um escultor muito importante, crítico à ditadura Salazarista e que, ainda, havia nascido no mesmo dia e mês que eu (24/07/1918)²⁶⁹.

Ilustração 108: A mulher e a cabra (1966) – escultura de Eduardo Tavares

FONTE: Dodi Leal

²⁶⁹ 24/7 também é dia e mês em que nasceu Simon Bolívar.

Há em São João da Pesqueira o Museu Eduardo Tavares²⁷⁰, espaço dedicada às obras de escultura do artista e à arqueologia da região de Trás-os-Montes. Tanto na casa de Américo como no museu, encontrei trabalhos de Eduardo que se destacaram para mim do ponto de vista de seu conteúdo de gênero. Tanto em *A mulher e a cabra* como *O homem e a serra*, ambas de 1966, representadas respectivamente nas Ilustrações 108 e 109, vemos corpos que representam simultaneamente diagonalidade e torção e que dominam animais pelo chifre. *Gênero normativo!*

Ilustração 109: O homem e a serra (1966) – escultura de Eduardo Tavares

FONTE: Dodi Leal

²⁷⁰ Disponível em: www.sjpesqueira.pt/pages/283, acesso em 30/05/2018 às 18h31, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 110: Nossa senhora do Ó grávida – escultura de Eduardo Tavares

FONTE: Dodi Leal

Ilustração 111: Mulher levanta vestido ao sair do rio – escultura de Eduardo Tavares

FONTE: Dodi Leal

Nas duas primeiras obras de Eduardo Tavares os traços de gênero remetem a um ideal geométrico de corpo grego. De fato, o autor tinha essa busca clássica que o levou a escrever os livros *Anatomia Artística* (Tavares, 1994) e *Da geometria de Miguel Ângelo na Capela Sixtina* (Tavares, 1983). Este último, ganhei um exemplar de presente de Américo, onde constam os dizeres que comprovam seu aficcionamento ao classicismo de cunho renascentista:

(...) esta obsessão, esta mania por Miguel Ângelo levou-me, já bem tarde, por curiosidade, a tentar compreender algo da técnica de realização das enormes composições: da abóbada e do Juízo Final. Porque, nada podia ser improvisado, deixado ao acaso, sem norte, sem rumo, sem ordem, naquelas superfícies intermináveis. Estas teriam de ser organizadas, seccionadas, cadenciadas por elementos geométricos modulares ou coisa equivalente. A abóbada foi, como se sabe, dividida em retângulos pelo traçado duma arquitectura aparente e os espaços que resultaram dessa compartimentação, ocupados pelos diversos temas bíblicos que haveriam de ser interligados nos seus elementos por um traçado geométrico geral.

Por outro lado, as Ilustrações 110 e 111, respectivamente, *Nossa senhora do Ó grávida e Mulher levanta vestido ao sair do rio*, revelam uma outra face de Eduardo: sua atividade estética provocadora de gênero as quais o associam ao modernismo do seu tempo. No regime Salazarista, Eduardo já era professor de artes da Universidade do Porto: sua atividade crítica fez com que tivesse de se exilar. Foi para a Itália, onde desenvolveu seus estudos sobre Michelângelo que culminaram na obra suscitada. Efetivamente seu empenho não era apenas de ver como o mundo podia ter representações artísticas geométricas mas, como se vê nas duas últimas imagens de suas esculturas, comportava uma crítica de gênero que transcendia os limites cristãos trasmontanos: santa grávida e mulher que se apresenta nua em um evento cotidiano, ao sair do rio. Pretendo estudar mais elementos de gênero presentes na obra artística de Eduardo no futuro.

3) Montilla (Andalucía, sul da Espanha)

Cheguei com minha mãe em Montilla na segunda quinzena de janeiro de 2018. Eu havia estado na cidade exatos 10 anos antes, em janeiro de 2008, quando descobri a residência em que minha avó morou quando nasceu bem como a família que ficou na cidade quando meu bisavô e minha bisavó embarcaram ao Brasil em torno de 90 anos antes. Desta vez sim pude encontrar não alguns, mas muitos registros de genealogia. Os quais por sua vez eram desconhecidos da parte da família que vive lá. A profissão de *jornaleros/as*, ou seja, que trabalham por jornada, ainda é a mesma: vivem da colheita de azeitona para a produção de azeite e de uva para a produção de vinho.

Fiz um trabalho de levantamento documental durante uma semana, de segunda a sexta, das 8h às 17h no Arquivo Municipal de Montilla, no cemitério da cidade, da catedral católica. O resultado pode-se encontrar no fluxograma representado na Ilustração 112 a seguir:

Ilustração 112: Árvore CISgênero-lógica de Dodi Leal

Neste fluxograma constam os dados de nomes, casais e datas de nascimento de pessoas da família. Todos/as são de Montilla, até a imigração a São Paulo no início do século XX, onde as pessoas descendentes começaram a nascer, como minha mãe e eu. A extensão documentada surpreendeu-nos: achamos registros que remontam ao ano de 1700, século XVIII.

Diante de tão ampla procedência espanhola documentada me pus a perguntar não apenas sobre a diferença de registros encontrados, sobretudo com relação à matriz piauiense mas, principalmente, do que tratam estes documentos? A que serve o processo de determinação e controle de gênero pelo Estado? Por que segue o princípio cisnormativo? O que o modelo de família constituído sob a base reprodutiva tem a nos dizer sobre gênero? E então pensei: a árvore genealógica é assentada numa lógica de gênero reprodutiva e cisnormativa; passei a nomeá-la de árvore gênero-lógica. *Ora, aqui definimos a gênero-logia como o nexos naturalizado da cisnormatividade que herdamos de antepassados/as, sob a ótica reprodutiva, cuja dificuldade de se rastrear documentos dá indícios do papel social do gênero em conferir institucionalidade às supressões étnico-raciais não-brancas no mundo ocidental.* As tratativas documentativas de uma população não são essencialidades étnico-raciais, elas se interseccionam com processos de gênero.

Aqui entra a inspiração na autogenealogia de Jodorowsky (2002) e de autohistória de Anzaldúa (2002), no sentido de verificar como o olhar de pessoas trans para o mundo e, também, esta pesquisa como um todo, se propõem a criar outras possibilidades, subversivas à cisnormatividade e à lógica reprodutiva. Passei a me perguntar se em vez de uma gênero-logia que desenha a genealogia, pudesse sugerir uma gênero-alogia. Mas o que seria um processo de expressividade gênero-alógica e quais seus entrelaçamentos com a ordem social global? Então, vejamos qual aspecto me levou a formar a minha gênero-alogia!

Na biblioteca municipal de Montilla conheci o escritor José Cobos que se dedicou a temas da cidade. Me surpreendeu descobrir que Montilla estava geograficamente com distância equivalente entre Sevilla, onde nasceu o poeta Antonio Machado (26/7/1875: dois dias do mês depois do meu dia de nascimento), e Granada, onde nasceu o teatrólogo García Lorca, em uma cidade próxima chamada Fuente Vaqueros. "Montilla está equidistante da alegre e clara Andaluzia machadiana e a grave e trágica de Lorca"²⁷¹. Ora, ao descobrir, ainda, que havia proximidade geracional de ambos com o período em que nasceram meu bisavô e minha bisavó concluí que todos/as eram fruto do mesmo contexto social, circunscritos às mesmas condições de uma época. Essa seria, então, minha árvore TRANSgênero-alógica, diferente da árvore CISgênero-lógica.

²⁷¹ Tradução livre de: "Montilla está equidistante de la alegre y clara Andalucía machadiana y de la grave y trágica de Lorca" (Cobos, 1957, p.9).

O Quadro 15 a seguir sumariza a associação poética que me inspirou um quê de um novo pertencimento social baseado no tronco familiar montillano que imigrou ao Brasil. Eis a minha árvore TRANSgênero-alógica, que não serve a nenhuma lógica reprodutiva nem tampouco a uma lógica cisnormativa, apenas versa sobre uma descoberta pessoal que expande os limites da árvore CISgênero-lógica ou genealógica tradicionais:

Quadro 15: Árvore TRANSgênero-alógica de Dodi Leal

O redimensionamento artístico da estrutura familiar foi um dispositivo importante nesta pesquisa enquanto possibilidade sugestiva de ruptura em escala micro do efeito biopolítico de naturalização da cisgeneridade. *Operar em pequena escala e instigar a macro*. Os aspectos aqui elaborados dizem respeito à minha história pessoal e não se pretendeu ser suficiente para compor um quadro geral das transgeneridades hoje. Nem tampouco as referências de pesquisas recentes em Psicologia Social que serão apresentadas a seguir permitirão uma tal totalidade. Inversamente, o quadro das transgeneridades na atualidade que criamos nesta tese tem nos aspectos sociais globais que serão comentados na sequência indicadores importantes que dão subsídio para abordar os traços poéticos dramáticos, épicos e líricos da performatividade de gênero na contemporaneidade.

Em pesquisa realizada na cidade de Durban, localizada na província KwaZulu-Natal, África do Sul, com 11 professores de escolas de ensino médio foram levantadas questões a respeito de dissidências sexuais no contexto de educação (Francis, 2012). Baseada na teoria do posicionamento, a investigação demonstrou que os elementos ligados a diversidade sexual eram ignorados ou evitados pelos/as professores/as. As posições adotadas mostraram-se reforçar uma ‘heterossexualidade compulsória’ como estratégia de ensino da sexualidade.

Samudzi e Mannell (2016) realizaram estudo com homens cisgêneros e mulheres transgêneras que trabalham com prostituição na Cidade do Cabo, África do Sul. Segundo as autoras, os estudos a respeito da saúde associada às identidades de pessoas ligadas a prostituição focam tradicionalmente nas mulheres cisgêneras negligenciando a complexidade que aportam a frequência de homens cisgêneros e mulheres transgêneras para a discussão já que sofrem mais estigmas e exclusão. O resultado da pesquisa aponta como a percepção de identidade imposta a trabalhadores/as do sexo contribui para sua exclusão dos espaços privados e públicos, tanto do ponto de vista discursivo como geográfico.

Ocha (2012) procurou relacionar a emergência da transgeneridade no quadro de uma perspectiva de variantes identitárias de gênero na Tailândia. No país há o fenômeno de “ladyboys” grande número de jovens compulsoriamente cisgenerificados como meninos que passam por processos de redesignação sexual que, somados aos casos de cirurgias feitas com pessoas vindas de outros países, ultrapassa o montante de 200 mil operações. A autora descreve como o destino popular para realização destes procedimentos diz respeito a pouca burocracia, efetividade tecnológica e baixos custos. O quadro experimental de pesquisa com 24 mulheres trans que se prostituem aponta como o contexto da indústria do sexo e a articulação da cultura tailandesa com a de outros países tem levado a emergência da reimaginação da noção de gênero cisnormativo para dar conta das especificidades encontradas especialmente nas cidades de Pattaya e Patpong.

Yadegardfard *et. al* (2013) realizaram investigação com 190 mulheres transgêneras de faixa etária entre 15 e 25 anos na Tailândia. Com o intuito de avaliar o impacto da idade, do nível de escolaridade e o número de parceiros sexuais deste público, foi feito questionário que cobriu as variantes solidão, depressão, comportamento sexual de risco e tendências suicidas. Segundo os autores (cisgêneros), as jovens entre 15 a 19 anos apresentaram maior influência de comportamentos sexuais de risco e suicidas enquanto que as jovens de 20 a 25 anos apresentaram a maior incidência de solidão e depressão.

Gooren *et. al* (2015) estudaram o impacto do uso de hormônios por homens transgêneros e mulheres transgêneras do Vietnã procurando avaliar sua saúde funcional e o seu bem estar. A partir

de uma escala de disposição ao otimismo disposta em um questionário de saúde funcional e social 60 homens trans e 60 mulheres trans participantes foram divididos/as entre usuários/as e não-usuários/as de hormônios. Resultou-se da pesquisa que os níveis de aceitação familiar de usuários/as de hormônios são significativamente mais baixos que os de não-usuários/as. Este resultado em particular nos remete à relação dialética da expressão de gênero como discutimos na seção 3.1 da tese: homens e mulheres (cis ou trans!) podem apresentar uma expressão de gênero com passabilidade cis ou sem passabilidade cis.

Cover (2012) argumenta que ainda que a qualidade de vida de jovens *queers* tenha melhorado países ocidentais, os níveis de suicídio desta população é significativamente maior que a de jovens que seguem normatividade nas configurações sexuais e de gênero. Segundo o autor, há muitos estudos estatísticos que apresentam estes dados mas que, no entanto, não promovem um questionamento do discurso de risco e do conceito de vulnerabilidade associados à cultura e identidade de jovens *queers*.

Cartwright *et. al* (2012) fazem um estudo exploratório a respeito das principais dificuldades encontradas por pessoas gênero-desobedientes nos cuidados e planejamentos de saúde na fase idosa na Austrália. Entrevistas realizadas com 19 provedores/as de serviços e 6 pessoas desobedientes de gênero de Northern Rivers e regiões metropolitanas de Sydney am New South Wales apontaram barreiras no acesso aos serviços de saúde em função de discriminação, cuidado inapropriado e falta de conhecimento dos direitos legais sobre o fim da vida, tanto de quem oferece serviço como de quem procura.

Boyce *et. al* (2012) realizaram estudo para verificar barreiras no acesso a serviços de saúde sexual por pessoas desobedientes de gênero na Cidade da Guatemala. A maioria dos/as 29 entrevistados/as, distribuídos/as entre as designações apontadas, frequentam com maior incidência os serviços de saúde por conta do baixo preço e maior acessibilidade e informaram experimentar discriminação, violação de confidencialidade e desconfiança dos serviços. Verificou-se que estas pessoas preferem frequentar clínicas em função da sensação de pertencimento. As barreiras mais indicadas para o uso de serviços de saúde sexual são medo da discriminação, medo de adquirir HIV, custo e falta de suporte social.

Vu *et. al* (2012) apontam que no Vietnã o risco de HIV está associado ao uso de drogas por homens cisgêneros que se prostituem e pessoas transgêneras. A partir de entrevistas em profundidade e *focus groups* com públicos usuários/as e não usuários/as de droga, verificou-se a redução de uso da heroína associada ao acréscimo de preferência pelo ácido e êxtase e o aumento de práticas sexuais não seguras sob efeito de drogas.

Stevens *et. al* (2013) estudaram o impacto do ambiente no risco de adquirir HIV por jovens trans norte americanos com descendência africana. Apoiados na abordagem da teoria dos sistemas ecológicos e do modelo integrativo, os autores denunciam o reducionismo associado a pessoas transgêneras cujo comportamento sexual é visto pela sociedade como único ambiente social e estrutural.

Logie e Gibson (2013) investigaram como o discurso epidemiológico do HIV não considera mulheres cisgêneras e mulheres transgêneras em suas categorias de cuidado de prevenção, transmissão, vulnerabilidade, aquisição e tratamento. A partir da abordagem da teoria da violência estrutural, as autoras canadenses apontam como o discurso epidemiológico do HIV se associa à violência contra estes segmentos de mulheres.

Na mesma lógica de preconceito no âmbito de tratamento médico, Peters (2016) aponta dificuldades encontradas por pessoas transgêneras na prevenção e tratamento do HIV na Uganda. Resultou do estudo as considerações a respeito de que os programas públicos de saúde do país falham em ações de tratamento e prevenção de HIV entre homens transgêneros e mulheres transgêneras por incidirem com este público padrões normatizados de gênero. Além disso, a autora aponta que o uso sistemático da categoria “homens que fazem sexo com homens” em vez de aceções performativas (cisgeneridade e transgeneridade) reforça práticas sexuais estigmatizadas negligenciando e o abuso de indivíduos não-normativos. Ao contrário, a pesquisa junto a este público indica que o termo transgênero/a é associado a Direitos Humanos e dignidade de vida.

Em estudo realizado por Wijngaarden *et. al* (2013) com 10 jovens meninas/mulheres transgêneras não assumidas publicamente nas cidades de Lahore e Karachi, no Paquistão, avaliou-se temas como abuso sexual, estigma social e vulnerabilidade ao HIV. A maior parte delas enfrentou casos recorrentes de estupro na infância e no início da adolescência. Descobriu-se que a atitude conivente de suas mães com a situação as levou a sair de casa e encontrar abrigo em casa de prostituição se envolvendo com trabalhos de sexo e de dança. Na maioria dos casos a entrada repentina na prostituição não foi acompanhada do uso de preservativo.

Marais e Wellbeloved (2009) levantam as narrativas de 26 pessoas transgêneras da África do Sul e ressaltam a oportunidade de dar voz e reconhecimento às suas histórias de vida que por muito tempo haviam sido silenciadas. Os chamados momentos de passagem em que entrevistados/as relatam sua experiência de performance de gênero em sua tônica principal seguem o roteiro sequencial: percepção da diferença, crença na mudança espontânea do corpo, a aflição na fase da puberdade e uma resolução com olhar na transição. Os autores relatam que as histórias de gênero fazem o entrecruzamento de marcadores históricos, sociais, de raça e de amor.

Horton (2014) aponta que a visibilidade de pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero na sociedade vietnamita tem poucos anos. Segundo o autor o desconhecimento do histórico de sujeição de pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero nas instâncias legislativas, na mídia, na família e nos sistemas educacionais impacta negativamente no bem estar social e psíquico deste público. Horton *et. al* (2016) avaliam o papel da sociedade civil na demanda por políticas públicas e maiores financiamentos para o reconhecimento de pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero. Tomando como caso os centros urbanos de Delhi, Índia, e de Hanoi, Vietnã, os autores apontam que a epidemia do HIV ironicamente foi a ocasião que proporcionou mais chances de reconhecimento a pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero por meio de novas ações estruturais ligadas aos serviços de saúde de abordagens de Direitos Humanos.

Kugle (2010) faz um levantamento sistemático de experiências junto a pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero ligadas ao islamismo. Segundo o autor o que se encontrou nestas histórias aponta uma novidade que atualiza a noção de *jihad* para *itijihad*. Enquanto o primeiro diz respeito a uma luta por uma fé perfeita, o segundo, praticado por pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero, indica a busca por uma reconciliação da fé com a sexualidade e com o gênero não normativo. Por outro lado, Severson *et. al* (2014) examinam que o caráter afirmativo da religiosidade paradoxalmente influencia negativamente a segurança e o bem-estar de homens cisgêneros de descendência latina com comportamento sexual não hegemônico morando nos Estados Unidos.

Mavhandu-Mudzusi e Sandy (2015) investigaram a relação da religiosidade com a discriminação e o estigma enfrentados por pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero em uma universidade rural da África do Sul. A partir de uma abordagem interpretativa fenomenológica com 20 pessoas dissidentes sexuais e desobedientes de gênero desta universidade, aponta como este segmento está sujeito a vários atos discriminatórios não apenas dos pares, mas também, da estrutura acadêmica: declinações de pedidos de apoio financeiros e de saúde, incluindo casos de estupro, estão associados a estas pessoas. Há na universidade iniciativas de conversão da sexualidade que, associados aos atos discriminatórios e depreciativos tem levado estudantes dissidentes sexuais e desobedientes de gênero a esconder suas disposições sexuais e de gênero, não cursar algumas disciplinas, abandonar os cursos e suicidarem-se.

Lenning e Buist (2013) fizeram uma pesquisa com mais de 300 pessoas transgêneras nos Estados Unidos procurando cobrir os desafios sociais, psicológicos e econômicos encontrados por elas e por seus/as parceiros/as. A partir da metodologia da análise de narrativa, confirmou-se

pesquisas anteriores que apontavam estigmas sociais, dor psicológica e barreiras na atuação profissional adicionando-se nesta os/as parceiros/as e o aspecto interseccional destes problemas.

Faccio *et. al* (2013) fazem um estudo a respeito da maternidade de mulheres transgêneras e as consequentes novas atribuições de papéis a elas associados na cidade de Pádua, Itália. Entrevistas semi-estruturadas com 14 mulheres trans e 14 homens cis permitiram que as autoras avaliassem quatro grandes temas de pesquisa: auto-representação do papel de ser responsável por crianças, uma descrição da maternidade da mulher transgênera e as mais frequentes representações de mulheres transgêneras como mães levando em conta os esteriótipos arquetípico de pai e mãe. As mulheres trans do estudo declararam que são ou podem ser competentes e responsáveis para ter filhos/as. Nos casos de mulheres transgêneras que tiveram filhos quando performavam cisgeneridade masculina, há a construção do papel de mãe não em complemento à primeira mãe, mas em função dos afetos vinculados com o/as filho/as.

Doussa *et. al* (2015) investigam qual a percepção de pessoas transgêneras da Austrália a respeito de seus papéis, compartilhados ou não, de pais e mães. Os temas de interesse foram família, relacionamentos e maternidade/paternidade. A pesquisa indica que preceitos normativos de gênero moldam a maneira como pessoas transgêneras e seus/uas parceiros/as imaginam a maternidade/paternidade. Observou-se, no entanto, que maneiras de resistência são realizadas a partir da criação de novos formatos de estruturas familiares.

Geoffrion (2013) analisa a “Festa do travestismo” que compreende crescentes ações de *cross-dressing* por jovens do sul da Gana nos últimos anos. Por se tratar de uma ação efêmera (parecida com o carnaval brasileiro), a autora aponta que o evento tem contribuído de forma a reforçar e reproduzir a cisnormatividade da sociedade ganesa. Ao mesmo tempo, os festivais em questão são tidos como sendo lugares de experimentação criativa de performatividades das transgeneridades, o que permitiria processos de desconstrução de esteriótipos de gênero e sexualidade. A contribuição do estudo está em revelar o questionamento de estritas designações de cisgeneridade masculina atravessada pela poética feminina, que ganhou o debate público há pouco tempo no país.

Tendo em vista a cobertura que pretendem dar sobre as transgeneridades no mundo atual, as referidas pesquisas da área de Psicologia Social nos permitem compor um quadro das principais problemáticas que atravessam pessoas trans na contemporaneidade. O que nos interessa observar aqui é, como que estes apontamentos se coadunam com a visualidade das transgeneridades no social tendo em vista as formas de poética teatral das performances de gênero (dramática, épica e lírica). Verifiquemos, a princípio, uma busca de imagens aleatória de termos de gênero na Internet:

Ilustração 113: Busca do termo "trans" no Google Imagens²⁷².

Ilustração 114: Busca do termo "cis" no Google Imagens²⁷³.

²⁷² Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1123&bih=676&tbm=isch&sa=1&ei=z0SkWoP9FojAwATMhZewDQ&q=trans&oq=trans&gs_l=psy-ab..3..0i10.166088.166578.0.166731.5.4.0.1.1.0.109.294.1j2.3.0....0...1c.1.64.psy-ab..1.4.297...0i67k1.0.-gijsWXZTio, acesso em 10/3/2018 às 17h54, Praia Grande - Brasil.

²⁷³ Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1123&bih=676&tbm=isch&sa=1&ei=dkWkWufKO4mawQTX5aWwAQ&q=cis&oq=cis&gs_l=psy-ab..3..0i67k1j0j0i67k1j0i2j0i67k1j0i4.128063.128617.0.129440.3.3.0.0.0.0.165.403.0j3.3.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.3.403....0.r7b8CDDIRx0, acesso em 10/3/2018 às 17h54, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 115: Busca do termo "bombeiro" no Google Imagens²⁷⁴.

Ilustração 116: Busca do termo "bombeira" no Google Imagens²⁷⁵.

²⁷⁴ Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1123&bih=676&tbm=isch&sa=1&ei=k0GkWPgH08ibwQSpPQAg&q=bombeiro&oq=bombeiro&gs_l=psy-ab..12..012j0i30k118.30707.31881.0.34792.8.6.0.2.2.0.163.598.5j1.6.0....0...1c.1.64.psy-ab..0.8.605...0i67k1.0.nzAWHV2F76o, acesso em 10/3/2018 às 17h44, Praia Grande - Brasil.

²⁷⁵ Disponível em: https://www.google.com/search?biw=1123&bih=676&tbm=isch&sa=1&ei=t0GkWufSJMawwgSEhrKwAQ&q=bombeira&oq=bombeira&gs_l=psy-ab..3..0i19k1j0i5i30i19k1j0i30i19k118.790641.790689.0.791004.2.2.0.0.0.0.154.154.0j1.1.0....0...1c.1.64.psy-ab..1.1.152....0.TvHNvzP0Fbs, acesso em 10/3/2018 às 17h49, Praia Grande - Brasil.

Podemos destacar o que já se escancara com as próprias imagens: a) *trans* são pessoas e *cis* são siglas, empresas, marcas, etc.; b) na busca pelo termo *trans* há um recorte facial, que indica mulheridades, celebridades, e corpos exotificados como o corpo negro; c) *cis* remete a uma ideia de globalização, internacionalização, produtivismo e nacionalidades; d) *bombeiro* remete a ação, socorro, salvação, eficiência, apagar incêndio, equipe, êxito; e) *bombeira* remete a modelo, símbolo sensual, majoritariamente roupas curtas, pose fotográfica de corpo inteiro, fantasia sexual e majoritariamente corpo magro e cis.

Apesar de sua aparente aleatoriedade, as figuras providas pela plataforma Google Imagens estão complexamente codificadas em algoritmos, cujo manejo de programação é concentrado em domínios de propriedade privada não transparentes ao público. A noção vaga implícita na ideia de que aparecem as imagens mais populares ou mais recorrentes parece-nos uma escusa muito superficial para um problema de ordem maior: o controle dos dispositivos, dos fazeres e dos dizeres contemporâneos. A biopolítica das novas tecnologias no início do século XXI conserva a perversidade dos mecanismos e dispositivos de controle de vida populacionais das nações da segunda metade do século XX mas os atualizam em suas ramificações, nas multiplicidades de plataformas e na onipresença temporal em que se presumem preencher o espaço social. A dialética das novas tecnologias leva tanto aos modos críticos e inventivos das possibilidades artísticas (como comentamos no Capítulo 7), como ao embotamento do sujeito, em sua hiperexposição e dependência: "(...) já não estamos diante de um corpo docilizado pelas instituições disciplinares, como há cem anos atrás; (...). Agora cada um/a de nós se submete voluntariamente a uma espécie de ascese, seguindo ora um preceito científico, ora um preceito estético" (Pelbart, 2007, p.60).

Pretendi que a construção de uma árvore TRANSgênero-alógica pudesse dar indícios do papel que temos em mexer em nossas próprias histórias. Atuar em uma história familiar é também um modo político de atuar em escala global. "Autohistória... um tipo de escrita sobre a história de uma pessoa e de um coletivo usando elementos ficcionais, como uma autobiografia ficcionalizada ou memória; uma autohistória — teoria é um ensaio pessoal que teoriza"²⁷⁶ (Anzaldúa, *Idem*, p. 578). Os desafios subjetivos e sociais das transgeneridades na contemporaneidade requerem inventividade e protagonismo no sentido de redistribuição de privilégios e de conquista de direitos. No entanto, também percebemos uma necessidade de reconfiguração estética dos processos performativos de gênero. Neste sentido, passemos, então, à consideração dos traços dramáticos, épicos e líricos das performances de gênero no social.

²⁷⁶ Tradução livre de: "*autohistoria... a genre of writing about one's personal and collective history using fictive elements, a sort of fictionalized autobiography or memoir; an autohistoria — teoría is a personal essay that theorizes*".

8.1 Traços dramáticos e as normatividades da PCIScologia

"Não há nenhum documento da cultura que não seja também documento de barbárie. E é a mesma barbárie que os impregna, que impregna também os processos da sua transmissão".
(Walter Benjamin)

Associar traços dramáticos de teatralidade às normatividades da performance de gênero tidas pela PCIScologia não é tarefa difícil. A naturalização é talvez o vórtice das duas. A poética dramática de teatralidade visa criar ilusão e convencimento à cena. O efeito estético da cisnormatividade é o mesmo: ilusão e convencimento de gênero. A materialidade que os traços épicos vêm para destacar, são tratados por abstrações no drama. Aliás, drama está para a formação do sujeito moderno assim como o épico está para a crise do sujeito moderno, como já mencionamos antes sobre as pesquisas de Szondi (2001; 2004). Tais abstrações do drama diferem do lugar onírico dos traços líricos de teatralidade já que os devires do eu-lírico se montam como que por si só, enquanto que a poética dramática depende de um confronto entre subjetividades diferentes, buscando sempre um resultado.

Disciplina e coerência são termos chaves para tratar dos traços dramáticos. Não à toa, estes mesmos preceitos se aplicam à cisnormatividade. O corpo que é em si indisciplinar é negligenciado pelo drama e pela cisnormatividade: o corpo deve servir às demandas elevadas, espirituais, e não o contrário. O corpo cisnormativo assenta ideais de gênero; o corpo no drama assenta ideais de sujeito. O conflito dramático, por sua vez, se interpõe como o sofrimento provocado pelos desajustes potenciais à norma. Vejamos a seguir alguns destes apontamentos a respeito do teatro dramático:

Disciplinado, treinado e moldado para a função da significação, o corpo não era nem um problema nem um tema autônomo do teatro dramático, no qual permaneceu sobretudo como uma espécie de "subentendido". Isso não é de surpreender, já que o drama se constituiu essencialmente em função da *abstração* da densidade do material, da concentração "dramática" em conflitos *espirituais* – em contraposição à predileção épica pelo detalhe concreto. Assim, a sexualidade aparece como amor; a dor e a degeneração como sofrimento e morte. (Lehmann, 2007, p.332).

A Psicologia baseada na norma cis, como aqui chamamos a PCIScologia, tem variados efeitos de teatralidade, do aprisionamento narrativo à circunscrição de gestualidade. A propósito do drama, esta poética foi bem assimilada pela psicanálise como que produzindo uma versão moderna da tragédia grega: vários textos de tragédia grega inclusive tornaram-se modelos de teorias psicanalíticas desde Freud. Se na cena o efeito de ilusão dramática se estabelece em torno da norma,

diante da recepção, a comoção torna-se fator de ligação na medida em que produz uma descarga dos afetos desviantes da norma entre os/as espectadores/as:

Se a finalidade do drama, como se supõe desde os tempos de Aristóteles, consiste em despertar 'terror e comiseração', em produzir uma 'purgação dos afetos', pode-se descrever esse propósito de maneira bem mais detalhada dizendo que se trata de abrir fontes de prazer ou gozo em nossa vida afetiva (...). Para tal finalidade, o fator primordial é, indubitavelmente, o desabafo dos afetos do/a espectador/a; o gozo daí resultante corresponde, de um lado, ao alívio proporcionado por uma descarga ampla e, de outro, sem dúvida, à excitação sexual concomitante que, como se pode supor, aparece como um subproduto todas as vezes que um afeto é despertado, e confere ao ser humano o tão desejado sentimento de uma tensão crescente que eleva seu nível psíquico. (...) São tema do drama, portanto, todos os tipos de sofrimento, e deles o/a espectador/a tem que extrair algum prazer; daí resulta a primeira condição dessa forma de criação artística: ela não deve causar sofrimento à/o espectador/a, mas saber compensar a comiseração que desperta mediante as satisfações que daí possam ser extraídas. (Freud, 1996, p.293).

A patologização das desobediências de gênero é uma das principais perversidades da PCIScologia. Um dos medidores dos efeitos estéticos das transgeneridades hoje pode se dar: "(...) ao rastrearem-se as reações entre o público e o juízo produzido pela crítica, evidenciando as tensões socioideológicas que o atravessam, os valores colocados em confronto e os abalos quanto aos sistemas de códigos instituídos". (Mostaço, 2015, p.48). De fato, a transgeneridade é marcada pelo veto, como já comentamos no Capítulo 2, a partir de duas situações recentes. Tal como as primeiras experiências do modernismo no teatro brasileiro, há 100 anos, no início do século XX, a transgeneridade hoje, quando é protagonizada por pessoas trans nas Artes Cênicas ou na Psicologia, é marcada pelo veto. "(...) as principais características do teatro brasileiro nas primeiras décadas do século XX: teatro marcado pelo veto, que se mostrava obediente aos modelos de uma carpintaria dramática eficiente, (...) e contrário aos desafios propostos por experiências de vanguarda" (Simões, 2010, p.264).

Vejamos a seguir, o editorial de um dos números do periódico científico Labrys, ligado à Universidade Federal de Santa Catarina. Os ataques explícitos a mulheres trans demonstram a censura a que a busca por representatividade trans na feitura artística ou na presença acadêmica está sujeita nos dias atuais. A situação explicita o caráter persecutório vivido pelas transgeneridades hoje simplesmente pelo fato de ocuparmos espaços sociais cisnormativos como a própria universidade e a Psicologia. Note-se que nunca um ataque deste porte foi proferido a pessoas cis que fazem pesquisas sobre pessoas trans. O que mais fere à cisnormatividade é o protagonismo de pessoas trans:

Durante 16 anos Labrys publicou centenas de artigos que revelaram as mudanças e os pontos de inflexão de um feminismo em movimento. Hoje as feministas veem se esgarçar os objetivos primordiais da luta das mulheres: a liberdade e independência

política e econômica, a igualdade salarial, a autonomia sobre seus corpos, a transformação das relações sociais com a eliminação das hierarquias baseadas no sexo.

Com efeito, a proposição que indica a construção social e imaginária não só do gênero, mas também do sexo em última instância criou uma vaga de penetração de homens no movimento feminista não como parceiros para eliminar a violência e a discriminação contra as mulheres, mas para reivindicar um pertencimento ao feminino, mesmo com aparelho genital masculino, símbolo maior da importância a ele conferida. De fato é esta importância que configura a construção social do sexo biológico e não sua materialidade.

É assim que os transativistas invadem os encontros feministas com violência e atacam física ou verbalmente as feministas que não se ocupam de sua presença ou de sua condição. Sua agenda- se é que ela existe- não contempla uma transformação das relações humanas, mas baseiam suas reivindicações em questões de sexo/ gênero e não fazem senão reforçar a ideia de “diferença”. Pois “se sentir mulher”, como querem, desfaz toda a luta feminista para quebrar a representação social desta posição marcada pela inferioridade.

É assim que o sexo retoma seu papel principal no debate, questão voltada para ... os homens que se dizem mulheres, e que transformam a relação heterossexual, às vezes em um lesbianismo deplorável. Impõem-se com agressividade, quebrando a força feminista para uma modificação estrutural da sociedade. Estes transativistas, que desnaturam o “natural” do sexo de fato robustecem a divisão mulher/ homem pois o que pretendem é uma inserção no mundo dos homens. Habitados à violência masculina na qual foram construídos reproduzem atitudes de ataque e ódio clamando à “transfobia” e à exclusão.

Isto cria mais cizânia e facções no interior do feminismo que deve assim tudo englobar, sem priorizar os objetivos que deram origem aos movimentos de mulheres: desfazer a representação social “da mulher” e não reforça-la como querem os transativistas.

É o mesmo tipo de divisão que se faz no feminismo em relação à prostituição: há aquelas que defendem a abolição do sistema prostitucional como parte integrante da dominação masculina e aquelas que apoiam o « direito » dos homens acederem aos corpos das mulheres mediante pagamento, em um quadro improvável de “escolha” ou “agentividade” do desempenho desta “profissão”.

O resultado destas divisões é que o feminismo se liquefaz em discussões acerbadas veiculadas pelas redes sociais e outras mídias. O que se percebe nestes debates é paradoxalmente um retorno ao corpo, ao sexo enquanto determinante do ser no mundo. A questão que fez correr tanta tinta “o que é uma mulher” se turva na violência das reivindicações transativistas.

Constata-se assim que o feminismo hoje está enfraquecido, e não tem agido no sentido de destruir os tentáculos do patriarcado, que se fixam em toda parte. Nunca se falou tanto em feminismo e nunca foi tão frágil. Arauto da liberdade e da transformação social o feminismo perde seu norte, seus instrumentos teóricos, seu pulsar para se dobrar à agenda masculina. O feminismo hoje, sob o pretexto de “direitos humanos” engloba tudo e esquece os direitos humanos das mulheres.

Não basta lutar contra a violência, é preciso erradicá-la em suas raízes, nas representações sociais que ordenam a construção de mulher/ homem como seres distintos e desiguais. Nunca a violência dos homens foi tão explícita e contundente.

Para quando a revolução que varre os sexos sociais como fundamento de hierarquia e destrói tais representações?

Este número de Labrys apresenta aspectos do feminismo nos países nórdicos, inicia uma discussão sobre feminismos negros no Brasil e abre um dossiê multilíngue sobre a criminologia feminista.

Boa leitura²⁷⁷

²⁷⁷ Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys31/informacoes/editorial.htm>, acesso em 14/4/2018 às 20h53, Praia Grande - Brasil.

Devemos notar que a normatividade reivindicada pelo cisfeminismo corrobora à patologização das transgeneridades. No entanto, é preciso indicar que a PCIScologia se faz presente mesmo em casos quando a intenção é a de se apoiar a luta por reconhecimento de pessoas trans e contra a patologização das transgeneridades. Poderíamos elencar ao menos quatro efeitos normativos com traços dramáticos corroborados pela PCIScologia, os quais foram discutidos ao longo da tese:

a) Escala/régua

A diferenciação entre "pessoas trans" e "travestis". Como vimos, esta diferenciação nasce de uma biopolítica de controle do corpo trans, indicando em escala quem é mais trans do que quem. O modelo cisnormativo da transexualidade é aqui o parâmetro hegemônico que se estabelece como balizador, como o último ponto na escala a ser alcançada diante do qual se deveria alcançar reconhecimento. É preciso frisar que a busca por romper com o efeito dramático da escala/régua não visa suprimir a diversidade das transgeneridades, pelo contrário, visa dar-lhes suporte.

b) Cardapialismo

As siglas apresentadas com o rótulo de diversidade sexual e de gênero se justapõe gerando excludências entre uma e outra, eliminando o caráter performativo de gênero e condicionando todas as formas a de sexualidade a uma cisnormatividade. As siglas têm efeito dramático ontologizante e diagnóstico. Requeremos um olhar crítico às siglas a partir da pergunta: o que elas escondem?

c) Monosexualidade

A definição identitária pelo gosto negligencia o não gosto, além de naturalizar o próprio gosto. Como se gostar ou não gostar não fossem processos socialmente construídos. A monodissidência sexual busca romper com a operatividade dramática da monosexualidade a partir da ideia sugestiva de que não há corpo no mundo que não seja gostável. (Ver tópico 2.7).

d) Disforia de gênero

A ideia de que ser trans assenta-se em uma narrativa de sofrimento e desencaxe ao próprio corpo é um efeito dramático contingente à noção de transexualidade. Enquanto que a euforia de gênero talvez se aproxime mais de traços líricos de teatralidade das transgeneridades no social, a disforia se baseia no conflito e no desajuste à norma como fatores definidores da subjetividade de pessoas trans.

8.2 Traços épicos e as afrontosidades do saber travesti

"Por fim, a ciência mais cruel, mais lúcida, mais sóbria e mais implacável se faz plenamente alegre, e a alegria mais afirmativa, mais eufórica e mais vital se fez completamente sábia."

(Jorge Larrosa)²⁷⁸

Esta seção visa elencar algumas das linhas de força que nos induzem a uma correlação entre formas não hegemônicas de transgeneridades com os traços épicos de teatralidade. Em geral, ao apresentarmos uma expressão de gênero sem passabilidade cis, nós travestis revelamos ambulantemente os modos performativos de gênero no social. O corpo trans delineado por traços épicos não é simplesmente aquele que evidencia uma hibridização entre elementos identitários tidos como masculinos e os aspectos identitários tidos como femininos. O corpo trans delineado por traços épicos de teatralidade é aquele que se revela enquanto fazer: assume-se feitura, assume-se processo.

A teatralidade épica enlaça a performatividade de gênero em seu caráter contestatório às normatividades sociais, especialmente no que se refere à branquitude enquanto hegemonia étnico-racial. As formações narrativas epicizantes, por sua vez, montam-se, desmontam-se e remontam-se em cena ou em sugestividade cênica. A afrontosidade à disciplina pelos traços épicos é delineada pela assunção do caráter dialético das desigualdades sociais nas quais gênero se inscreve. A crítica a cada peça da engrenagem da sociedade também se exerce a partir do olhar exigente com relação à processualidade de construção de gênero. Pela teatralidade épica, o corpo trans é uma arma.

Vejamos algumas características fundamentais do teatro épico sobretudo a respeito de seus efeitos junto à recepção:

Quando idealizou seu teatro épico – calcado na desconstrução do palco, no desnudamento da cena, assumindo a teatralidade do evento – Brecht pretendia, justamente, que o/a espectador/a ganhasse intimidade com a linguagem teatral. Ao se apropriar dos recursos e mecanismos utilizados no teatro, o/a espectador/a se tornaria *especialista*, ampliando sua capacidade de compreender a cena, ao perceber as inúmeras possibilidades de concepção e interpretação da obra, sentindo-se então apto a elaborar significados para os signos propostos, criar um ou mais sentidos para a encenação. A conquista da linguagem teatral pelo/a espectador/a implica o desenvolvimento de um senso estético e um olhar crítico – olhar armado, exigente, atento à qualidade do espetáculo, que reflete sobre os fatos apresentados e não se contenta em ser apenas o receptáculo de um discurso monológico, que impõe um silêncio passivo. A aquisição da linguagem teatral capacita o/a espectador/a a interpretar a obra, desempenhando uma efetiva participação no fato artístico e assumindo a autoria da narrativa apresentada, mantendo viva sua possibilidade de construção e reconstrução da história. (Desgranges, 2003, p.171-172).

²⁷⁸ Tradução livre de: *"Por fin, la ciencia más cruel, más lúcida, más sobria y más implacável se ha fecho plenamente alegre, y la alegría más afirmativa, más eufórica y más vital se ha hecho completamente sabia"*. (Larrosa, 2003, p.129).

Os traços épicos do saber travesti conferem às transgeneridades não hegemônicas um caráter pedagógico de teatralidade de gênero junto à recepção naturalizada pela cisnormatividade. "Quando uma travesti se movimenta a sociedade se movimenta toda com ela" (Carvalho, 2018, p. 204). As alterações de percepção suscitadas por travestis à ordem hegemônica da performance de gênero correlacionam-se à assunção da teatralidade pela recepção normativa. A epicidade na recepção tem o efeito de esfacelar seus processos arraigados, estabelecidos em nódulos nunca antes questionados e que agora são postos a prova para que se abram contextos de decifração mais pautados na experiência do que no diagnóstico. Evidentemente não há garantias de que a mera interação com pessoas trans não hegemônicas possibilitem transformações imediatas junto à recepção normativa. De fato, a experiência da recepção tem seus caminhos insuspeitos e sua própria temporalidade. No entanto, ainda que este tempo seja marcado pelo produtivismo de gênero cisnormativo, os estalos artísticos suscitados pelas existências travestis geram inquietações a qualquer sujeito cisgenerificado compulsoriamente que, mais cedo ou mais tarde, de um jeito ou de outro, por meio de canais sociais ou por meio da sua mais profunda intimidade porá sua cisgeneridade em interrogação, *desnaturalizando-a ou rompendo com ela*. Ao deixar-se levar pelas perguntas de modo crítico e investigativo, assumindo o devir de seu processo performativo de gênero, a pessoa cis embuída dos traços épicos de teatralidade desvendará formas próprias de transgeneridade, sequer antes imaginadas por si ou pela CIScidade.

A teatralidade épica solicita do/a espectador que forme suas próprias respostas sobre os aspectos críticos da cena. A teatralidade épica solicita da cisgeneridade que forme suas próprias respostas sobre os seus aspectos críticos de gênero. Trata-se de pôr em evidência o fazer de gênero, assim como se põe em jogo o fazer da cena. Neste sentido, vejamos como que os traços épicos presentes no modernismo do teatro ocidental do século XX se aproximam da convocação a repensar-se enquanto performance de gênero que a experiência relacional e estética com travestis solicita da cisgeneridade:

Desde as modificações operadas pela vanguarda histórica do início do século XX, o teatro evidencia a sua condição provocativa e questionadora, assumindo-se como algo que pode produzir perguntas e inquietações, mas que não se propõe a oferecer respostas. Desde então, o/a espectador/a está convidado/a a se colocar como decifrador/a de uma obra que possui como principal objeto de análise o próprio fazer teatral, a precipitação de seu processo e a explicitação de suas perguntas. O assumir da teatralidade presente nas produções cênicas faz-se também como assunção do ato produtivo do/a espectador/a. A teatralidade assumida carrega consigo também indícios da necessidade do encontro para a concretização da obra, deixando evidente que a atuação do/a espectador/a se faz incontornável para a efetivação do fato estético. O objeto artístico anseia pelo ato do/a espectador/a, por sua atuação pessoal e intransferível. Das fricções provenientes desse encontro, o objeto faz-se obra de arte. (Simões, 2013b, p.194).

Desde o século XX, os limites entre recepção e obra se diluíram. O que é radicalmente diferente da leviandade acrítica de tendências de sem fronteirismo. Na contemporaneidade, as fronteiras disciplinares dramáticas subsistem a todas as rupturas operadas pelo modernismo. O que percebemos nas produções teatrais recentes, delineadas de traços épicos, é que penetrar na obra não significa acabar com fronteiras. Neste sentido, poderíamos indicar que a categoria travesti induz a uma elaboração de gênero que se dá na fronteira entre a espacialidade e a corporeidade.

Ilustração 117: Gênero na fronteira entre espaço e o corpo

FONTE: AZEMICH, Makoto Aida²⁷⁹

²⁷⁹ Disponível em: <http://www.contemporaryartcuratormagazine.com/home-2/aidamakoto>, acesso em: 21/05/2018 às 18h45, Praia Grande - Brasil.

Na obra acima, percebemos a subjetividade interferindo na cena a partir do caminho que se forma entre o corpo da espectadora inserida na obra e a espacialidade presente no espaço cênico. A inscrição do gênero em espaço de fronteira revela as suas marcas, ao contrário dos traços dramáticos que se caracteriza por velar as fronteiras, suprimir as marcas, extinguir as temporalidades indisciplinadas do corpo. Pôr-se à recepção enquanto gênero-limítrofe é uma afrontosidade armada em sua assunção épica de atuação na fragmentação temporal do gênero.

Ilustração 118: Cena com Carlos próximo do público – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

Um desdobramento épico recente das teatralidades das transgeneridades no social foi a criação do MONTPSI - Movimento Nacional de Profissionais Trans da Psicologia, do qual sou co-fundadora. A busca por representatividade aqui extrapola a noção de que ela deva se concentrar apenas ao fazer teatral e, neste, apenas à atuação. A transposição da articulação crítica do *trans fake* das Artes Cênicas para a Psicologia é uma resultante épica deste longo percurso de pesquisa dos efeitos estéticos das transgeneridades no social.

A seguir consta a íntegra do MANIFESTO REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ! do MONTPSI, lançado em março de 2018, em reação às tratativas do Supremo Tribunal Federal que, como comentamos na seção 2.4, no dia 1 de março deste mesmo ano proferiu decisão a respeito do descondicionamento médico e jurídico das transgeneridades, mas ainda com muitas falhas.

MANIFESTO REPRESENTATIVIDADE TRANS, JÁ! Diga sim a profissionais trans!

O Movimento Nacional de Profissionais Trans da Psicologia (MONTPSI) vem a público lançar o Manifesto Representatividade Trans.

Nós, profissionais trans e estudantes trans da área da Psicologia, organizados/as, vimos através deste manifesto buscar representatividade e oportunidade de exercer nosso trabalho por meio da redistribuição da produção de saber e redistribuição de privilégios no exercício de processos práticos sobre transgeneridades na nossa área.

O Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo. Nossa segunda causa de morte é o suicídio. A vida média de uma pessoa transgênera é de apenas 35 anos. Somos, quase todos/as, expulsos/os de casa muito cedo, às vezes com apenas 12 ou 14 anos de idade. Mais de 90 % da nossa população está na prostituição, pois o mercado de trabalho não nos aceita.

Somos privadas/os de família, educação, trabalho, moradia, saúde e afeto. A decisão do STF que saiu dia 3/3/2018 tem alguns avanços para a luta por reconhecimento de pessoas trans mas além de ser a ponta do *iceberg* de todos os enfrentamentos que nossa população enfrenta no dia a dia, esta nova medida em nada vai reparar todas as mortes de pessoas trans até aqui. Esta decisão que levou à aclamação da ministra Carmem Lúcia guarda traços de profunda semelhança com a Princesa Isabel assinando a Lei Áurea, decretando o fim da escravidão. Todas/os sabemos que a Lei Áurea não acabou com a escravidão neste país. Da mesma forma, lamentavelmente o genocídio INSTITUCIONAL que pessoas trans vivemos neste país não terminará de maneira alguma com o ato assinado pela "Princesa" Carmem Lúcia em 2018.

Por toda nossa história e, mesmo com a decisão do STF, precisamos lutar para ter direito ao nosso próprio nome, precisamos lutar para poder usar banheiros de acordo com nossa identidade de gênero e para por ela sermos reconhecida/os e tratada/os. As instituições de ensino estão começando agora a permitir nossa presença. Muito/as só ingressaram nas universidades graças a projetos como o Transcidadania e o Transformação, em São Paulo, o Prepara Nem, no Rio, e o Transenem em Belo Horizonte. No entanto, na maior parte das vezes quando entramos nas instituições de ensino superior encontramos quadros de docentes que não contam com nenhum/a professor/a trans. Pois bem, quando entramos nestes espaços, na graduação ou na pós-graduação, somos abandonadas/os, não temos orientação qualificada ou, ainda, as/os pouca/os que entramos somos usadas/os pelos programas e cursos como "travestis de estimação": como moeda de troca, para que os mesmos programas e cursos possam atender às exigências legítimas do MEC e da sociedade civil para que as IES tratem e se aprofundem na diversidade de gênero.

Direitos básicos nos são negados diariamente. Em uma sociedade pautada por corpos e suas corporeidades, o corpo trans é abjeto, excluído e marginalizado. Lutamos pela humanização dos nossos corpos, das nossas identidades e performatividades, e pela aceitação das nossas presenças nos mais diversos espaços da sociedade.

Durante décadas fomos publicamente censuradas pelo Estado por operações como "Tarântula" e "Comando de caça aos gays", que perseguiam, prendiam, torturavam, espancavam e assassinavam as travestis, que não podiam nem ao menos andar pelas ruas; presas, eram obrigadas a se mutilarem para serem libertas. Era proibido mencionar a palavra Travesti em qualquer meio de comunicação.

Na área teatral cada vez mais se consolidam as reivindicações dos movimentos NEGRO e TRANS que denunciam, respectivamente, o BLACK FACE (atores/atrizes brancos/as fazendo papéis de personagens negros/as) e o TRANS FAKE (atores/atrizes cis fazendo papéis de personagens trans). Nós do movimento trans estamos alargando cada vez mais a noção de TRANS FAKE e percebemos que este tipo de procedimento vergonhoso não acontece somente na função de interpretação teatral: acontece em todas as atividades das artes cênicas (que com Trans Fake são as artes cênicas, no caso); o procedimento vergonhoso do Trans Fake não acontece apenas na área teatral. Em todas as áreas vemos pessoas cis protagonizando uma luta que é nossa. Na Psicologia podemos chamar o TRANS FAKE de PCIScologia.

Sob uma perspectiva antropofágica, percebemos a necessidade emergente do protagonismo transgênero nos espaços acadêmicos (discente e docente) e profissionais

na Psicologia a fim de recuperar e reescrever a epistemologia dos saberes trans-latinos indígenas e afrocentrados rompendo com a PCIScologia branca definitivamente.

Na área da Psicologia, nas universidades públicas e privadas, nos atendimentos psicoterapêuticos, e em todas os diversos postos em que atuam psicólogos/as na sociedade brasileira, vemos profissionais cisgêneros fazendo carreira sobre transgeneridades; vemos profissionais cis carreiristas sobre pessoas trans não apenas tendo renda para se manter, mas se legitimando (entre outras pessoas cis) e fazendo reserva de mercado sobre transgeneridades. Enquanto isto, o genocídio de pessoas trans cresce neste país, não temos trabalho e quando denunciemos o TRANS FAKE da PCIScologia, quando denunciemos o CARREIRISMO TRANS DE PESSOAS CIS, nós pessoas trans somos deslegitimadas pelas pessoas cis que dizem que estamos censurando-as.

Ora, analisamos que o oportunismo de cursos, editais, projetos, atendimentos psicanalíticos e psicoterapêuticos protagonizados por pessoas cis e especializados nas vivências transgêneras promovem simultaneamente EXTRATIVISMO DE SABER, APROPRIAÇÃO CULTURAL e, além do genocídio, um EPISTEMICÍDIO.

A emancipação social de pessoas trans não nos será dada por pessoas cis. Numa perspectiva de reparação histórica, REIVINDICAMOS CONCRETAMENTE:

Nos atendimentos psicoterapêuticos: REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ!

Basta de clínicas de pessoas cis especializadas em atendimento de pessoas trans: enquanto isto vários/as profissionais trans não tem trabalho como psicanalistas e psicólogos/as que atendem. Não admitiremos mais o carreirismo trans de pessoas cis na psicologia;

Nos processos pedagógicos: REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ!

Basta de pessoas cisgêneras conduzindo formações ou treinamentos sobre transgeneridades na área da psicologia: enquanto isto professoras/es trans com altíssima formação em psicologia estão desempregados/as; e

Nas pesquisas acadêmicas: REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ!

Basta de pessoas cisgêneras pesquisando transgeneridades na área da psicologia. A investigação acadêmica é uma forma de legitimação de saber: quando pessoas cis pesquisam sobre pessoas trans, elas estão protagonizando um processo de construção de saber que é nosso por direito. O nome disto é: APROPRIAÇÃO EPISTEMOLÓGICA ou EXTRATIVISMO ACADÊMICO. Enquanto isto nós pessoas trans não temos condições básicas de acesso ou de permanência estudantil. Reivindicamos cotas já para pessoas trans em TODOS os programas de pós-graduação e de graduação do Brasil, públicos e privados (nossa referência é o caso da UFBA, 2017). Pessoas trans são deslegitimadas institucionalmente quando pesquisam transgeneridades. Nós, pessoas trans, queremos poder pesquisar qualquer assunto na psicologia!

Queremos modificar o quadro de vulnerabilidade de pessoas trans nesta CISCiedade genocida. Acreditamos em alianças com pessoas cis: estas alianças devem ser construídas, no entanto, com nosso protagonismo e a partir de nossas pautas.

Basta de pessoas cis dizendo qual a melhor forma de aliar-se e de apoiar a luta trans. Nós diremos a vocês como nos apoiar, e aqui, neste manifesto, assim como no MANIFESTO REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ! nas artes detalhamos ponto a ponto quais os modos de aliança necessários. Neste momento o principal é a redistribuição de privilégios do protagonismo profissional e teórico das transgeneridades que hoje está altamente concentrado em pessoas cisgêneras.

Somos muitos/as profissionais e estudantes trans na área da Psicologia e exigimos respeito e representatividade, já!

Basta de TRANS FAKE!

Basta de PCIScologia.

16/3/2018 - Movimento Nacional de Profissionais Trans da Psicologia (MONTPSI)²⁸⁰

²⁸⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/montpsi/>, acesso em: 19/04/2018 às 20h45, Praia Grande - Brasil.

8.3 Iluminação cênica: traços líricos da performance de gênero

"Luz é o que o/a bailarino/a procura no palco; iluminação é o que o público vê. O/a bailarino/a reage fisicamente à luz, enquanto a platéia reage artisticamente à iluminação."
(Murray Louis)

Nesta seção procede-se a uma reflexão sobre os traços líricos da performance de gênero a partir dos desenhos de luz da espacialidade da cena teatral e dos desenhos de luz da corporalidade de gênero. Pretendemos ressaltar como os aspectos de visualidade de gênero se colocam como modalidade cênica a partir da consideração de algumas possibilidades performativas da luz enquanto traço lírico de teatralidade. Neste sentido, levantaremos algumas imagens da encenação *A Demência dos touros* nas quais a iluminação defere efeitos e dão contorno cênico à performance de gênero.

Relacionamos os traços líricos de gênero à iluminação pelo caráter onírico das imagens e seu potencial de sugestividade social a partir de sutilezas íntimas. O devaneio e a modulação são elementos da luz que expandem alguns dos aspectos já discutidos na seção 7.3, no sentido de uma reflexão social mais abrangente do papel das imagens em uma conjuntura global de gênero. Assim, "(...) propõe-se o domínio da imagem em psicologia social como o estudo dos processos sociais nos quais a imagem não é apenas uma coisa físico-química, mas a mediação entre o objeto icônico, o corpo e a imagem mental dos/as observadores/as, em um contexto social e histórico" (Andriolo, 2018, p.19).

A visualidade dos aspectos sociais de gênero por meio da luz cênica pode se dar de maneiras diversas. De acordo com Camargo (2000), o teatro naturalista valorizava o aspecto atmosférico da luz proporcionando uma visão imitativa da realidade. Já a partir das abordagens expressionistas de teatralidade no início do século XX,

a luz é o elemento imprescindível, através do qual se conseguem as deformações, os focos concentradores, as projeções, sombras, manchas, flashes, e tudo o mais que possa atuar como percurso de desnaturalização e expressão do objeto, do sujeito ou da forma em si mesma. (Camargo, *Idem*, p.33).

Esculpir gênero a partir da luz cênica confere à iluminação tanto a possibilidade de seletividade e isolamento de algum aspecto como "o poder de estabelecer rupturas e relações entre personagens" (Camargo, *Idem*, p.34). Vejamos a seguir algumas imagens de *A Demência dos touros* onde a interveniência da luz se apresenta como traço lírico de teatralidade de gênero, gerando sugestividade tanto sobre seu papel introspectivo como na maneira cortante como pode associar-se à interlocução entre personagens, formando como que desenhos de gênero no espaço cênico.

Ilustração 119: Luz atravessando Carlos – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Ilustração 120: Dr. Descartes em seu consultório (I) – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Luz entre sombras

*É noite medonha e escura,
Muda como o pensamento
Uma só no firmamento
Tremula estrella fulgura.*

*Falla aos echos da espessura
A chorosa harpa do vento,
E n'um canto somnolento
Entre as arvores murmura.*

*Noite que assombra a memoria,
Noite que os medos convida,
Erma, triste, merencoria.*

*No entanto... minh'alma olvida
Dôr que se transforma em glória,
Morte que se rompe em vida.*

(Machado de Assis)

Ilustração 121: Sacódia no consultório do Dr. Descartes – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

De acordo com Santana (2016, p.60), iluminar "não significa necessariamente revelar formas. A relação estabelecida entre luz e sombra pode ser utilizada também para velar e/ou desvelar formas". Os elementos opostos apresentados na poesia de Machado de Assis acima se associam às diferentes sensações despertadas na iluminação cênica a partir de uma perspectiva mais simbolista: vida/morte, alegria/tristeza, noite/dia. Do ponto de vista estético, entretanto, é

importante destacar que a atuação da luz e sombra em paradoxalidade se estabelece em função da própria interveniência das formas no espaço:

A sombra resulta da interceptação da luz pelo objeto e só se torna aparente quando a direção da luz difere da direção da visão e contribui para informação extra sobre a forma que está sendo criada ou gerada. (Barros, 2002, p.194).

Ilustração 122: Dr. Descartes em seu consultório (II) – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

A seguir apresentam-se as modalidades de luz na peça que se fizeram a partir de objetos de cena, alterando a percepção tradicional da proveniência da iluminação cênica (do alto ou dos lados).

Ilustração 123: Huy/Ssk trabalhando na construção do muro – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

Ilustração 124: Huy/Ssk trabalhando na construção do muro – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

Ilustração 125: Emilia embala seu bebê trans – A Demência dos touros

FONTE: Karina Lumina

O bebê trans exprime-se aqui em sua força lírica: a luz brotando de um repolho indica a vida que é apenas vida. O eu-lírico do bebê performado pela luz cênica traduz o potencial de rebelar-se, usando seus próprios recursos, contra processos sociais de cisgenerificação compulsória. A função estética da luz como elemento lírico da performatividade de gênero guarda consigo menos a intenção da visibilidade e tende a apresentar mais a perspectiva de *escritura do visível*. Simões (2013a) define este aspecto poético da luz cênica como "scriptura" do visível já que aqui a iluminação é uma linguagem própria que interfere na estrutura da cena.

Ilustração 126: Cantora Verónica Valenttino – Banda Veronica Decide Morrer²⁸¹

FONTE: Renan Padilha

A transgeneridade trabalhada a partir da iluminação cênica pode se dar em múltiplas operações de visualidade. Todas elas conciliam a performatividade da luz com as condições indisciplinadas da tensão de gênero com a corporalidade. Destacamos aqui a perspicaz participação da luz cênica enquanto atuante na arquitetura do corpo trans. Aventamos, então, a corruptela *luzvesti* (luz + travesti) para suscitar a *força lírica de expressão visual das desobediências de gênero a partir do potencial performativo da luz cênica*.

²⁸¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/veronica.valenttinoii>, acesso em: 25/04/2018 às 12h06, Praia Grande - Brasil.

Ilustração 127: Emilia trocando a lâmpada em cena final – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

No Capítulo 9 a seguir, passaremos às considerações finais da tese. Veremos que o manuseio dos dispositivos da iluminação cênica durante a execução das sessões de *A Demência dos touros* corresponde à própria interatividade pela qual se conduziu as ações desta pesquisa. Micro-interações e macro-interações; diálogos diretos e indiretos. A recepção da pesquisa participa da tese seja por suas ações e discursos co-escreventes do relatório seja pela multidimensionalidade rizomática e não-totalizante da presença das tensões estéticas da performance de gênero abordadas a partir do fenômeno social.

Para que a vaca dê a luz ao gênero, é preciso que cada pessoa se perceba enquanto vaca, seja essa vaca como for. Em outras palavras, decupar o processo performativo de gênero em sua compositividade épica é maneira de revelar o próprio fazer de gênero do ponto de vista subjetivo e social. Este fazer deve ser democratizado e não por uma assunção gratuita ou simplista de generalização de uma designação sobre todas. Acusam a transgeneridade de fazer isso, mas é justamente este o *modus operandis* básico da cisnormatividade: generalizar designação a partir da naturalização. O que apontamos aqui é o contrário da operação cisnormativa: a democratização das transgeneridades a todos os corpos não se trata de uma imediata configuração designativa de gênero

mas, possibilitar a percepção que está no fazer épico de gênero a base trans de todas as intenções designatórias de gênero. As variedades líricas de gênero têm multiplicidades cuja força expressiva se opõe a intenção totalizadora-dramática da cisnormatividade.

Trocar uma lâmpada em cena é dispor epicamente de modos de traje de luz que estão em tensão, combinação, cintilação, em brilho fulminante, etc. A vestimenta de gênero procedida pela luz, sumarizada no conceito que aqui articulamos, luzvesti, tem uma operatividade épica das transgeneridades porque contém a força cênica de matizar a expressividade da composição subjetiva e social de gênero. Trocar uma lâmpada em cena é assumir ao público sua própria mudança de luz. Ao contrário da reclusão dramática que requer uma disciplina de produção da iluminação cênica que nunca pode ser revelada em seu fazer à recepção. A dramaticidade da luz visa manter a ilusão e o convencimento, tal como se pretende a cisnormatividade.

A iluminação cênica trabalhada a partir dos condicionantes psicossociais de gênero permite que sejam levadas em conta as matrizes políticas para balizar as funções estéticas da luz. A performatividade da luz cênica é também uma interface de reconhecimento recíproco dos processos de gênero junto à recepção. A motricidade lírica da iluminação, ao por em jogo de cena a modulação, a seletividade, a tonalidade e a atmosfera, oportuniza a evidenciação mútua, entre público e encenação, da relação entre o movimento de luz e a compositividade visual de gênero. Em cumplicidade, cena e sala, desvendam entre si o aparato estético do construcionismo social de gênero.

É exatamente a linguagem da luz que possibilita a articulação entre todos os componentes políticos que constituem a cena e seu diálogo com a recepção. De acordo com Camargo (2000), a cadência rítmica da luz está para a espacialidade, assim como o ritmo sonoro está para a temporalidade. *Vestir-se de luz é uma operação poética lírica de performatividade transgênera da corporalidade no espaço cênico*. Luzvestir o gênero é, por sua vez, a revelação de seus fazeres trans, das suas modulações de luz cuja compositividade visual dão ritmo ao espaço de pertencimento social de um sujeito. Dar luz ao gênero pode ser, em última instância, possibilitar-lhe o movimento espacial desobediente, buscando as possibilidades reticulares de rompimento com a cisnormatividade.

Condensamos esta reflexão em uma equação poética: *não há luz onde não haja gênero e, por outro lado, há sempre gênero onde não há luz*. E não é que a cisnormatividade só se produza nas sombras mas que, ao vestirem-se de luz, pessoas que baseiam seus processos performativos na cisgeneridade se dão a perceber que a sombra também revela e, assim como a luz, dá ritmo espacial à corporalidade, despertando na recepção seus próprios existires de gênero: em luz e em sombra!

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS: a *vaca* deu a luz ao gênero

"A arte pra mim é poder criar sobre a minha própria existência, sobre as minhas próprias relações."
(Linn da Quebrada)²⁸²

O longo percurso de elaboração desta tese pretende demonstrar que um trabalho contundente sobre os aspectos psicossociais de gênero não se restringem à escrita de bons títulos. O esmiuçamento a que nos dedicamos nos permitiu ir muito mais além do que se espera de uma tese de doutorado. Se por um lado, nenhuma área do saber fica ilesa a uma revisão *de trans pra frente* de tudo o que já construíram, analisaram, conjecturaram, etc., esta tese só pode se inscrever no tempo atual tendo em vista tudo o que a humanidade chegou a formular até aqui. Por outro lado, a presente pesquisa não esgota nenhum dos assuntos dos quais ela versou: apenas sinaliza novos inícios. *Tese agigantada, gigante é nossa luta!*

Ilustração 128: Grito de merda antes de uma apresentação – A Demência dos touros

FONTE: Plínio Machado

²⁸² Linn da Quebrada em Berlim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ns62fLTZr_w, acesso em 8/3/2018 às 8h39, Praia Grande - Brasil.

Esta tese é fruto de uma experiência pessoal que me transformou. E ela demarca também novos ciclos vindouros, nos quais certamente buscarei o caráter transformador. "Não deixaremos de explorar e, ao término da nossa exploração, deveremos chegar ao ponto de partida e conhecer esse lugar pela primeira vez" (Eliot, 1988, p.18). Se as transformações pelas quais passei são inspiradoras a outras pessoas é porque *transformar* é um verbo tão intransitivo que não pode ser só meu. As transformações se dão em rede social, em múltiplos processos de reconhecimento recíproco, nos quais eu me insiro.

Nesta urdidura, as histórias de transformação também são memórias que se assomam umas às outras. Fui aluna de uma das últimas turmas da professora Ecléa Bosi antes de seu falecimento em 2017. Em uma de suas aulas sensíveis, com sua voz num tom baixo, ela citou Paul Valéry em uma frase tão associada à ela que já nem se faz necessário distinguir autoria: "cada vez que contamos uma história, a conservamos, como se passássemos mais uma camada de esmalte por cima". A história que conto aqui refere-se a uma autoralidade própria, desenvolvida ao longo do caminho e atravessada por elementos inesperados: "(...) encontrar-se significa topar com aquilo que não se busca"²⁸³.

A teatra não é apenas o nome do meu projeto pessoal. É também! Mas, sobretudo, a teatra diz sobre uma mudança de paradigma da sociedade toda: um transfeminismo concreto que faz enxergar os conteúdos de transgeneridades e de mulheridades presentes em todos os temas da existência, sem exceção. Aliás, nesta tese houve extensa produção teórica: sobre a condição, experiência e posição política de pessoas trans. Mas não só! Sob um olhar crítico, esta tese acabou por produzir novos saberes para os campos da psicologia, das artes cênicas, da pedagogia e estudos sociais, mas mais que isso: insurgiu, com ousadia e generosidade, contra os pressupostos hegemônicos de todos estes domínios. "O saber se afirma não como um conjunto de conhecimentos, mas como uma posição, a ser mantida indefinidamente, e o que se ensina ao/à outro/a é sua própria incapacidade de constituir objetos de saber, de produzir conhecimento" (Desgranges, 2012, p.188).

Preciado (2014) nos apresenta mecanismos de desconstrução da sexualidade baseada na cisnormatividade. Aqui exponenciamos a sua obra, buscando os mecanismos poéticos de desmontagem da cisgeneridade naturalizada. A temporalidade travesti é sempre uma experiência crítica e improdutiva porque desobedece a cisnormatividade e seus mecanismos econômicos produtivos. Na tese trabalhamos com as noções de escala/régua, cardapialismo, monodissidência sexual, euforia de gênero, etc. Não é o caso de retomar um a um neste momento das considerações

²⁸³ Tradução livre de: "(...) encontrarse significa topar con lo que no se busca" (Larrosa, 2003, p.183).

finais, mas de percebe-los como resultantes de uma pesquisa original e extremamente provocadora. A intenção foi a de fortalecer o movimento de pessoas trans a partir de uma perspectiva estética crítica para além das siglas. Ir além das siglas não significa jogar no lixo o histórico de luta. Pelo contrário! Ao desnaturalizar as siglas, percebemos a dimensão daquilo que elas negligenciam: *os processos performativos de gênero*.

A tese compreendeu uma triangulação importante de campos, os quais nomeei ZETs - Zonas Estéticas Temporárias: encenação, pedagogia e performance. Nas três frentes buscou-se avaliar a fruição e a experiência de recepção, levantando histórias, impressões, jogos, dispositivos, etc. Em *A Demência dos touros*, avaliamos os questionamentos implicados nas atividades de dramaturgismo e de documentação, respectivamente: a problematização do radical fobia para caracterizar o opressor e a opressão vivida por pessoas trans; e a alternativa de euforia de gênero à noção de disforia de gênero. Na oficina *Poéticas de gênero em interseccionalidade social* investigamos novos modos de convivialidade a partir de práticas corporais e dialógicas nas quais a experiência de gênero se desdobrou ora na indelével pessoalidade de cada participante, ora na coralidade do grupo. Em *Tetagrafias* criticamos a noção de modificação corporal como atributo indispensável das transgeneridades a partir de um programa desenvolvido com inspiração na performance *Transmutação da carne*, de Ayrson Heráclito a qual traz à tona as problemáticas da escravidão a partir da marcação corporal.

A organização do material da tese exigiu, em si, um trabalho de criação artística. Gênero é uma obra de arte e atuar em arte dá trabalho. Mas o que ressaltamos é o ímpeto incansável de diálogo afinado com o tempo conturbado politicamente em que esta pesquisa foi desenvolvida. Diante da totalidade do conservadorismo que vivemos no Brasil atual, os modos de censura às desobediências de gênero merecem narrativas contra-produtivas à ordem de infobesidade acrítica. "Na cena contemporânea, os procedimentos que operam com o uso da relativística, de narrativas superpostas e simultâneas, a incorporação de texto/imagens e signagem subliminar, a possibilidade de legibilidade do fragmento estão consonantes com os encadeamentos mentais de nossa época". (Cohen, 2004, p.22).

Procurou-se na tese questionar a recepção social das transgeneridades em uma sociedade cisnormativa. Procedemos, em especial, a uma crítica ao processo transexualizador como nódulo biopolítico de controle do corpo trans. No entretencimento teórico da pesquisa, investigamos minuciosamente os seguintes temas que atravessam as condições de presença e de leitura de pessoas trans: a loucura, a linguagem/anticolonialidade, objetificação, reclusão, bestialidade, indisciplina/desobediência, desprezo/contrassexualidade. Os achados da pesquisa são muitos e arborescentes.

Não pretendo trazê-los todos aqui. Mas considero importante fazer alguns destaques como a elaboração das tratativas de iluminação cênica como dispositivo de visualidade de gênero. A força lírica de expressão das desobediências de gênero a partir de dispositivos cênicos da iluminação ganhou o termo *luzvesti* como síntese corruptélica, indicando a importância da luz como linguagem de gênero que se produz entre a espacialidade e a corporeidade.

Sobre os processos de reconhecimento recíproco na recepção teatral, não foi objetivo nesta investigação caracterizar o/a espectador/a em todas as suas dimensões e possibilidades. Ao contrário! "Fazer presente o/a leitor/a não é fazê-lo/a conhecido/a, mas desconhecido/a, não é lhe compreender, mas torná-lo/a incompreensível, permitir em suma que sua presença guarde um mistério inalcançável"²⁸⁴. O que pude perceber a partir da minha experiência como espectadora é que o *trans fake* é uma forma insidiosa de veto contemporâneo às transgeneridades no domínio das artes cênicas. Da mesma forma, o carreirismo de pessoas cisgêneras sobre transgeneridades é um modo dissimulado de veto contemporâneo às transgeneridades no domínio da psicologia. A *PCIScologia* e as *artes cênicas*, por sua vez, correspondem ao horizonte de expectativa atual que preconiza representação sem representatividade, conduzindo assim a uma sistemática e permanente manutenção de privilégios sociais, acadêmicos, artísticos, familiares e políticos de pessoas cis sobre pessoas trans.

Na minha avaliação, o desenvolvimento de estudos por autores/as cisgêneros/as sobre transgeneridades pode não ter prejuízo aos trabalhos em si: inclusive, restringir a avaliação à qualidade desconsiderando a performance de gênero de quem o conduz é um artefato típico da cisgeneridade. O que pudemos averiguar com esta pesquisa é que o desenvolvimento de estudos sobre transgeneridades realizados por autores/as cisgêneros/as prejudica a vida de pessoas trans, está correlacionado ao genocídio de pessoas trans na medida em que retira-nos possibilidades efetivas de cargos, títulos, carreira e reconhecimento. Enquanto houver desigualdades sociais entre pessoas cis e pessoas trans soará vergonhoso ver uma pessoa cis lutando a qualquer custo para manter seus privilégios em vez de abrir sua escuta, perceber que agora é vez das pessoas trans ocuparmos lugares-latifúndios que nunca nos foram oportunizados. *Redistribuição de privilégio de performance de gênero é uma forma de redistribuição de terras!*

A PCIScologia compreende tanto a psicologia feita a partir de um olhar cisnormativo quando a apropriação epistêmica de pessoas cis sobre as transgeneridades nas áreas PSI. Diante desta realidade pode parecer difícil de discernir o que não é PCIScologia. De fato! No entanto, basta

²⁸⁴ Tradução livre de: "*Hacer presente al lector no es hacerlo conocido sino desconocido, no es comprenderlo sino volverlo incomprensible, permitir en suma que su presencia guarde un misterio inalcanzable*" (Larrosa, 2003, p.174).

ver a relevância desta tese, com uma propriedade sobre as discussões como nenhuma outra feita por pessoas cis. Mas não apenas esta tese, e não apenas teses! Imagina se a Linn da Quebrada não fosse a Linn da Quebrada, mas outra artista cantando em seu lugar fazendo *trans fake*? Imagine se esta tese fosse escrita por uma pessoa cis? Ou, ainda, imagine esta tese sendo escrita por mim mesma achando que era cis (ou presa à naturalização cis)? As perdas do trans fake são inimagináveis. A representação de grupos não hegemônicos deve ter *sempre* representatividade. Inegociável! Representatividade esta às vezes tomada a fórceps, às vezes conquistada com uma longa trajetória de luta. Representatividade nunca deve ser uma concessão ou uma tutela; e quando é, está fadada à corrosão.

O extrativismo epistêmico das transgeneridades por pessoas cisgêneras se dá não apenas quando não dá acesso aos resultados às pessoas trans nem tampouco apenas quando assume autoria de saber que é proveniente da comunidade que pesquisou. A "ética" implícita aí é baseada em eufemismos, hipocrisia e qualitativismo. Esta "ética" nunca ensinará quando deve-se largar o osso, nem muito menos abrir-se para a experiência e, muito menos ao mais importante: *abrir-se para onde a pesquisa levar o/a pesquisador/a*. A noção de representatividade tal qual operamos aqui é uma subversão desta "ética" por uma ética que transforma; uma ética de redistribuição de privilégios; uma ética da experiência em que o sujeito representa-se. Os/as defensores/as da "ética" do *trans fake* e todos os outros *fakes*, na PCIScologia, nas artes cênicas, ou em quaisquer domínios, preconizam que onde há representatividade não há alteridade. Preconizam, superficialmente, que grupos que requerem representatividade plena não apreciam, não dialogam ou não apóiam quem lhe é diferente. Pelo contrário! Uma representatividade plena tem alteridade plena: uma alteridade plena é aquela em que apreciar, dialogar e apoiar quem é diferente torna-nos ainda mais representativas/os e, sucessivamente, lutar por nossa representatividade plena leva a uma maior alteridade na medida em que grupos diferentes ao apreciar, dialogar e apoiar nossa representatividade, se sustentarão com maior força nas suas. Alteridade e representatividade são operadoras mútuas que, ainda, se dão confusamente na contemporaneidade.

Muitas passagens da tese são cortes abruptos que mereciam maiores discussões. Isso me remete ao tom abrupto com o qual amigas trans tiveram sua vida tirada ao longo do percurso da tese. Eu mesma fui assombrada várias vezes com o medo de ser morta abruptamente e, conseqüentemente, não entregar esta tese. Se estou viva e a entrego é com a intenção de que paremos de morrer por crimes de ódio. Crimes estes executados com as facas amoladas por *trans fakers*.

No porvir, muitas pessoas cis buscarão sofisticar seu veto ao protagonismo trans acusando-nos, inclusive, de censores/as. Beira ao ridículo, em um momento em que a censura a pessoas trans deixou de ser o genocídio nas sombras da noite e alcança às interdições à luz do dia nas escolas, na política e nos museus, beira à insensatez que "cis aliados/as" profiram seus medos de perder privilégio publicamente. Que percam o privilégio de beneficiarem-se de lutas alheias, que ganhem o privilégio de crescerem com sua própria luta. Mas não, buscam censurar acusando de censura, em vez de, oportunamente, dedicarem-se a olhar sua própria cisgeneridade. Sim, a cisgeneridade está fracassada na contemporaneidade, esvaziada de sentido, naturalizada em uma ontologia ácida branca.

Joguei viado no jogo do bicho, mas deu vaca. Sou o erro do jogo que agora insurge contra os modos de jogar. Revelando ao operário *sua vaca interior*. Cis, ouça a trava interior! Isso vale pra você, cara/o leitor/a. Ame a trava interior; desenvolva-a, dê forma a ela. Lute por ela!

Demorei muito para conhecer e dar a reconhecer minha própria mulheridade. O percurso que relatei aqui me forçou a esta elaboração de diversas maneiras. Mas foi somente no meu silêncio que pude ouvir minha trava interior. Nosso silêncio nos conduz a uma improdutividade perturbadora ao CISTema. Ganhar vitalidade com novas palavras e novas expressões exige novos modos de olhar pra si.

O que me levou a novos modos de olhar para mim mesma e, portanto, para o mundo, foi a elaboração da minha experiência enquanto espectadora teatral. De acordo com Desgranges (2012, p. 114), o início do século XX produziu reviravoltas cênicas que passaram a exigir do/a espectador/a atitudes inéditas: "se, até então, o/a espectador/a podia fruir a experiência teatral inadvertidamente, sem consciência de seu modo de participação no evento, a partir da modernidade se opera uma tomada de consciência de sua atividade ante o diálogo que a cena lhe propõe". Pois bem, as inquietações desdobradas da minha experiência enquanto espectadora teatral do espetáculo *Na Rego*, tal como relatei na tese, se calcaram na exímia ambiguidade de ver-me enquanto trans, e ter esta revelação apreendida pelos recursos cênicos narrativos e épicos e, ao mesmo tempo, enquanto espectadora, não ser incentivada a reconhecer e ser reconhecida reciprocamente em minha própria transgeneridade. Aí a cena teatral foi a minha maior parceira, mas também, inevitavelmente, a minha maior inimiga.

Eis que findo este ciclo transformada pela série de mediações com a recepção teatral que desenvolvi ao longo da pesquisa, as quais se constituíram em ações de encenação, pedagógica e performática. Mas, além disto, findo a tese com uma nova experiência como espectadora. No dia primeiro de junho de 2018 fui assistir ao espetáculo *As 3 Uiaras de SP City — barbante roxo do*

mural da memória no Centro Cultural São Paulo. A peça, produzida pelo coletivo Laboratório de Técnica Dramática (LABTD), no quadro da IV Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos no CCSP, ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, teve a assinatura de Ave Terrena como dramaturga, de Neon Cunha como documentada, e contou com a interpretação de Verónica Valentino e Danna Lisboa. O diálogo com a recepção aqui foi em outro tom. De trans pra trans e de trans pra cis. O choque que vinha da cena tal como na encenação *Na Rego*, provinha de histórias de agressão e profundas revoluções pessoais de pessoas trans em resistência às opressões e genocídio. No entanto, o diferencial de não ter medo de falar em primeira pessoa do plural sobre estas histórias, durante e depois da peça, não foi um mero detalhe. Trata-se de uma ética sofisticadíssima, construída com os rasgos e sangue de luta. Mas mais do que isto, provoca um outro olhar sobre as transgeneridades. Leva-nos a perceber que há mais pessoas trans entre a recepção do que se supõe. Há encorajamento, mas não se exime de haver também advertência. Pelo contrário, a advertência é mediada por fragmentos que nos incitam a nos encorajam ainda mais em nossa transgeneridade. Ao sermos provocadas a sermos nós mesmas, a encenação se agiganta com humildade; se levanta para revelar o real, na cena e na sala. Mas não só revela o real, o sustenta. A performatividade das novas tecnologias presente na encenação com suas projeções de vídeo com gravações de câmera ao vivo, o jogo de luz que modula o espaço público e incita a revolução mediada por uma musicalidade híbrida e engajada que Verónica e Danna conduzem com propriedade estética, levam a todos/as a descobrirem o melhor de si e desnudarem suas normatividades. A aliança precisa desnudar-se. Não há como aliar-se de um lado e manter normatividades de outro. A transmaturga Ave Terrena, põe-nos a voar com os pés no chão. Incita-nos a ir de encontro com nossas próprias experiências, ao mesmo tempo em que nos indignamos juntas com os destroços da memória. Neste sentido, os percalços cruéis da operação policial Tarântula, no centro de São Paulo, comandadas pelo delegado José Wilson Richetti, que prendia e torturava travestis no fim da década de 1970 e durante toda a década de 1980, são trazidos à cena para percebermos não somente a sua reincidência nos dias de hoje, mas para sublinhar essa realidade em como uma terapia de choque, cuja teatralidade resgata a tonalidade das repetições e as extenua em obsessões estéticas. Nesta encenação, a recepção é levada à euforia de gênero épico-lírica: a vontade de gritar, seja como revolta, seja como alegria musical, passa ao largo de compreender transgeneridade sob a égide psiquiátrica-dramática disforia de gênero. A teatralidade é uma estética que ao desnudar as normatividades, convoca toda a sociedade a construir uma nova ética, na qual desobedecer gênero é um modo performativo de reconhecimento recíproco. Não esqueça de montar sua própria árvore TRANSgênero-alógica!

(...) para um/a espectador/a aberto/a às experiências da cena contemporânea a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético e erótico; ou um modo de sublinhar esse real em seu traçado obsessivo e repetitivo, que se aplica como terapia de choque para reconhecer o real e compreender o político; (...) a teatralidade pode ser também o discurso linear de um/a narrador/a tencionado/a para o final do mito, ou o canteiro de obras de um *work in progress* teatral, ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, revelando campos extracênicos, culturais, antropológicos e éticos. (Fernandes, 2010, p.115).

Leitor/a: como esta pesquisa se aventura em você? Veja bem, se te desnudei, foi para vestir-te de luz. Quais as questões que esta tese mobilizou sobre teu corpo, sobre teu gênero, sobre teu vestir-se de luz? "Não pode sujar as mãos aquele/a que se abstém de metê-las na massa"²⁸⁵. Convido, agora, vocês que leram esta tese, a desdobrarem seus próprios ovos da experiência estética de gênero no social. A chocar! Choque ovos ou ossos: ponha mãos na massa de luz do gênero.

Luzvestis e luzvestruzes, sejam a linguagem da cena!

Ilustração 129: Agradecimento final do elenco – A Demência dos touros

FONTE: Dodi Leal

PS: A trilha musical que me acompanhou nos momentos mais íntimos de escrita desta tese foi Bjork e Paulinho da Viola.

²⁸⁵ Tradução livre de: "No puede ensuciarse las manos el que se abstiene de meterlas en la masa" (Cobos, 1959, p.19).

10. REFERÊNCIAS

- Adorno, Theodor W. (2003). *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed.34.
- Adorno, Theodor W. Horkheimer, Max (1985). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Agra, Lucio (2010). *Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp.
- Aldous, Susan. Sereemongkonpol, Pornchai (2008). *Ladyboys: the secret world of Thailand's third gender*. Dunboyne: Maverick House Publishers.
- Andriolo, Arley (2018). O fenômeno da imagem em psicologia social: algumas configurações. In: Psicologia USP, vol.29, n.1. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.
- Anzaldúa, Gloria (1987). *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute.
- Anzaldúa, Gloria (2002). 'now let us shift... the path of conocimiento... inner work, public acts'. In: Anzaldúa, Gloria. Keating, AnaLouise. (Editors). *This bridge we call home*. New York and London: Routledge.
- Araújo, Antonio (2011). *A gênese da vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp.
- Aristóteles (2006). *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret.
- Artaud, Antonin (2006). *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.
- Assis, Machado de (1900). *Poesias completas*. Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores.
- Assis, Machado de (1998). *O Alienista*. São Paulo: Ática.
- Bagagli, Beatriz Pagliarini (2013). Máquinas discursivas, ciborgues e transfeminismo. In: *Gênero*, v.14 n.1, 2o semestre. Niterói: Programa de Estudos Pós Graduated em Política Social da Universidade Federal Fluminense.
- Bagno, Marcos (2007). *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Barbosa, Francirosy (2017). *Islã*. Lado Bi #183. Disponível em: <http://soundcloud.com/programaladobi/lado-bi-183-islã> (Acesso em: 23/9/2017 às 22h31, Praia Grande - Brasil).
- Bardin, Laurence (2015). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Barros, Anna (2002). Work in progress Mahabaranna. In: Medeiros, Maria Beatriz (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Barros, Manoel de (2006). *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta.
- Barthes, Roland (1988). *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- Baudelaire, Charles (2012). *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Beckett, Samuel (2003). *Proust*. São Paulo: Cosac & Naif.
- Benjamin, Walter (1989). *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras.

- Benjamin, Walter (2007). *Passagens*. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Benjamin, Walter (2012). *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, Walter (2015). *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Boal, Augusto (2005a). *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (2005b). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boal, Augusto (2008). *The rainbow of desire: the Boal method of theatre and therapy*. New York and London: Routledge.
- Boal, Augusto (2009). *A Estética do Oprimido - reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Bosco, Adriana Perassi. Paiva, Vera. (2014). Gênero como categoria de análise... e da psicanálise?. In: Ambra, Pedro Eduardo Silva. Silva Júnior, Nelson da. *Histeria e gênero: sexo como desencontro*. São Paulo: nVersos.
- Bosi, Ecléa (1994). *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras.
- Bourdieu, Pierre (1994). Esboço da teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Pierre Bourdieu / Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. Tradução de Paula Monteiro. 2 ed. São Paulo: Ática, 1994.
- Bourdieu, Pierre (2008). *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo e Porto Alegre: Edusp e Zouk.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Estética relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins.
- Boyce, S. Barrington, C. Bolaños, H. Arandi, C. G. Paz-Bailey, G. (2012). Facilitating access to sexual health services for men who have sex with men and male-to-female transgender persons in Guatemala City. In: *Culture, Health & Sexuality*, 14:3, 313-327.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2015a). *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, Judith (2015b). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Caceres, Imayna. Anti*colonial fantasies. In: Caceres, Imayna. Mesquita, Sunanda. Utikal, Sophie (Orgs.) (2017). *Anti*colonial fantasies: decolonial strategies*. Vienna: Zaglossus.
- Callas, Marcello Girotti (2017). Redes virtuais e novas tecnologias na pedagogia do teatro, com foco na iluminação cênica. In: Muniz, Mariana Lima. Cruvinel, Tiago. (Orgs.). *Pedagogia das Artes Cênicas: criatividade e criação*. Curitiba: Editora CRV.
- Camargo, Roberto Gill (2000). *Função estética da luz*. Sorocaba: TCM Comunicação.
- Camargo, Andréia Vieira Abdelnur (2012). *Cartografias midiáticas: o corpomídia na construção da memória da dança*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- Cartwright, C. Hughes, M. Lienert, T. (2012). End-of-life care for gay, lesbian, bisexual and transgender people. *In: Culture, Health & Sexuality*, 14:5, 537-548.
- Carvalho, Renata (2018). Transfácio: bem-vindes à era do traviarcado. *In: Leal, Dodi. Denny, Marcelo. Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume.
- Castro, Eduardo Viveiros de (2015). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, n-1 edições.
- Chiaradia, Clóvis (2008). *Dicionário de palavras brasileiras de origem indígena*. São Paulo: Limiar.
- Clark, Lygia (1997). *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Tàpies.
- Clastres, Pierre (1978). *A sociedade contra o Estado: pesquisas em antropologia política*. Tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.
- Cobos, José (1957). *Menos que nube: disquisiciones sobre temas montillanos*. Madrid: Ediciones La Velea.
- Cobos, José (1959). *Al correr del tiempo*. Madrid: Imprenta Sáez.
- Cohen, Jeffrey Jerome (2000). A cultura dos monstros: sete teses. *In: Donald, James. Gil, José. Hunter, Ian. Cohen, Jeffrey Jerome. Silva, Tomaz Tadeu da (Orgs.). Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Cohen, Renato (2004). *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva.
- Cohen, Renato (2013). *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva.
- Comitê Invisível (2016). *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições.
- Costa, Cristina (2004). *Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico*. São Paulo: Editora Moderna.
- Costa, Pêdra (2016). The Kuir Sauvage. *In: Revista Concinnitas*, ano 17, volume 01, número 28, setembro. Rio de Janeiro.
- Costa, Pêdra (2017). Manifesto O Cu do Sul. *In: Caceres, Imayna. Mesquita, Sunanda. Utikal, Sophie (Orgs.). Anti*colonial fantasies: decolonial strategies*. Vienna: Zaglossus.
- Couto, Mia (2013). *Cada homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cover, R. (2012). *Queer Youth Suicide, Culture and Identity: Unliveable Lives?* Farnham: Ashgate.
- Davis, Angela (2016). *Mulheres, raça e classe*. São Paulo: Bomtempo Editorial.
- Deleuze, Gilles (1990). *A imagem-tempo*. São Paulo: Braziliense.
- Deleuze, Gilles (2006). *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Descartes, René (1973). Discurso do Método. *In: Os Pensadores*, vol. XV. Tradução de Jacó Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural.
- Desgranges, Flávio (2003). *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec.
- Desgranges, Flávio (2010). Arte como experiência da arte. *In: Lamparina: revista de ensino de teatro*, vol.1, n.1. Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Desgranges, Flávio (2012). *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec.

- Desgranges, Flávio (2014). O desejo dos outros: aspectos da relação entre teatro e público na contemporaneidade. In: *Moringa: Artes do Espetáculo*, vol.5. João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba.
- Desgranges, Flávio (2017). A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: Desgranges, Flávio. Simões, Giuliana (Orgs.). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec.
- Diéguez, Ileana (2014). Desmontagem cênica. Tradução de José Raphael Brito dos Santos e Gilberto dos Santos Martins. In: *Rascunhos - caminhos da pesquisa em artes cênicas*, v.1, n.1. Uberlândia: GEAC, IARTE e EDUFU - Universidade Federal de Uberlândia.
- Doussa, H. Power, J. Riggs, D. (2015). Imagining parenthood: the possibilities and experiences of parenthood among transgender people. In: *Culture, Health & Sexuality*, 17:9, 1119-1131.
- Dubatti, Jorge (2017). *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc SP (versão e-book).
- Duchamp, Marcel (1986). O ato criador. In: Battcock, Gregory. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva.
- Dunker, Christian Ingo Lenz (2014). A histeria entre discurso e sexualização. In: Ambra, Pedro Eduardo Silva. Silva Júnior, Nelson da. *Histeria e gênero: sexo como desencontro*. São Paulo: nVersos.
- Dunker, Christian Ingo Lenz (2015). *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo.
- Einstein, Albert (1991). *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. São Paulo: Atlas.
- Eisner, Elliot (2005, 2006). Does arts-based research have a future? Inaugural Lecture for the First European Conference in Arts-Based Research, Belfast, Northern Ireland. In: *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research*, Fall, 48(1), p.9-18.
- Eliot, Thomas Stearns (1988). *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva.
- Fabião, Eleonora (2008). Performance e teatro: poéticas políticas da cena contemporânea. In: *Sala Preta*, vol.8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Fabião, Eleonora (2011). Performance e precariedade. In: Oliveira Júnior, Antonio Wellington de (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica.
- Fabião, Eleonora. Lepecki, André (2015). *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte.
- Faccio, E. Bordin, E. Cipolletta, S. (2013). Transsexual parenthood and new role assumptions. In: *Culture, Health & Sexuality*, 15:9, 1055-1070.
- Favaretto, Celso (2017). O entrelugar da arte contemporânea. In: Desgranges, Flávio. Simões, Giuliana (Orgs.). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec.
- Féral, Josette (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Sala Preta*, vol.8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Fernandes, Sílvia (2010). *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.

- Fernandes, Sílvia (2017). Experiências de performatividade na cena brasileira contemporânea. In: Desgranges, Flávio. Simões, Giuliana (Orgs.). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec.
- Fischer-Lichte, Erika (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York and London: Routledge.
- Fontana, Fabiana Siqueira (2017). O que existe de permanente no reino do efêmero — os arquivos pessoais e o patrimônio documental do teatro. In: *Sala Preta*, vol.17, n.2. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Foucault, Michel (1978). *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- Foucault, Michel (2008). *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fournel, Victor (1858). *Du Burlesque en France et en particulier du Virgile travesti de Scarron*. Paris: Garnier Frères, Libraires-Éditeurs.
- Francelino, Elton Mendes (2017). Po-ética, o corpo como território da experiência. In: Muniz, Mariana Lima. Cruvinel, Tiago. (Orgs.). *Pedagogia das Artes Cênicas: criatividade e criação*. Curitiba: Editora CRV.
- Francis, D. A. (2012). Teacher positioning on the teaching of sexual diversity in South African schools. In: *Culture, Health & Sexuality*, 14:6, 597-611.
- Fraser, Nancy (2001). From redistribution to recognition? Dilemmas of justice in a ‘postsocialist’ age. In: Seidman, Steven. Alexander, Jeffrey. (Orgs.). *The new social theory reader*. New York and London: Routledge.
- Frayze-Pereira, João Augusto (2006). *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Frederico, Celso (2008). Recepção: divergências metodológicas entre Adorno e Lazarsfeld. In: *Matrizes*, n.2 abril, São Paulo.
- Freire, Paulo (1987). *Pedagogia do oprimido*, 17a. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Freud, Sigmund (1974). *A dissolução do complexo de Édipo*. Tradução de Jayme Salomão. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas (Vol. XIX, pp. 215-226). Rio de Janeiro: Imago.
- Freud, Sigmund (1996). Personagens psicopáticos no palco (1942 [1905 ou 1906]). In: Freud, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira, Vol. VII*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gadelha, Kaciano (2017). DeCULonização e diásporas trans: uma entrevista com Sanni e Pêdra Costa. In: *Periódicus — Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*. vol.1, n.7. Salvador: Grupo de Pesquisa CUS, Universidade Federal da Bahia.
- Galard, Jean (2012). *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. Tradução de Iraci Domenciano Poleti. São Paulo: Editora Fap-Unifesp.
- Geertz, Clifford (2008). *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.
- Geoffrion, K. (2013). Ghanaian youth and festive transvestism. In: *Culture, Health & Sexuality*, 15, Supplement 1, 48-61.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2006). Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed.34.

- Gómez-Peña, Guillermo (2005). En defensa del arte del performance. *In: Horizontes Antropológicos*. vol. 11, n. 24, Porto Alegre July - Dec.
- Good, Mary-Jo DelVecchio. Hyde, Sandra Teresa. Pinto, Sarah. Good, Byron (Orgs.) (2008). *Postcolonial disorders*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Gooren, L. J. Sungkaew, T. Giltay, E. J. Guadamuz, T. E. (2015). Cross-sex hormone use, functional health and mental well-being among transgender men (Toms) and Transgender Women (Kathoeys) in Thailand. *In: Culture, Health & Sexuality*, 17:1, 92-103.
- Grant, Jaime. Mottet, Lisa. Tanis, Justin. Harrison, Jack. Herman, Jody. Keisling, Mara. (2011). *Injustice in every turn: a report of the national transgender discrimination survey*. Washington: National Center for Transgender Equality and National Gay and Lesbian Task Force.
- Greiner, Christine (2005). *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- Greiner, Christine. Katz, Helena (2005). Por uma teoria do corpomídia. *In: Greiner, Christine (2005). O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume.
- Halliday, David. Resnick, Robert. Walker, Jearl (2002). *Fundamentos de Física, vol.1: Mecânica*, 6ª edição. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora SA.
- Haraway, Donna. Kunzru, Hari. Silva, Tomaz Tadeu da (Orgs.) (2009). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Hawking, Stephen. Mlodinow, Leonard (2005). *Uma nova história do tempo*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1991). *O sistema da vida ética*. Tradução de Artur Mourão. Rio de Janeiro: Edições 70.
- Honneth, Axel (2009). *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed.34.
- Horton, P. (2014). 'I thought I was the only one': the misrecognition of LGBT youth in contemporary Vietnam. *In: Culture, Health & Sexuality*, 16:8, 960-973.
- Horton, P. Rydström, H. Tonini, M. (2015). Contesting heteronormativity: the fight for lesbian, gay, bisexual and transgender recognition in India and Vietnam. *In: Culture, Health & Sexuality*, 17:9, 1059-1073.
- Iser, Wolfgang (1976). *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer. Sprimont: Mardaga.
- Iser, Wolfgang (2005). *Rutas de la interpretación*. México: FCE.
- Jauss, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Jauss, Hans Robert (1982). *Pour une herméneutique littéraire*. Paris: Gallimard.
- Jauss, Hans Robert (1989). *Question and answer: forms of dialogic understanding*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Jauss, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática.
- Jesus, Jaqueline Gomes de (2012). *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Goiânia: Ser-Tão - Núcleo de estudos e pesquisas em gênero e sexualidade - UFG.

- Jesus, Jaqueline Gomes de (2017). Nascimentos em livro. In: Moira, Amara; Rocha, Márcia; Brant, T.; Nery, João W. *Vidas trans - a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social*. Bauru: Astral Cultural.
- Jodelet, Denise (2005). *Loucuras e representações sociais*. Petrópolis: Vozes.
- Jodorowsky, Alejandro (2002). *Donde mejor canta un pájaro*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Kant, Immanuel (2004). *Fundamentação da metafísica dos costumes e outros escritos*. Tradução de Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret.
- Katz, Helena. Greiner, Christine (2015). Apresentação: em busca de uma epistemologia indisciplinar. In: Katz, Helena. Greiner, Christine. *Arte e cognição*. São Paulo: Annablume.
- Kehl, Maria Rita (2009). *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- Kershaw, Baz (1992). *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. Routledge: New York and London.
- Kilomba, Grada (2010). *Plantation memories: episodes of everyday racism*. Münster: UNRAST-Verlag.
- Kott, Yan (1967). Les travestis dans l'oeuvre de Shakespeare. In: *Extrait de «Littérature et Société»*. Bruxelles: Editions de l'Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.
- Kugle, S. S. (2010). *Homosexuality in Islam: critical reflection on gay, lesbian and transgender Muslims*. Oxford: Oneworld.
- Laplanche, Jean. Pontalis, Jean-Bertrand (1998). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Larrosa, Jorge (2003). *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Leal, Dodi (2009). As funções do herói e do curinga em Arena conta Tiradentes: estudo sobre o Teatro de Arena. In: *Questão de crítica: revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Vol. 13, maio de 2009.
- Leal, Dodi (2010). *Narrativas da Participação: estudo foucaultiano sobre a poética do Teatro do Oprimido nas plenárias de Orçamento Participativo em Santo André*. Dissertação (Mestrado em Educação e Pesquisa da Contabilidade). São Paulo: Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da Universidade de São Paulo.
- Leal, Dodi (2015a). Jóias indiscretas: disparates criativos das sexualidades na Estética do Oprimido. In: Sanctum, Flávio. Sarapect, Helen (Orgs.). *Teatro do Oprimido e outros babados: a diversidade sexual em cena*. Rio de Janeiro: Metanoia.
- Leal, Dodi (2015b). *Queering the art analysis: alternativa em Arts-Based Research*. São Paulo: Pesquisa Qualitativa em Cena; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/ECA/USP), 18/06/2015. Disponível em: <http://pesquisaqualiemcena.blogspot.co.at/2015/06/queering-art-analysis-alternativa-em.html> (Acesso em: 26/11/2017 às 20h23, Vienna - Áustria).
- Leal, Dodi (2015c). *Pedagogia e Estética do Teatro do Oprimido: marcas da arte teatral na gestão pública*. São Paulo: Hucitec.

Leal, Dodi (2017a). *Opressão e conflito: dilemas de não violência para abordar a poética de gênero no teatro*. São Paulo: SSEX BBOX - Sexuality out of the box, 13/01/2017. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/2017/01/13/opressao-e-conflito-dilemas-de-nao-violencia-para-abordar-a-poetica-de-genero-no-teatro/> (Acesso em: 6/9/2017 às 9h14, Praia Grande - Brasil).

Leal, Dodi (2017c). Trans abject bodies that organize themselves in acts of theatricality to exist. In: *Proceeds of International Federation for Theatre Research (IFTR) Conference 2017: Unstable Geographies, Multiple Theatricalities*, São Paulo.

Leal, Dodi (2017d). Teatro e transgeneridades: paradigmas poéticos de recepção e performatividade. In: Castro e Sousa, Franclim. Pereira, José Dantas Lima. Lopes, Marcelino de Sousa. (Orgs.). *Intervenção Teatral em Portugal no século XXI: formação, produção, programação, gestão, descentralização, animação e intervenção social, cultural e educativa*. 1ed. Chaves, Portugal: INTERVENÇÃO - Associação para a Promoção e Divulgação Cultural, v. 1, p. 143-152.

Leal, Dodi (2017e). Do Teatro de Arena à Estética do Oprimido - Conversa com Augusto Boal. In: Zanetti, Anderson. Almada, Izaías. (Org.). *Augusto Boal: Embaixador do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Mundo Contemporâneo.

Leal, Dodi (2017f). *De trans pra frente*. São Paulo: Patuá.

Leal, Dodi. Mostazo, João (2017). *A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades*. São Paulo: SSEX BBOX - Sexuality out of the box, 17/04/2017. Disponível em: <http://www.ssexbbox.com/2017/04/17/a-desnaturalizacao-da-cisgeneridade-impasses-e-performatividades/> (Acesso em: 6/9/2017 às 9h12, Praia Grande - Brasil).

Leal, Dodi (2018). Gênero e educação: processos cis e trans de autodesignação identitária e de leitura expressiva. In: *Revista Agreste - Agrupamento de Estudos Excêntricos*.

Leal, Dodi. Silva, Luis Guilherme Galeão da (2015). Trans*Theatre: critical study of Arouche's travestites community experiences with Theatre of the Oppressed. In: *Literacies and Sexualities in Cultural, Fictional, Real, and Virtual Worlds: Past, Present, Future Perfect?, X International Association for the Study of Sexuality, Culture and Society Meeting*. Dublin, Irlanda: IASSCS.

Leal, Dodi. Denny, Marcelo (2018). *Gênero expandido: performances e contrassexualidades*. São Paulo: Annablume.

Leão, Inara. Ipólito, Juliana (2011). Determinações psicossociais do preconceito contra a homoafetividade - curso de educação e diversidade sexual: uma proposta de intervenção para o combate ao preconceito aos homossexuais no espaço escolar. In: *Anais do 16º Encontro Nacional da ABRAPSO: Psicologia Social e seus movimentos*.

Lehmann, Hans-Thies (2007). *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify.

Leminski, Paulo (2011). *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Editora UNICAMP.

Lenning, E. Buist, C. L. (2013). Social, psychological and economic challenges faced by transgender individuals and their significant others: gaining insight through personal narratives. In: *Culture, Health & Sexuality*, 15:1, 44-57.

Lepecki, André (2017). *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução de Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume.

Lispector, Clarice (1998a). *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lispector, Clarice (1998b). *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.

- Logie, C. H. Gibson, M. F. (2013). A mark that is no mark? Queer women and violence in HIV discourse. *In: Culture, Health & Sexuality*, 15:1, 29-43.
- Louis, Murray (1992). *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Luciani, Nadia Moroz (2012). Sobre a performatividade da luz. *In: O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes*. n.8, jul/dez. Curitiba.
- Machado, Antonio (1998). *Poesías*. Barcelona: Losada.
- Mãe, Valter Hugo (2012). *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify.
- Mãe, Valter Hugo (2015). *Contos de cães e maus lobos*. Porto: Porto Editora.
- Maia, João Domingues (2005). *Português: volume único*. São Paulo: Ática.
- Marais, C. Wellbeloved, J. R. (2009). *Trans: transgender life stories from South Africa*. Auckland Park: Jacana Media.
- Marx, Karl (1983). *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução de Maria Helena Barreiro Alves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Massa, Clóvis (2010). Teatro e recepção. *In: Mostaço, Edécio (Org.). Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis e Jaraguá do Sul: Design Editora.
- Matos, Olgária (1989). *Os arcanos do inteiramente outro: A Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense.
- Mavhandu-Mudzusi, A. H. Sandy, P. T. (2015). Religion-related stigma and discrimination experienced by lesbian, gay, bisexual and transgender students at a South African rural-based university. *In: Culture, Health & Sexuality*, 17:8, 1049-1056.
- Mead, George Herbert (1972). *Espiritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductismo social*. Buenos Aires: Paidós Studio básica.
- Moira, Amara (2016). *E se eu fosse puta?* São Paulo: Hoo Editora.
- Moira, Amara (2018). O que nos dizem as autobiografias trans? *In: Pernambuco - Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado*. n. 145, março de 2018. Recife: Cepe Editora.
- Montaigne, Michel de (1972). Os Ensaios. *In: Os Pensadores, vol. XI*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural.
- Mombaça, Jota (2016a). Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. *In: Caderno de Imaginação Política*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo.
- Mombaça, Jota (2016b). Rastros de uma submetodologia indisciplinada. *In: Revista Concinnitas*, ano 17, volume 01, número 28, setembro. Rio de Janeiro.
- Mostaço, Edécio (2008). Uma incursão pela estética da recepção. *In: Sala Preta*, vol.8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Mostaço, Edécio (2015). *Soma e sub-tração: territorialidades e recepção teatral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Nery, João W. (2017). A viagem solidária. *In: Moira, Amara; Rocha, Márcia; Brant, T.; Nery, João W. Vidas trans - a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social*. Bauru: Astral Cultural.
- Nikaratty, Leandra (2013). O que mais me marcou na vida é ser barrada e não poder entrar nos lugares: esta é a geografia de uma travesti. *In: Silva, Joseli Maria. Ornat, Márcio José. Chimin*

- Junior, Alides Baptista. *Geografias malditas: corpos, sexualidades e espaços*. Ponta Grossa: Todapalavra.
- Ocha, W. (2012). Transsexual emergence: gender variant identities in Thailand. *In: Culture, Health & Sexuality*, 14:5, 563-575.
- Oliveira, Danilo Patzdorf Casari de (2017a). *Sobre aquilo que um dia chamaram corpo: corporalidade nas ambiências digitais*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Oliveira, João Manuel de (2017b). *Desobediências de gênero*. Salvador: Devires.
- Pacheco, Juliana Garcia (2011). *Representações sociais da loucura e práticas sociais: o desafio cotidiano da desinstitucionalização*. Tese (Doutorado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações). Brasília: Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília.
- Paiva, Vera (1990). *Evas, Marias e Liliths: as voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense.
- Paiva, Vera (2000). *Fazendo arte com a camisinha: sexualidades jovens em tempos de Aids*. São Paulo: Summus.
- Pavis, Patrice (2007). *La mise en scène contemporaine : origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin.
- Peixoto, Fernando (1981). *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Pelbart, Peter Pál (1993). *A nau do tempo-rei: sete ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago.
- Pelbart, Peter Pál (2002). *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.
- Pelbart, Peter Pál (2007). Biopolítica. *In: Sala Preta*, vol.7. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Perra, Hija de (2015). Interpretações imundas de como a *Teoria Queer* coloniza nosso contexto *sudaca*, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma. *In: PeriódicoCUS - Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades*. vol.1, n.2. Salvador: Grupo de Pesquisa CUS, Universidade Federal da Bahia.
- Peters, M. M. (2016). 'They wrote "gay" on her file': transgender Ugandans in HIV prevention and treatment. *In: Culture, Health & Sexuality*, 18:1, 84-98.
- Porchat, Patrícia (2014). *Psicanálise e transexualismo: desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler*. Curitiba: Juruá.
- Prata, A. Pires (1983). *A influência da língua portuguesa sobre o suahili e quatro línguas de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Preciado, Paul (2014). *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições.
- Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros (2005). *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, Capes e Fapesp.
- Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros (2015). *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec.
- Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros (2017). Diálogos sobre a cena, diálogos com a cena. *In: Desgranges, Flávio. Simões, Giuliana (Orgs.). O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec.

- Quevedo, Wagner de Avila (2008). Notas sobre narração e experiência em Walter Benjamin. In: *Anuário de Literatura*, v.13, n.2. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- Rancière, Jacques (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34.
- Rancière, Jacques (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34.
- Rancière, Jacques (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Reik, Theodor (1935). *Der überraschte Psychologe: über Erraten und Verstehen unbewusster Vorgänge*. Leiden: A. W. Sijthoff's und Uitgeversmaatschappij N. V.
- Ribeiro, Darcy (2015). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora.
- Ribeiro, Duanne de Oliveira (2017). *A criatividade do excesso: historicidade, conceito e produtividade da sobrecarga de informação*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Ricoeur, Paul (1973). Ethics and culture: Habermas and Gadamer in dialogue. In: *Philosophy Today* 17(2): 153–65.
- Ricoeur, Paul (1981). *Hermeneutics and the human sciences: essays on language, action and interpretation*. Tradução de John B. Thompson. New York: Cambridge University Press.
- Ricoeur, Paul (2006). *Percursos do reconhecimento*. São Paulo: Loyola.
- Roberge, Jonathan (2011). What is critical hermeneutics? In: *Thesis Eleven, Journal of Critical Theory and Historical Sociology*, 106(1), p. 5–22.
- Rocha, Márcia. (2017). A luta pela aceitação. In: Moira, Amara; Rocha, Márcia; Brant, T.; Nery, João W. *Vidas trans - a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social*. Bauru: Astral Cultural.
- Rodrigues, Sidarta da Silva. Dantas, Larissa Correia Nunes. Santos, Deivid Cassiano dos. Dantas, Douglas Ramos (2009). *Os olhares médico e jurídico sobre o louco: um estudo das representações sociais acerca da loucura*. Psicologia.pt - O Portal dos Psicólogos. Disponível em: <http://www.psicologia.pt/artigos/textos/A0471.pdf> (Acesso em: 7/12/2017 às 16h02, Coimbra - Portugal).
- Rosa, André (2015). (Des)montagens do corpo: colecionando reversos por detrás do espelho. In: eRevista Performatus. Inhumas: ano 3, n.14, julho de 2015.
- Rosa, André (2017). *Corpxs sem pregas: performance, pedagogia e dissidências sexuais anticoloniais*. Tese (Doutoramento em Estudos Artísticos - concentração em Estudos Teatrais e Performativos). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Rosenfeld, Anatol (1996). Heróis e Curingas. In: *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfeld, Anatol (2006). *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva.
- Rubin, Gayle (1993). *O tráfico de mulheres: notas sobre a 'economia política' do sexo*. Tradução de Christine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha e Sonia Corrêa. Recife: S.O.S. Corpo.
- Salih, Sara (2015). *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução de Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Safatle, Vladimir (2015). *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify.

- Samudzi, Z. Mannell, J. (2016). Cisgender male and transgender female sex workers in South Africa: gender variant identities and narratives of exclusion. *In: Culture, Health & Sexuality*, 18:1, 1-14.
- Santaella, Lucia (2005). Panorama da arte tecnológica. *In: Leão, Lucia. O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias*. São Paulo: Editora Senac.
- Santana, Marcelo Augusto (2016). *Haja luz! Manual de iluminação cênica*. Brasília: Editora Senac.
- Santos, Alessandro de Oliveira dos. Massola, Gustavo Martineli. Silva, Luis Guilherme Galeão da. Svartmann, Bernardo (2016). Racismo ambiental e lutas por reconhecimento dos povos de floresta da Amazônia. *In: Global Journal of Community Psychology Practice*, v. 7.
- Santos, Boaventura de Sousa. Meneses, Maria Paula (Orgs.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.
- Santos, José Luis Alonso (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Edhasa.
- Scarron, Paul (1726a). *Le Virgile travesti en vers burlesques, tome premier*. Paris: Michel-Étienne David et Christophe David éditeurs.
- Scarron, Paul (1726b). *Le Virgile travesti en vers burlesques, tome second*. Paris: Michel-Étienne David et Christophe David éditeurs.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (2007). A epistemologia do armário. *In: Cadernos Pagu*. n.28, janeiro-junho. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu, Universidade Estadual de Campinas.
- Severson, N. Muñoz-Laboy, M. Kaufman, R. (2014). 'At times, I feel like I'm sinning': the paradoxical role of non-lesbian, gay, bisexual and transgender-affirming religion in the lives of behaviourally-bisexual Latino men. *In: Culture, Health & Sexuality*, 16:2, 136-148.
- Silva, Maria Luísa Antunes da (1994). *O 'travesti' como disfarce na literatura popular de expressão oral (contos e romances tradicionais) e no texto hagiográfico medieval*. Dissertação (Mestrado em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa - Época Medieval). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Silveira, Danilo Ventania (2017). *Entre o orto e o ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Simões, Cibele Forjaz (2013a). *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à "scriptura do visível"*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Simões, Giuliana (2008). Estética da recepção: a experiência moderna nas entrelinhas do teatro brasileiro. *In: Sala Preta*, vol.8. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Simões, Giuliana (2010). *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec.
- Simões, Giuliana (2013b). O espectador em pleno vôo: as experiências do iNERTE. *In: Sala Preta*, vol.13. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Simões, Giuliana (2015). O instante em que o espectador desliza entre o objeto e si mesmo. *In: Conceição / Conception*, vol.4, n.1, jan/jun. Campinas: Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

- Simões, Giuliana. Desgranges, Flávio. (2017). Folias Galileu: o espectador em ato performativo. In: *Sala Preta*, vol.17, n.1. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Soler, Marcelo (2008). *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Soler, Marcelo (2010). *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. In: VI Congresso - Arte e Ciência: abismo de rosas. São Paulo. Anais VI Reunião Científica - ABRACE.
- Spivak, Gayatri (2010). Can the Subaltern Speak? In: Ashcroft, Bill. Griffiths, Gareth. Tiffin, Helen. *The Postcolonial Studies Reader*. New York and London: Routledge.
- Stevens, R. Bernadini, S. Jemmott, J. B. (2013). Social environment and sexual risk-taking among gay and transgender African American youth. In: *Culture, Health & Sexuality*, 15:10, 1148-1161.
- Stierle, Karlheinz (2011). Que significa a recepção dos textos ficcionais? In: Lima, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra.
- Szondi, Peter (2001). *Teoria do drama moderno [1880 - 1950]*. São Paulo: Cosac Naify.
- Szondi, Peter (2004). *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify.
- Tassinari, Alberto (2006). Einstein e a modernidade. In: *Novos Estudos*, n.75, julho. São Paulo: CEBRAP - Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.
- Tavares, Eduardo (1983). *Da geometria de Miguel Ângelo na Capela Sixtina*. São João da Pesqueira: Freguesia de São João da Pesqueira.
- Tavares, Eduardo (1994). *Anatomia Artística: construção plástica do corpo humano*. Porto: Edições Asa.
- Taylor, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Teixeira Filho, Fernando Silva. Peres, William Siqueira. Rondini, Carina Alexandra. Souza, Leonardo Lemos (Orgs.) (2013). *Queering: problemas e insurgências na psicologia contemporânea*. Cuiabá: EdUFMT.
- Vassiliev, Anatoli (1999). *Sept ou huit leçons de théâtre*. Paris: P.O.L, L'Académie Experimentale des Théâtres.
- Vergueiro, Viviane (2015). *Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Salvador: Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia.
- Vieira, Fernando (1999). *(Des)dramatizar na doença mental: psicodrama e psicopatologia*. Lisboa: Edições Sílabo.
- Virgilio, Publio Marón (1557). *Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos*. Anvers: Jean Bellère editor.
- Vomero, Maria Fernanda (2018). Arte viva para gente viva - ações pedagógicas. In: *Cartografias MITsp - 5a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*. São Paulo: Ministério da Cultura do Governo Federal do Brasil e Banco Itaú.

Vu, B. N. Mulvey, K. P. Baldwin, S. Nguyen, S. T. (2012). HIV risk among drug-using men who have sex with men, men selling sex, and transgender individuals in Vietnam. *In: Culture, Health & Sexuality*, 14:2, 167-180.

Wijngaarden, J. W. L. Schunter, B. T. Iqbal, Q. (2013). Sexual abuse, social stigma and HIV vulnerability among young feminised men in Lahore and Karachi, Pakistan. *In: Culture, Health & Sexuality*, 15:1, 73-84.

Yadegarfar, M. Ho, R. Bahramabadian, F. (2013). Influences on loneliness, depression, sexual-risk behavior and suicidal ideation among Thai transgender youth. *In: Culture, Health & Sexuality*, 15:6, 726-737.

Zola, Émile (1982). *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Zumthor, Paul (2007). *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

11. APÊNDICES

Abaixo, a listagem dos apêndices da tese, dispostos nas páginas seguintes:

11.1 Caminhada de privilégios

11.2 Roteiro das entrevistas

11.3 Consigna de produção de depoimento

11.4 DVD: *A Demência dos touros e Tetagrafias*

11.1 Caminhada de privilégios

QUESTÕES

1. Se pessoas da tua família trabalharam noites e finais de semana para sustentar a tua família, dê um passo para trás. (CLASSE)
2. Se você consegue andar pela rua sem sentir medo de assédio sexual ou violência de gênero, dê um passo para frente. (GÊNERO / TRANSGENERIDADE)
3. Se você consegue demonstrar afeto pelo seu/ua companheiro/a romântico/a em público sem sentir medo de ridicularização ou violência, dê um passo para frente. (SEXUALIDADE)
4. Se você já foi diagnosticado/a com algum transtorno ou deficiência mental/física, dê um passo para trás. (MOBILIDADE REDUZIDA / SAÚDE MENTAL)
5. Se a língua primária falada na sua casa onde você cresceu não era o português, dê um passo para trás. (IMIGRANTES / INDÍGENAS / QUILOMBOLAS)
6. Se você tem um ambiente familiar que te apóia na tua identidade de gênero, expressão de gênero e/ou sexualidade, dê um passo para frente.
7. Se você alguma vez já teve que mudar seu sotaque ou trejeitos para ganhar credibilidade, dê um passo para trás. (LINGUAGEM EM INTERSECÇÃO COM TODOS OS MARCADORES: CLASSE / IMIGRANTES / MIGRANTES / INDÍGENAS / GÊNERO / TRANSGENERIDADE / SEXUALIDADE / RAÇA)
8. Se você pode ir a qualquer lugar do país e facilmente encontrar produtos para o seu tipo de cabelo ou cosméticos que sejam da cor da sua pele, dê um passo para frente. (1o plano RAÇA / 2o plano CLASSE)
9. Se você já teve vergonha das suas roupas ou da sua casa quando crescia, dê um passo para trás. (CLASSE)
10. Se você pode cometer erros e ninguém atribuir seu comportamento ao seu gênero ou raça, dê um passo para frente. (GÊNERO / RAÇA)
11. Se você pode legalmente casar sem discriminação com a pessoa que ama dê um passo para frente. (SEXUALIDADE / TRANSGENERIDADE)
12. Se você mora no centro dê um passo para frente, se você mora na periferia, dê um passo para trás.
13. Se você ou seus pais/mães se divorciaram, dê um passo para trás.
14. Se você já se sentiu constrangida ou inibida de estar em um local por conta da tua idade, dê um passo atrás. (GERACIONAL)
15. Se você estava razoavelmente certo/a de que seria contratado/a num trabalho graças às suas habilidades e qualificações, dê um passo para frente. (CLASSE)

16. Se você nunca pensaria duas vezes antes de chamar a polícia quando algum problema acontecer, dê um passo para frente. (INTERSECCIONALIDADE RADICAL)
17. Se você pode ver um médico sempre que tem necessidade, dê um passo para frente. (CLASSE)
18. Se você se sente confortável sendo emocionalmente aberto/a e expansivo/a, dê um passo para frente. (GÊNERO)
19. Se você alguma vez já foi a única pessoa trans, ou do seu gênero/raça/classe social/orientação sexual em um curso ou num local de trabalho, dê um passo para trás.
20. Se você precisou de bolsa para custear os estudos, dê um passo para trás. (CLASSE)
21. Se você tem folga nos feriados da sua religião, dê um passo pra frente. (INTOLERÂNCIA RELIGIOSA INSTITUCIONAL)
22. Se você teve que trabalhar durante os anos de estudo, dê um passo para trás. (CLASSE)
23. Se você nunca foi desencorajada/o a ter um trabalho ou um relacionamento afetivo por ser mulher cis ou trans, dê um passo a frente. (GÊNERO / TRANSGENERIDADE).
24. Se você alguma vez já viajou pra fora do país, dê um passo para frente. (CLASSE)
25. Se você já sentiu como se não existisse uma representação real do seu grupo racial, da sua orientação sexual, gênero, transgeneridade ou deficiência na mídia, dê um passo para trás. (INTERSECCIONALIDADE RADICAL)
26. Se você sentiu confiança de que sua família poderia te dar apoio financeiro se você passasse por alguma dificuldade, dê um passo para frente. (CLASSE)
27. Se você já sofreu bullying ou foi alvo de piada baseada em alguma característica física ou de comportamento dê um passo para trás.
28. Se tinha mais de 50 livros na casa que você cresceu, dê um passo para frente. (CLASSE)
29. Se você estudou a cultura ou história dos seus ancestrais na escola fundamental, dê um passo para frente. (ÉTNICO-RACIAL)
30. Se os seus pais/mães ou responsáveis frequentaram a faculdade, dê um passo para frente. (CLASSE)
31. Se você já fez uma viagem em família ou frequenta eventos culturais na cidade em família, dê um passo para frente. (CLASSE)
32. Se você pode comprar roupas novas ou ir a um jantar quando quiser, dê um passo para frente. (CLASSE)
33. Se você já conseguiu um emprego por ser amigo/a ou familiar de alguém, dê um passo para frente. (CLASSE)

34. Se alguém da tua família já esteve desempregado/a, não por opção, dê um passo para trás. (CLASSE)
35. Se você já esteve desconfortável com uma piada ou um regimento relacionado à sua raça, classe social, gênero, transgeneridade, aparência ou orientação sexual, mas se sentiu inseguro/a de confrontar a situação, dê um passo para trás. (INTERSECCIONALIDADE RADICAL)
36. Se você não se sente desajustada/o por usar o banheiro conforme o órgão genital que tem, dê um passo para frente.
37. Se você nunca precisou justificar que tem um nome social que designa um outro gênero do qual está indicado/a no seu registro civil, dê um passo a frente.
38. Se você e/ou tua família não tem moradia própria dê um passo para trás. (MORADIA / CLASSE)
39. Se você precisou trabalhar para ajudar nas despesas da família quando era criança e/ou adolescente, dê um passo para trás. (CLASSE)
40. Se você nunca se sentiu adequado/a às roupas do gênero que te designaram e era impedido/ a de usar roupas do gênero oposto, dê um passo para trás. (TRANSGENERIDADE)
41. Se você nasceu na roça dê um passo para trás (URBANO / RURAL)
42. Se você consegue achar roupas/calçados para o tamanho do teu corpo para comprar, dê um passo para frente. (TAMANHO / PESO)
43. Se você precisa mais do que um banho e uma roupa íntima em bom estado para ir em um encontro afetivo ou para transar, dê um passo para trás. (GÊNERO)
44. Se você pertence a um grupo social que não está sendo exterminado, dê um passo para frente. (ÉTNICO RACIAL / GÊNERO / TRANSGENERIDADE).
45. Se você se comunica fluentemente em uma ou mais línguas estrangeiras além do português, dê um passo para frente para cada uma das línguas. (CLASSE)
46. Se você estudou em escola particular, dê um passo para frente (CLASSE).
47. Se você estuda ou estudou em universidade pública, dê um passo para frente (CLASSE).
48. Se tua família é reconhecida como uma família legítima, dê um passo para frente.
49. Se você tem mais de 50 anos, dê um passo atrás. (GERACIONAL)
50. Se você já se sentiu como se tivesse acesso adequado à comida saudável enquanto crescia, dê uma passo para frente. (CLASSE)
51. Se você tem mais de 10 anos, dê um passo à frente (GERACIONAL).

11.2 Roteiro das entrevistas

- 1- Como foi a peça "A Demência dos touros"?
- 2- No teu ponto de vista, do que trata a peça?
- 3- Você conhece alguém que mudou de gênero?
- 4- Como é uma mulher trans?
- 5- Como é uma mulher cis?
- 6- Pode contar alguma situação entre uma pessoa que mudou de gênero e outra que não mudou de gênero? (uma situação vivida por você, por alguma pessoa conhecida ou em referência à peça).
 - Quem participa desta situação?
 - Em que lugar aconteceu?
 - Como aconteceu esta situação?

11.3 Consigna de produção de depoimento

DEPOIMENTO

Em adição ao trabalho que realizo entrevistando as pessoas que assistiram a peça *A Demência dos touros*, também faz parte do levantamento de material para a escrita da tese os depoimentos da equipe técnica e do elenco que compuseram o processo.

Gostaria de solicitar que escrevam (formato digital) sobre as impressões de espectador/as da peça. Estas impressões podem dizer respeito a comentários, sensações e eventuais gestos os quais você ficou sabendo direta ou indiretamente durante o período de aberturas na Oswald/Kasulo e da temporada no Pequeno Ato.

Este depoimento deve ser individual e pode ser expresso em quaisquer gêneros textuais, apresentando ou não considerações e análise tua a respeito do que você ouviu/viu de reação de espectadores/as sobre a peça. Você pode escolher um/a única/o espectador/a para escrever sobre ou mais de um/a espectador/a. Você não precisa necessariamente revelar nomes. Você não precisa dizer qual a relação social que você eventualmente tem ou teve com esta/s pessoa/s, porém se você preferir indicar a relação sem mencionar o nome, pode trazer um elemento adicional para as reflexões da percepção dos/as espectadores/as. Adicionalmente, você pode dar detalhes de raça, cis/transgeneridades, identidade de gênero, classe, geração, peso, etc. das pessoas que proferiram comentários e que você irá compartilhar no depoimento.

Solicito que enviem em arquivo .doc por email no endereço dodi@usp.br até a quarta-feira, 12/7/2017.

Estou a disposição para quaisquer informações a respeito deste levantamento que forem necessárias.

Obrigada!

Dodi Leal.

28/6/2017

11.4 DVD: *A Demência dos touros e Tetagrafias*

Na versão impressa da tese, o DVD consta na contra-capá. Na mídia encontram-se dois arquivos audiovisuais. O conteúdo dos documentos são:

1) A Demência dos touros.mp4

Trechos de vídeos de gravação da encenação realizada no Teatro Pequeno Ato em São Paulo, alternado com trechos da abertura na Oficina Cultural Oswald de Andrade. O material audiovisual contém também momentos da conversa pública intitulada 'Perversão, violência e gênero' com as falas de Prof. Luiz Fernando Ramos e minha, e com mediação de João Mostazo, realizada no dia 11/04/2017.

2) Tetagrafias.mp4

Montagem de registro fotográfico da performance realizada no Teatro Académico de Gil Vicente (TAGV) em Coimbra - Portugal, realizada no dia 13/12/2017.

12. ANEXOS

Abaixo, a listagem dos anexos da tese, dispostos nas páginas seguintes:

- 12.1 A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades
- 12.2 Texto: *A Demência dos touros*
- 12.3 Ficha técnica: *A Demência dos touros*
- 12.4: Mapa de iluminação cênica: *A Demência dos touros*
- 12.5 *Flyers* de divulgação
- 12.6 *Clipping* de *A Demência dos touros*
- 12.7 *Clipping* de *Tetagrafias*
- 12.8 Liminares de suspensão da peça *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*

12.1 A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades

Por João Mostazo e Dodi Leal

Diante daquilo que se convencionou chamar de “a questão trans”, o que impede que qualquer homem ou mulher cis, se auto-denomine transgênero/a?

Vamos deixar as coisas bem ditas: não se trata de afirmar que *todos/as somos trans* – o que é, ao menos do ponto de vista político, obsceno. (Basta comparar a expectativa de vida de um homem cis de 78 anos no Brasil, com a das mulheres transgêneras no Brasil – 36 anos). Ao contrário, essa é uma pergunta deliberadamente ingênua: se trata aqui de colocar em questão os termos com os quais debatemos, no arduo cenário político atual. O ponto a que queremos chegar é: se uma pessoa transgênera é aquela que transiciona gênero, o que define uma pessoa cisgênera? É aquela que não transiciona gênero. Elementar.

Mas o que quer dizer não transicionar gênero? Se não transicionar gênero significa identificar-se com o gênero que lhe foi atribuído no nascimento – você nasceu com pau, é homem; nasceu com boceta, é mulher etc. –, desconfiemos que estamos perdendo algo importante aqui. Essa identificação não é auto-evidente. Não é sintomático que, nas sociedades ditas tradicionais, uma série de ritos tenham como propósito justamente afirmar essa identificação? “Você é homem de verdade? Então aja assim, assado...” “Você não é uma mulher? Por que está agindo como um homem?” etc. Todos/as estamos acostumados/as com esse tipo de injunção, e com toda a opressão histórica que ela carrega. Politicamente, estamos totalmente do lado daqueles e daquelas que defendem que é preciso acabar com esses ritos urgentemente. Mas não é isso que pensaremos aqui. A reflexão proposta é: o que querem dizer esses ritos? Por que as sociedades tradicionais – patriarcais, machistas, cisnormativas e o escambau – por que elas têm essa necessidade absurda de afirmar uma correlação entre performance de gênero e órgão genital? A razão para isso, e este é o ponto, é que não existe, a rigor, correlação possível aí. Há uma espécie de verdade inconsciente nesses ritos – perversos e opressores como são: nenhum homem *é* um homem; nenhuma mulher *é* uma mulher. Há sempre uma lacuna entre o gênero que performamos e o nosso gênero, adiantemos, *real*. Daí a necessidade de reafirmar a constelação normativa dos gêneros, numa perspectiva tradicional: é a necessidade que surge no bojo da incapacidade de lidar com essa verdade, com a verdade de que o gênero, enquanto tal, *é, por definição, um impasse*. Em alguns debates, estamos perdendo a noção desse intervalo fundamental e constitutivo da experiência de gênero.

Isso é paradoxal, porque em larga medida é exatamente esse o ponto principal da teoria de gênero: a desnaturalização da correlação entre performance e órgão genital. O que parece que pessoas cisgêneras ainda não entenderam bem é que, mesmo entre pessoas cis, essa identificação é impossível. Uma pessoa cis pode se afirmar o quanto quiser como homem ou mulher, só porque tem pau ou boceta, mas ela nunca será, verdadeiramente, homem ou mulher, senão no interior da ordem simbólica determinada. Isso quer dizer que não existem homens e mulheres, que existe apenas como se fosse uma zona de indeterminação que antecede tanto um quanto o outro? Não exatamente: colocado assim, o problema está de ponta cabeça. A questão não é a zona de indeterminação que precede a particularização dos gêneros – isso seria *substancializar* o real em uma espécie de ancestralidade da ideia de gênero, profunda, inacessível, comum a todos. Ao contrário, o próprio gênero, como tal, em todas as suas manifestações simbólicas, é em si constituído por essa fratura no simbólico – e é essa fratura que estamos chamando, a partir de Lacan, de real: o instante de fracasso da simbolização. A performance associada com tal ou tal gênero é sempre a performance do fracasso desse gênero. A identificação simbólica de gênero – homens ou mulheres que se identificam como homens ou mulheres – não existe no real. Homens e mulheres são, no real, o seu próprio fracasso simbólico. Essa é a grande lição da que a “questão trans” traz à tona.

O que quer dizer, então, ser trans ou cis, com relação a essa diferença já aludida aqui entre Real e Simbólico? Enquanto a normatividade cis se esforça para manter a ordem simbólica dos gêneros (homem tem pau, mulher tem boceta) de modo a garantir que as coordenadas simbólicas entre homens e mulheres permaneça inalterada, que a sua hierarquia permaneça rígida e as preferências performativas nas quais ela implica permaneçam intocadas (homens se vestem dessa maneira, falam dessa maneira, agem dessa maneira; mulheres desta...) – enquanto a normatividade cisgênera zela pelos papéis que os gêneros assumem, tradicionalmente, no interior de uma determinada situação simbólica, as pessoas transgêneras *deslocam* essa mesma ordem simbólica. De certa maneira, a transgeneridade é o *real* da cisgeneridade: é o seu impasse constitutivo; é o ponto em que a ordem simbólica ameaça ruir; é o ponto de impossibilidade, a negação sobre a qual a ordem simbólica (e devemos acrescentar aqui, de passagem, *imaginária*) se sustenta. De uma perspectiva psicanalítica, o real é aquilo que não pode ser simbolizado senão como fracasso de si mesmo; as pessoas trans são aquelas que, no interior da situação simbólica cisnormativa, não podem circular. Isso os noticiários deixam evidente, todos os dias.

Isso parece que elucida de alguma maneira o problema político que envolve as populações trans. Longe de querer racionalizar a violência, apenas refletimos aqui sobre o fato de a série de

crimes (jurídicos e civis – impunes, na sua maioria) cometidos contra pessoas trans no Brasil ser profundamente sintomática: a performance transgênera, na medida em que é uma performance de permanente transição, pois não visa nunca chegar a lugar algum – é puro *devir* – é o real da performance cisgênera – a qual pretende, mesmo que isso seja impossível, chegar a algum lugar, a uma coordenada simbólica reconhecível (homem, mulher). É o seu real porque é a performance do puro-impasse: do gênero-enquanto-tal, e não de tal-e-tal gênero.

A *passabilidade*, ou a falta dela, assim, não se trata de um operador conclusivo. Não é o caso de dizer se uma mulher transgênera, por exemplo, poderá ou não ser verdadeiramente uma mulher; ao dizê-lo, já estamos aceitando uma noção que concebe o gênero como coordenada definitiva. Ao contrário, se dissermos que isso não é possível, é apenas na medida em que uma mulher cisgênera *também jamais pode ser verdadeiramente uma mulher, se considerarmos o impasse constitutivo da identidade de gênero “mulher”, no real*. Ao mesmo tempo, no simbólico, a leitura de gênero que supõe a verdade sobre a identidade “mulher” pode legitimar socialmente uma mulher cisgênera. Tal como argumentamos aqui, a passabilidade diz respeito à expressão de gênero. Se a performance de gênero (cis ou trans) é o impasse da identidade de gênero (homem ou mulher), a expressão de gênero (com mais ou menos passabilidade de homens ou mulheres, de pessoas cis ou de pessoas trans) é o conteúdo explícito no qual matérias subjetivo-sociais são tensionadas. A expressão de gênero, que se dá tanto em ação gestual como em ação discursiva é simultaneamente o campo de luta por reconhecimento e receptáculo final das realizações de violência de gênero. A violência contra pessoas trans, então, ocorre no real (contra a performance de gênero trans), sobre o impasse simbólico (identidade de gênero homem ou mulher) que se concretiza, pela opressão, em sua expressão de gênero.

Vamos retomar a questão inicial, para não deixar dúvida: não estamos dizendo que todas as pessoas, no real, sejam trans. Não é isso. Não é isso porque transgênero/a, da maneira como nós entendemos o termo, não é uma *identidade* de gênero: é uma performance. E não é uma performance *simbólica*, mas *real*. É a performance que diz que não existem identidades de gênero – que o gênero enquanto tal é sempre uma não-identidade consigo mesmo. Que a experiência do gênero – seja cis ou trans – é sempre a de um impasse interno. Para muitas pessoas cis, isso é uma verdade insuportável.

Ao mesmo tempo, e este é um ponto crucial que estamos apenas começando a compreender, e cujos marcadores sociais de desigualdade correspondentes a denotar, politicamente a performatividade trans ou cis não é subserviente a um impasse da identidade de gênero. A

performatividade trans ou cis, como argumentamos aqui, escandaliza a fratura de uma inalcançável fixação de gênero, pois só há fixação possível na medida em que o que é fixado é o impasse. No entanto, reforçamos, não significa que o que realmente importa é não termos um saber para identificar gênero, mas que a performance é sempre um saber sobre termos ou não termos um saber para o gênero enquanto simbólico.

Se trazemos conosco a cicatriz que nos foi marcada na carne (identidade), ao entrarmos em cena (performance) – e sempre entramos –, não apenas provamos o impasse, mas vivemos a única maneira que gênero pode ser vivida: nas diferentes maneiras de lidar com este fracasso do que significa ser socialmente homem ou mulher.

Daí, o potencial político da performance transgênera: a exposição da fratura, a experiência do antagonismo fundamental que constitui a situação simbólica do gênero, na nossa sociedade. Algo análogo ao que Marx chamou de luta de classes: não a batalha infinita de uma classe contra a outra, mas o antagonismo fundamental da sociedade de classes: a luta interna de cada classe, que não pode nunca, *no real*, ser aquilo que afirma ser, no simbólico. A solidariedade das pessoas cisgêneras com as pessoas transgêneras deve ser essa, e somente essa: a solidariedade de um impasse.

Aquilo que nos une, aquilo que nos é *comum*, não é um terreno neutro de identidade, um campo aberto da utopia em que todos podem ser aquilo que imaginam que são – mas o campo minado da fratura no simbólico, onde ninguém nunca é idêntico a si mesmo, independente da sua performance particular de gênero; onde todos os sujeitos reconhecem e carregam consigo a cicatriz que lhes foi marcada na carne, antes de entrar em cena.

12.2 Texto: *A Demência dos touros*

A DEMÊNCIA DOS TOUROS

Dramaturgia: João Mostazo; Dramaturgismo: Dodi Leal

[Estreou em São Paulo, no teatro Pequeno Ato, em junho de 2017]

São Paulo
2016-17

Carlos Josr Vale Vale
 Emilia Lettucce
 Muchado
 Sacódia
 Dr. Descartes
 Huy (homem)
 Ssk (homem)

ATO 1 PRÓLOGO

EMILIA:

É muito difícil começar a dizer qualquer coisa porque de uma certa maneira tudo já está fechado.

CARLOS JOSR:

Eu tô pra te contar uma coisa.

EMILIA:

Fica difícil encontrar um espaço pra dizer alguma coisa. E precisa sempre ter algum espaço aberto, uma fresta, uma fratura, pra que a gente possa começar a dizer qualquer coisa.

DR. DESCARTES:

As coisas têm que ser fechadas assim. Pra nossa segurança.

EMILIA:

As coisas mais horríveis sempre estão nas frestas. Nas fronteiras.

DR. DESCARTES:

Pra assegurar a nossa liberdade.

EMILIA:

É nas fronteiras que as piores criaturas rastejam. Ratos se escondendo. Caracóis deixando um rastro nas paredes dos muros. Crustáceos nas fendas dos oceanos.

CARLOS JOSR:

Era sobre isso que eu queria falar com você.

DR. DESCARTES:

O que seria desta cidade se ela fosse aberta, assim, pra qualquer um?

CARLOS JOSR:

Você sabia que tem lugar em que eles comem caracóis?

DR. DESCARTES:

Uma sociedade sem muros é uma sociedade sem liberdades individuais.

MUCHADO:

Sabe o que eu acho sobre isso? Acho que foda-se. Cada um que coma o que quiser! É isso o que eu acho.

EMILIA:

É na fronteira das coisas que as piores coisas se acumulam. Que nem uma massa rejeitada, decantada. Elas criam crosta. Os piores tipos de pessoa sempre estão na fronteira das coisas.

SACÓDIA:

Quem você acha que você é pra dizer quem é pior do que quem?

MUCHADO:

Cada um tem liberdade pra comer quem quiser.

CARLOS JOSR:

Caracoletas. Também chamam de caracoletas. É uma delícia.

DR. DESCARTES:

A liberdade é uma questão individual.

CARLOS JOSR:

Eles deixam os caracóis andando em cima de uns pedaços de pão, e a gosma do caracol fica no pão.

DR. DESCARTES:

A liberdade é uma questão de caráter.

CARLOS JOSR:

Aí eles cozinham os caracóis e comem.

EMILIA:

Eu só gosto das piores pessoas. As pessoas de fronteira. Os cidadãos de bem me despertam desconfiança.

MUCHADO:

Eu simpatizo com os caracóis e com as pessoas que comem os caracóis.

CARLOS JOSR:

O interessante dos caracóis é que eles se reproduzem com quem quiserem.

DR. DESCARTES:

Existe uma divisão de papéis: uns vivem dentro dos muros, seguros; e uns rastejam e se reproduzem que nem caracóis.

SACÓDIA:

É da natureza das pessoas serem o que elas são.

DR. DESCARTES:

O que seria do movimento dos debaixo sem a imobilidade dos de cima?

SACÓDIA:

Cada um tem que saber bem o que é, dentro da ordem das coisas.

EMILIA:

Vocês querem uma explicação? Eu me sinto muito bem sabendo o que eu não sou.

CARLOS JOSR:

Não existe caracol macho e fêmea. É tudo uma coisa só.

MUCHADO:

Os caracóis são diferentes das pessoas.

CARLOS JOSR:

As pessoas deviam ser mais que nem os caracóis.

DR. DESCARTES:

E tem gente que ainda *reclama* de toda essa liberdade. A liberdade pra rastejar por aí e se reproduzir que nem caracóis.

EMILIA:

Eu preciso falar. O que eu não digo apodrece em mim.

MUCHADO:

Eu não. Eu sei muito bem quem eu sou e quem eu como. Eu mordo a vida.

DR. DESCARTES:

Você tem caráter.

MUCHADO:

Eu abro caminho na vida a dentadas!

EMILIA:

O que eu não digo se acumula dentro de mim e me deforma.

DR. DESCARTES:

Cabe aos que estão embaixo empregar a força do maxilar, para que a sabedoria afiada dos dentes superiores dilacere o obstáculo.

EMILIA:

Eu tenho no estômago todas as fronteiras da cidade!

DR. DESCARTES:

Somente a boca fechada é livre!

CARLOS JOSR:

Eu queria ser um caracol.

TROCA DE TURNO

Huy e Ssk fardados.

HUY:

Troca de turno.

SSK:

Já?

HUY:

Os planos mudaram. Você tá com frio? Eu posso buscar um cobertor.

SSK:

Não precisa, tá bem. Eu estou quente, até.

HUY:

Está tarde.

SSK:

Eu tô fervendo! Põe a mão na minha testa.

HUY:

Está gelada!

SSK:

Eu não entendo mais nada.

HUY:

Não precisa entender. Eu mesmo também não posso dizer que eu sei muito mais do que você. Mas as circunstâncias exigem que os métodos, por mais estranhos que possam parecer,

sejam aceitos como usuais, e que as condições sejam tidas como necessárias. Dizem. Isso não passa de uma emergência. Dizem.

SSK:

Uma emergência...?

HUY:

Em uma situação normal provavelmente as coisas seriam diferentes. Não tem como saber.

SSK: rumina.

HUY:

Como foi, até aqui?

SSK:

Tranquilo. Pouco movimento. Vi um ratinho cruzar aquele caminho ali há umas duas horas, e um gato pular o muro atrás dele. O gato vinha correndo miando um monte de merda, coisa sem sentido, mas apertava o passo atrás do rato. Coisa com coisa. Até que sumiram no escuro.

HUY:

Noite agitada!

SSK:

Pois é.

HUY:

Vai dormir.

SSK:

Você me faz um favor?

HUY:

O que é?

SSK:

Transmite uma mensagem de amizade pro rato?

HUY:

Você precisa dormir, tá delirando já.

SSK:

Eu simpatizei com ele. Eu sei que eu não devia. Mas eu gostei dele. Devia ser porque eu não entendia o que o gato queria com aquilo tudo, e entendi bem a posição do rato, que não era uma posição, era só uma fuga. Muito natural. É muito natural a gente se compadecer do rato numa hora dessas, você não acha?

HUY:

Acho que sim. Vai dormir. Não se preocupa, se eu vir o rato outra vez por aqui eu deixo o recado.

SSK:

Obrigado.

HUY:

Alguma coisa mais que eu devia saber?

SSK:

Ontem executaram mais uma.

HUY:

Uma o que?

SSK:

Mudada.

HUY:

Por que?

SSK:

Nasceu errado.

HUY:

Que pecado.

SSK:

Tentou fugir de volta pra cidade. Foram atrás dela três quarteirões, gritando, chamando ela de tudo o que é nome, em tudo o que é língua, e no que não é.

HUY:

No que não é o que?

SSK:

No que é pura vontade
de executar uma ordem.

HUY:

Ela mereceu, parece.

SSK:

Caçaram a coitada de dentro pra fora, todo mundo viu.

HUY:

Conseguiu disfarçar bastante tempo, até.

SSK:

Não perdoam. Fuga, jamais.
Quem foge pra sempre tem que fugir:
da raiva
de quem persegue,
e do ódio
de quem acolhe.
O caos é um caldo que se mexer demais engrossa.

HUY:

Profundo. Verdadeiro.

SSK:

O carinho vira raiva. A promessa vira ódio.

HUY:

ri

Você tá falando que nem uma Mudada, agora.

SSK:

O caralho. Eu nasci homem e vou morrer homem.

cospe no chão

HUY:

Muito estranho essas paradas aí que você tá falando... De rato... De que mais?

SSK:

Do caos.

HUY:

Isso aí. Tem coisa aí.

SSK:

To falando de caldo.

E de mexer o caldo.

HUY:

Enfim, acabou seu turno. Pode ir, nessa direção. Devem estar te esperando lá.

SSK:

Pra lá?

HUY:

É.

SSK:

Eu não cruzo aquela linha ali não. Ali foi onde gato pegou o rato. Não passo.

HUY:

Você disse que eles sumiram no escuro.

SSK:

Sumiram. Mas eu vi tudo.

O gato pulou sobre o rato

e abocanhou ele numa só.

Sabe o que eu pensei, na hora? Graças a deus.

Só o rato

pra calar a boca do gato.

Vai. Huy vai atrás.

SSK:

Tá vendo? Ficou a marca,

arranhada na terra,

Eles observam.

HUY:

Você sabe ler?

SSK:

Não.

Pausa.

SSK:

Mas é aqui que começa o mal.

EMILIA PREXEVA

Muchado limpa o rosto de Emilia.

MUCHADO:

Você parece exausta. Parece que tá à beira de um ataque de nervos. Você quer chorar?

EMILIA:

Não sei. Talvez.

MUCHADO:

Pode chorar.

EMILIA:

tenta chorar

desiste

MUCHADO:

Chorar faz bem.

EMILIA:

Talvez eu não seja séria o bastante.

MUCHADO:

Isso é uma coisa muito séria de se dizer. Eu acho que você é séria. E é engraçada. Tudo o que é muito sério é engraçado.

EMILIA:

Obrigada. E obrigado por me ajudar, lá embaixo.

MUCHADO:

Não tem de quê. Eu fico louco quando vejo esses abusos.

EMILIA:

É. De qualquer forma, obrigada.

MUCHADO:

Você precisa de mais alguma coisa? Eu posso

EMILIA:

Não, eu to bem. Obrigada.

MUCHADO:

Se você não se importa de eu perguntar... o que que eles queriam, exatamente?

EMILIA:

O que?

MUCHADO:

Dinheiro? Você foi assaltada? Precisa de algum dinheiro? Eu posso te emprestar.

EMILIA:

Não foi um assalto.

MUCHADO:

Estupro? Você foi estuprada. Porra... A gente precisa ir na delegacia agora. Eu vou com você.

EMILIA:

Não, ninguém me estuprou. Eu to bem, já disse. Não precisa. Você foi ótimo já. Obrigada.

MUCHADO:

Então o que?

EMILIA:

Esquece. Eu to cansada. Quero deitar.

MUCHADO:

Eu posso ficar aqui com você, se você quiser.

EMILIA:

Você quer deitar comigo?

MUCHADO:

Se você quiser.

EMILIA:

Não acho que seja muito a sua.

MUCHADO:

O que que isso quer dizer?

EMILIA:

Você nem me conhece.

MUCHADO:

E você sabe qual é a minha? Eu tenho vários gostos diferentes. Gosto de muita coisa. Principalmente de coisas assim, diferentes. Eu sou um cara muito aberto pra essas coisas diferentes.

EMILIA:

Diferente...

MUCHADO:

E você, faz o quê?

EMILIA:

De que?

MUCHADO:

Da vida, eu acho.

EMILIA:

Eu sou advogada.

MUCHADO:

Advogada...?

EMILIA:

Eu sou economista. Eu sou catadora de lixo.

MUCHADO:

Você tá tirando uma comigo, né?

EMILIA:

Por que? O que você achou que eu fosse? Cabelereira? Maquiadora? Puta?

MUCHADO:

Não foi o que eu quis dizer.

EMILIA:

E se eu fosse? Hein? Puta? E se eu fosse?

MUCHADO:

Não teria problema

EMILIA:

Ah! Não teria problema! Que bom! Que bom que não teria problema pra você se eu quisesse dar em troca de dinheiro. Obrigada.

MUCHADO:

Não foi isso o que eu quis dizer. É claro que não cabe a mim achar que tem problema ou não. Você faz o que quiser.

EMILIA:

Então por que você disse? O que você quis dizer com isso?

MUCHADO:

Eu não sei. Eu estou confuso.

EMILIA:

Ótimo. Isso é um bom sinal. É bom que você reconheça isso. A gente pode começar por aí.

ATO 2

DR. DESCARTES

Dr. Descartes diante de um leito hospitalar.

DR. DESCARTES:

Dona... Dina. Dona Dina. [*cheça a ficha*] A senhora... Que pena. [*Pausa. Olha para o leito com gravidade*] Mas também, não pode ser tão ruim quanto dizem. O que eles sabem? O que que alguém sabe, não é verdade? De repente isso o que se diz sobre morrer é só um equívoco, um erro de interpretação, quem sabe? [*Pausa. Apressa-se a fazer o que veio fazer*] Talvez antigamente fosse ruim. Talvez, antes disso tudo, fosse ruim. Com certeza eu é que não ia querer que isso acontecesse comigo numa cabana no mato ou num campo de batalha, atravessado por uma lança ou sei lá o que. Não. Eu ia querer que acontecesse comigo assim, como está acontecendo com você. Assim é melhor. Hoje é bem melhor. Não é? Talvez as pessoas ainda não tenham se acostumado com a ideia de que se morre de uma maneira

diferente hoje em dia. Não é? Essas coisas demoram pra ser assimiladas. É. O mundo da medicina está em transformação permanente. Hoje em dia se nasce e se morre diferente. E a gente nunca sabe o que vai aparecer no nosso consultório amanhã. [*Pausa.*] Isso me entusiasma... [*Se afasta do leito. Pausa. Retoma o que estava fazendo, casualmente. Terno*] D. Dina. A senhora entende o que eu quero dizer, não é? A senhora está passando por uma experiência muito importante, neste momento, e eu fico muito feliz de poder estar presente. A senhora está se humanizando...! ... Me enche os olhos de lágrimas poder ver isso, todos os dias, acontecendo na minha frente.

pausa. Se aproxima de uma pasta e tira uma seringa. Aplica a seringa em algum lugar. Esconde a seringa novamente. Sorri.

SACÓDIA

SACÓDIA:

Oi.

EMILIA:

Oi.

SACÓDIA:

Tá tudo certo aqui?

EMILIA:

Tudo certo, obrigada.

SACÓDIA:

Quer que eu suba o ar?

EMILIA:

Pode ser. Tanto faz.

SACÓDIA:

Eu vou subir um pouco o ar. Tá quente hoje.

EMILIA:

Pode subir.

SACÓDIA:

É. Vou subir. Vai ficar melhor.

Sacódia sobe o ar. Depois encara Emilia fixamente.

EMILIA:

O que foi, Sacódia? Porra.

SACÓDIA:

Porra...

EMILIA:

Veado doido. Dá licença então né?

SACÓDIA:

Eu não sou veado. Não. Se tem uma coisa que eu não sou é veado. Eu gosto

EMILIA:

Fala logo, Sacódia, caralho! Vai. Fala.

SACÓDIA:

Qual é o seu nome verdadeiro?

EMILIA:

Letícia Nadja Lettucce Ana Cláudia Magalhães.

SACÓDIA:

Não. O seu nome verdadeiro. Seu nome de homem.

EMILIA:

Não é da sua conta. Além do quê isso não é pergunta que se faça. Dá licença.

Pausa.

SACÓDIA:

Ficou melhor mesmo. Depois que eu subi o ar. Tá calor hoje né? Quer dizer, ficou quente de repente né? Ontem tava frio e hoje tá quente. Tem dia que... né? A gente nem sabe. Mas hoje tá quente. É. Hoje tá quente.

EMILIA:

Você tem algum problema?

SACÓDIA:

Oi?

EMILIA:

É. Você tem algum problema? Porque falando assim parece que você tem algum problema.

Pausa longa. Emilia retoma o que quer que estivesse fazendo.

SACÓDIA:

Desculpa, eu não sei por que que eu estou falando disso. Eu realmente não sei. Eu sinto às vezes uma necessidade imensa de falar alguma coisa, sabe? Mas eu não sei o que é. Tem alguma coisa presa na minha garganta que eu não consigo de jeito nenhum descobrir o que é, porque toda vez que eu tento dizer eu me vejo tomado de assalto por um sentimento muito forte de que alguma coisa aqui está errada, de que existe alguma coisa fora do lugar, alguma coisa importante fora do lugar, eu tenho a sensação de que alguma coisa está acontecendo de muito importante que está fazendo com que alguma coisa que antes estava no lugar agora esteja *fora* do lugar, e eu tenho a impressão, eu tenho a sensação profunda e verdadeira de que isso tem a ver com um complexo criminoso enorme que sustenta uma série de complexos criminosos menores que formam uma rede de complexos criminosos maiores e menores, e que todo o movimento dessa máquina gigante criadora de todos os mal-estares do mundo é controlado por um pequeno grupo de mafiosos que atuam em torno do ramo de fabricação de ar-condicionados e que são eles quem determinam tudo o que eu digo ou

penso em dizer, inclusive essa coisa que está atravessada na minha garganta como um parafuso, como se eu tivesse tentando vomitar um parafuso. Eu tenho a sensação de que eu estou tentando vomitar um parafuso.

Pausa.

EMILIA:

Tá. Ok.

SACÓDIA:

Daí quando eu sinto que tá calor hoje eu acho que eu preciso dizer pra você, porque no fundo eu sei que só está este calor essa hora porque é horário de verão e que o horário de verão só existe, só é lei, porque existe uma bancada dessas do ar-condicionado que bota essa lei pra vender mais ar-condicionado.

EMILIA:

Veado doido. Tá, entendi, a máfia do ar-condicionado tá controlando a sua mente. Boa sorte com isso. Vê se me deixa em paz agora. Pode subir o ar se você acha importante, pode fazer o que você quiser.

SACÓDIA:

Tem mais. Tem uma coisa que não sai da minha cabeça, uma coisa que eles querem que eu fale, mas eu não sei se eu devo falar. Eles querem que eu diga uma coisa pra você... Eles querem que eu te coma, Emilia.

Pausa.

EMILIA:

Sacódia. Puta que o pariu.

Eu nunca achei que você fosse
um veadozinho de merda...

se aproximando

Gosta de escutar isso? É bom não é?

Se é bom de dizer deve ser bom de escutar. Hein?

Veadinho de merda.

SACÓDIA:

Não sou veado. Olha aqui: Eu te respeito. Você pode ser homem ou mulher ou o que quiser, como você quiser, por mim tanto faz. Mas eu quero meter em você. Eu meto em você só, rapidinho, com cuidado, não é que eu queira, não é isso, eu não quero, mas eu preciso. Eu não consigo parar de pensar em você. Eu tenho tido uns sonhos, quase toda noite... Eu sonho que você está grávida, e que o Dr. Descartes vai fazer o seu parto. A sala está apinhada de gente quando você chega, já em trabalho de parto, numa maca, e todo mundo, uma multidão, se espreme pra deixar você passar. Você fica no meio da sala, e a multidão se aglomera em volta. Eu estou ali também, tentando atravessar as pessoas pra ver mais de perto, só que é tudo muito rápido, e eu não me dou conta de que de repente você está ali, com a perna

aberta, e quando eu finalmente consigo abrir espaço entre as pessoas e chego perto de você eu olho e vejo que você na verdade tem um pau, e tem uma cabeça de criança saindo do seu pau, e você está gritando, você sente dor, porque o doutor não aplicou a anestesia em você, ele optou por um procedimento natural. A princípio eu não sinto nada. É que nem ver o pau de outro homem, não dá nada, você acha curioso, sei lá, ou nem olha, eu nem olho, nem olho direito, eu vejo só de relance, enfim. Eu fico ali olhando você dar a luz a uma criança linda pelo pau. As pessoas aplaudem quando o Dr. Descartes levanta a criança e bate nela pra ela chorar, e tudo é uma festa, e todos estão felizes, e aí de repente a criança já saiu e todo mundo foi embora, e a gente tá só eu e você ali, sozinhos, e você está dormindo. Eu fico te olhando dormir, e fico olhando pro seu pau. E aí eu acordo. E o dia inteiro depois que eu sonho isso eu fico lembrando daquele caralho seu, enorme. Eu penso naquilo e salivo, sinto um negócio na boca, que eu não sei o que é, sinto só que eu preciso enfiar a cabeça daquele pau inteira na boca e sentir... Mas agora ele tinha desaparecido. E você era mulher de novo. E agora eu quero te comer, Carlos, quer dizer, eu preciso, eu preciso comer você!

CABO DE VASSOURA EM DIA DE REBELIÃO

Sacódia vigia a cena, escondido.

EMILIA:

Eu preciso falar com o senhor.

DR. DESCARTES:

Escuta. Eu preciso de dizer uma coisa: eu não vou poder te pagar este mês.

EMILIA:

Como não? Eu trabalhei.

DR. DESCARTES:

Eu sei. Mas eu não tenho como. Eu sinto muito. No mês que vem eu compenso.

EMILIA:

Eu não consigo acreditar no senhor, doutor, o senhor me desculpa, mas eu vejo as pessoas entrarem e saírem deste consultório todo dia e eu consigo ver na cara dessas pessoas que elas estão te pagando tudo certinho e em dia.

DR. DESCARTES:

Eu não disse que eu não tenho dinheiro pra te pagar. Eu disse que eu não posso. Querida...

Emilia aponta uma arma para o Dr. Descartes.

EMILIA:

Eu também estou surpresa com isso. Eu nunca fiz isto antes e tenho a sensação de que eu nunca vou fazer de novo. Mas agora eu estou fazendo. Eu estou dizendo pra você me pagar o dinheiro que você me deve.

DR. DESCARTES:

Eu não sei *quanto* eu te *devo*. Mas se é a miséria do seu salário que você quer, toma, pega nesta gaveta, tá aí a merda do seu dinheiro.

Emilia pega um maço de dinheiro da gaveta.

EMILIA:

Não é o suficiente.

DR. DESCARTES:

Você veio pedir um aumento. É isso o que você quer? Você quer um aumento? Você tá me ameaçando com uma arma pra pedir um aumento? O que que você acha que você tá fazendo?

EMILIA:

Não. Eu não vim pedir nada. Eu aprendi que eu não peço as coisas, eu tomo. Se eu aprendi uma coisa na vida foi isso. Eu tive que aprender que toda vez que eu peço alguma coisa eu estou me pondo em perigo, que toda vez que eu faço um pedido é uma ameaça que eu ponho sobre mim mesma. É como se eu estivesse dizendo “se isso que eu estou pedindo não acontecer eu prometo me decepcionar, ou eu prometo me desesperar, ou eu prometo me destruir, eu juro que eu arranco a minha própria cabeça se isso o que eu estou te pedindo não for concedido por você”.

Emilia enfia a arma na testa de Descartes.

DR. DESCARTES:

Escuta. Você tem que entender o meu lado. Você sabe que eu também estou me arriscando com você.

EMILIA:

Eu sei. É você que tá com a testa enfiada no cano gelado de uma arma. Não pensa que eu não sei que você está correndo um risco muito sério aqui.

DR. DESCARTES:

Por isso mesmo. Você sabe muito bem que gente como você só tem permissão pra trabalhar, e não pra viver na cidade. Você não tem registro, está aqui ilegalmente. Tudo bem. É um direito seu estar fora da lei. Mas isso me deixa numa situação complicada, como empregador. Se por um lado o seu serviço é mais barato, e isso é uma vantagem pra mim, você tem que entender que isso gera uma série de complicações pra que eu possa te pagar o seu salário em dia.

EMILIA:

Eu não quero a porra do salário. Eu quero o dinheiro que você me deve. Para de chamar de salário o que você me paga. Não é salário. É dinheiro. Você me deve um tanto de dinheiro pelo serviço que eu prestei pra você este mês. E me deu na telha aqui, agora, que eu quero redefinir esse valor.

DR. DESCARTES:

Você sabe muito bem o valor de mercado da sua categoria.

EMILIA:

Eu não tenho categoria. Categoria tem você. Você é médico. É médico obstetra. “Dr. Descartes – médico obstetra”. “Tiro o seu filho de dentro de você a força”. É isso o que você é. Você é o que você faz. Eu não. Eu faço uns serviços aqui pra você e você me paga um dinheiro que eu, neste momento, decido quanto é, e eu vou pra minha casa enfiar esse dinheiro na gaveta e esperar até mês que vem, quando eu vou vir aqui de novo e a gente vai ter esta conversa de novo, e vai ser uma surpresa enorme pra você de novo que eu tire a arma de dentro da bolsa de novo e enfie ela na sua testa de novo. Tá entendido?

Dr. Descartes tira mais um punhado de dinheiro e entrega a Emilia. Ela guarda a arma e conta o dinheiro.

DR. DESCARTES:

Eu tenho um enorme prazer nisso.

Emilia guarda o dinheiro.

EMILIA:

Você é um homem bastante seguro das suas convicções, não é?

DR. DESCARTES:

Eu sou.

EMILIA:

Eu acho *isso* repugnante, sabia?

DR. DESCARTES:

Você tem nojo de mim porque eu tenho poder. Gente como você não suporta o poder. É por isso que vocês são fracos. Este lugar que eu ocupo, esta cadeira onde eu sento o meu cu é muito confortável, e este ar condicionado que eu tenho aqui estourado no máximo praticamente trincando as paredes só porque eu quero e eu gosto de sentir que está frio pra caralho aqui dentro é muito, mas muito, confortável. E você quer isso. E eu deixo você querer. Eu tenho a impressão de que você menospreza a minha boa-vontade.

EMILIA:

Você pode ter a boa vontade de calar a boca.

DR. DESCARTES:

Querida... escuta bem o que eu vou te dizer: é bom você me respeitar. É. Você quer entrar aqui e fazer o seu numerozinho, entra, faz, por mim tudo bem. Eu até acho bom. Acho ótimo, na verdade. Mas tem um limite. E se você passar desse limite, isso pode acabar te gerando alguns problemas, depois.

EMILIA:

Eu não tenho esse tipo de problema. Ali, agora, quando eu enfiei a mão na bolsa e tirei uma arma, era como se eu fosse outra pessoa. Como se tivesse uma distância entre quem você vê,

quando olha pra mim, e quem eu sou. Aí eu fui olhar pra dentro e procurar, então, quem eu era. Mas eu não encontrei nada. E eu pensei que eu já senti isso antes. Eu viro os olhos pra dentro e descubro que não tem nada dentro de mim e que eu sou isso aqui mesmo que você está vendo, e que, se eu sou assim, então todo mundo deve ser assim também, todo mundo deve ser vazio por dentro, porque o que tem dentro de todo mundo não é *uma* coisa ou *outra* coisa, é só uma *diferença* entre duas coisas que só existem do lado de fora. Acho que todo mundo é um problema, por dentro, e o que as pessoas são, por fora, são só maneiras desastrosas de tentar lidar com esse problema, que é o mesmo pra todo mundo. Eu tenho essa sensação. Eu sinto esse problema de todo mundo como se ele fosse meu também. É esse tipo de problema que eu tenho.

Pausa.

DR. DESCARTES:

Eu posso tirar esse problema de você, se te incomoda.

EMILIA:

Não precisa, obrigada.

DR. DESCARTES:

Existe uma expressão pra isso. Cabo de vassoura em dia de rebelião.

EMILIA:

Eu não entendo uma palavra do que você fala. E sabe do que mais? Foda-se.

DR. DESCARTES:

Eu acho que você entendeu o que eu quis dizer. Cabo de vassoura em dia de rebelião!

CARLOS JOSR:

É o problema de estar dentro ou estar fora, ninguém sabe direito onde fica a linha que separa uma coisa que *é* de uma coisa que *ainda pode ser*, quer dizer, a gente tende a ter olhos só pro que *já é*, o que já se consolidou como uma coisa compacta, reconhecível, que anda por aí e faz sentido---

DR. DESCARTES:

Eu só acho o seguinte: assim desse jeito não dá, com a situação que está. Se nenhuma medida for tomada, vai sobrar até pra você. Só to avisando.

EMILIA:

Pra mim? Vai sobrar o que pra mim? Eu hein.

CARLOS JOSR:

A gente tende a ignorar as coisas que *do nosso ponto de vista* ainda não têm A gente tende a ignorar as coisas que *do nosso ponto de vista* ainda não têm nome, nem cor, nem volume nem peso nem tamanho, essas coisas que aparecem no meio da sala quando ninguém espera, que se materializam, ali, na nossa frente, pro nosso espanto, e começam a se mexer, e começam a falar, a gente tende a ignorar que algumas coisas podem acontecer, mesmo que a gente saiba que sim, que elas podem acontecer, que elas acontecem, que talvez a gente não entenda elas, talvez elas não façam sentido, mas elas *acontecem, elas acontecem...!---*

DR. DESCARTES:

Você está ouvindo o que eu estou dizendo?

Emilia se aproxima de Carlos, encantada.

CARLOS JOSR:

---e aí a gente fica com a sensação de que todo mundo está falando disso, porque o mais engraçado, o que mais comprova que alguma coisa aconteceu, é que todo mundo começa a falar nisso, cada um tem uma opinião, um ponto de vista, todo mundo acha que sabe a melhor maneira de fazer com que essa coisa não seja destruída ou perdida e possa depois passar a fazer parte do nosso mundo que nem a gente, que nem as outras coisas que a gente conhece, mas na verdade ninguém escuta *o que essa coisa tem pra dizer*, porque pra ela não tem nenhuma novidade nisso tudo, ela está muito bem do jeito que ela está, mas todo mundo acha que já ouviu tudo o que tinha que ouvir e que está pronto pra elaborar um juízo imparcial e definitivo sobre qualquer caco de concha ou farpa de navio que aparece na praia, e no fundo todo mundo aqui está falando sobre uma coisa que não conhece de um ponto de vista torto e infelizmente o resultado é que talvez essa coisa seja no fim das contas coberta de um monte de merda que se diz sobre ela e a gente tenha que passar então a raspar a casca de merda que secou em volta dela pra ver se a gente consegue nem que seja por um segundo perceber de novo que, ali, embaixo de todas as tentativas de se colocar no lugar dela, ela continua acontecendo pra si e só pra si.

MUCHADO

MUCHADO:

Onde você tava?

EMILIA:

Eu saí.

MUCHADO:

Eu percebi isso. Quero saber *onde* você tava.

EMILIA:

Você não conhece.

MUCHADO:

Como não conheço? Não tem nome?

EMILIA:

Não. Não tem.

MUCHADO:

Foda-se. Você não precisa dizer. Eu consigo ver em você. Eu consigo sentir de longe o cheiro de onde você tava. Eu consigo te farejar.

PURPPLE:

É? Você me fareja? Você anda me farejando por aí? É isso o que você tá dizendo?

MUCHADO:

Tô dizendo que eu sei onde você tava.

EMILIA:

E onde é que eu tava? Diz. Diz o que o teu focinho tá cheirando em mim.

MUCHADO:

Você quer mesmo que eu diga?

EMILIA:

Me diz. Se você acha que sabe.

Muchado cheira Emilia.

MUCHADO:

Filha da puta.

EMILIA:

Gostou?

MUCHADO:

Foda-se. Eu não me importo. Eu realmente não me importo.

Pausa.

EMILIA:

Ótimo. É melhor assim. É melhor você não se importar mesmo. Acho que você tem razão em encerrar este assunto. E acho que essa é uma boa hora pra eu começar a falar de algum outro assunto, eu vou levantar a cabeça e olhar pro outro lado procurando qualquer coisa pra falar que não seja isso. É bom saber essas coisas. Saber que eu tenho que mudar de assunto, agora. Quer dizer que eu vejo as coisas claras, como estão. Quer dizer, eu sei o que você quer realmente dizer quando diz isso, que você não se importa. Eu vou até esta mesa aqui agora que eu nem tinha notado que estava aqui antes e vou guardar este dinheiro na gaveta.

Emilia vai até a mesa, abre uma gaveta e enfia um bolo de dinheiro nela.

EMILIA:

Você quer vir cheirar o meu dinheiro também?

MUCHADO:

Não precisa. Dinheiro sempre cheira igual.

Emilia fecha a gaveta e tranca.

MUCHADO:

Menos o meu. O meu dinheiro tem um cheiro que é só meu.

EMILIA:

Isso. Com isso você se importa.

MUCHADO:

Com isso sim. Isso é importante. Quando eu estou sozinho com o meu dinheiro e cheiro ele e percebo que ele tem o meu cheiro eu sei que eu estou sendo absolutamente fiel a mim mesmo, que eu acredito muito em mim, o bastante pra não pensar nem por um minuto que talvez seja eu que tenho cheiro de dinheiro, e não o dinheiro que tem o meu cheiro, que talvez o meu cheiro seja tão ordinário quanto o cheiro de dinheiro, que é a única coisa que tem cheiro só de si mesma e de mais nada, e por isso é a coisa menos interessante do mundo. Com isso eu me importo muito. Com isso e com *quem* você estava, no fim das contas, que é o que realmente importa.

EMILIA:

Não. Isso aí que você disse agora... não tem verdade. Você consegue no máximo ser um bom ator e fingir que isso o que você está dizendo está imantado de verdade e tem alguma conexão misteriosa com o universo pra além da casualidade absoluta de que você está dizendo isso agora e nada mais. Você deve estar dando o rabo pra algum juiz ou advogado pra conseguir fazer isso.

MUCHADO:

Com quem você tava? Responde.

tenta falar

Emilia interrompe.

EMILIA:

Me escuta. Você vai me escutar, você já falou pra caralho e não falou nada com nada. Você e todo mundo. Agora você vai me escutar falar umas coisas sobre *você*.

MUCHADO:

Eu não preciso te escutar. Eu sei muito bem quem eu sou, onde eu estava, e o que eu estava fazendo antes de você entrar aqui.

EMILIA:

É. Você não tem mistério.

MUCHADO:

Eu não sou importante.

EMILIA:

Eu saco o que você tá fazendo. Eu saco direitinho. Você tá tentando demonstrar insegurança porque você não consegue admitir o fato de que você tá totalmente seguro, porque existe isso, algumas pessoas *estão seguras*, e algumas pessoas *não estão seguras*. É importante que você entenda *isso*: você está seguro. Nada do que você diz é verdadeiro, porque tudo o que você diz vem de um lugar de segurança, está assegurado pra sempre contra qualquer mal-entendido, qualquer cagada de interpretação, qualquer ameaça que ponha em risco o seu direito de dizer. Eu não. O que eu digo, qualquer coisa que eu digo, eu me ponho em risco, eu enfio o meu pescoço no buraco da guilhotina se eu levantar a cabeça e pensar em dizer qualquer coisa – *qualquer coisa*. Quando eu abro a boca um demônio fala de dentro de mim. Pode rir. É verdade. Quando eu abro a boca um demônio fala de dentro de mim. E o máximo

que você consegue fazer é enfiar o focinho sujo no meu pescoço e farejar isso que nem um cachorro, imbecil que nem um cachorro, irracional e estúpido e ignorante que nem um cachorro pra quem nunca faltou uma porção miserável de ração.

MUCHADO:

Não. Não é assim que eu me vejo.

EMILIA:

E como você se vê?

MUCHADO:

Diferente.

ENTRETO

“EU QUERO QUE SEJA PRA SEMPRE NÃO VISTO”

EMÍLIA canta:

Eu quero que seja
Pra sempre não visto
Eu quero que seja
Pra sempre não vista
A forma partidária da beleza
Que seja
Pra sempre não vista
Que seja pra sempre não visto
O tempo que se desperdiça com a beleza
Eu quero que seja pra sempre não vista
A beleza em forma de tempo
A beleza em forma de tempo
Eu quero que seja pra sempre não vista
Eu quero que espere na curva a beleza
Eu quero que o tempo espere na curva
Eu quero que o tempo espere na esquina
Eu quero a esquina como curva
Eu quero a esquina como curva
Eu quero todas as curvas da beleza
Como tempos
Eu quero que o tempo arredonde a esquina
Eu quero que o tempo me espere na esquina e se ocupe
De arredonda-la
Eu quero que seja pra sempre não visto
Eu quero que o tempo arredonde a esquina
Por tempo o suficiente

Eu quero que por tempo o suficiente a beleza se curve
 Eu quero que tudo o que curva
 Seja pra sempre não visto
 Eu quero a beleza apodrecendo lentamente atrás da esquina
 Eu quero que lentamente o tempo arredonde a esquina
 Eu quero lentamente a esquina que se dilui
 Eu lentamente quero que seja
 Pra sempre não vista
 A beleza em forma de esquina
 A esquina que perde a forma
 O tempo que deforma a esquina
 A beleza da deformação
 Eu quero
 Lentamente
 A beleza da deformação.

Emília sai de cena e vai se senta junto à plateia.

ATO 3

CARLOS JOSR VALE VALE

DR. DESCARTES:

Bom dia.

CARLOS JOSR:

Oi.

SACÓDIA:

Tá procurando o que?

EMILIA:

Oi?

DR. DESCARTES:

É. Você tá com cara de que tá procurando alguma coisa.

MUCHADO:

Não eu... eu to perdido.

DR. DESCARTES:

Não tem problema. A gente tem bastante coisa aqui. Eu acho que você vai achar alguma coisa que você tá procurando.

CARLOS JOSR:

Eu conheço você. Você tem uma cara familiar, sabe? Como se eu te conhecesse a vida inteira.

DR. DESCARTES:

Você deve tá achando que eu sou outra pessoa. Uma pessoa diferente.

MUCHADO:

É.

DR. DESCARTES:

Acontece que eu sou uma pessoa diferente.

MUCHADO:

Eu sou uma pessoa diferente!

Pausa.

CARLOS JOSR:

Que cheiro é esse?

DR. DESCARTES:

É carne. *[sorri]* E sangue. *[corta outro pedaço de carne crua]*

Pausa.

SACÓDIA:

Daqui a pouco vai entrar por aquela porta ali uma pessoa importante procurando uma coisa importante. Quando isso acontecer as coisas vão fazer mais sentido.

MUCHADO:

Vai continuar sem fazer sentido!

CARLOS JOSR:

Eu to procurando o consultório do Dr. Descartes. Não é aqui?

EMILIA:

É aqui mesmo.

DR. DESCARTES:

O que você quer?

EMILIA:

Ele veio discutir um assunto com o doutor. É um assunto importante.

DR. DESCARTES:

Por que você não espera um pouco aí e toma um gole disso aqui. *[oferece uma garrafa de cachaça]* Daqui a pouco isso o que você tá procurando aparece.

CARLOS JOSR:

bebe um gole

Eu não bebo

DR. DESCARTES:

Nem eu

Bebe

MUCHADO:

Eu bebo.

CARLOS JOSR:

Eu vim aqui pra sacar umas coisas, sabe? Eu ando bastante desconfiado de algumas coisas, e

eu vim aqui conversar com o doutor pra dizer umas coisas pra ele e sacar umas outras coisas. Entendeu?

MUCHADO:

Você não é louco, é?

SACÓDIA:

Talvez ele seja. Mas até aí. [*ri*]

DR. DESCARTES:

[*ri*] Até aí...!

MUCHADO:

Até aí...

CARLOS JOSR:

Eu estou cavando um buraco no quintal da minha casa pra enterrar o corpo da minha mãe.

Você acha que isso é loucura?

EMILIA:

Eu acho que loucura é ela ficar tomando banho de esponja e respirando por um tubo, babando, demente, num quarto de hospital, esperando

DR. DESCARTES:

deus e o diabo decidirem quem vai desligar os aparelhos. Eu sei.

CARLOS JOSR:

Eu conheço você.

MUCHADO:

É? Da onde você conhece ele?

EMILIA:

Ele acabou de voltar do hospital, ele foi ver a mãe dele, ela tá lá sabe? No hospital. Ele precisava falar com o médico que está cuidando dela. Ele tem umas coisas pra falar com ele, sobre umas coisas que ele andou pensando. Mas ele não tava lá. Aí deram pra ele o endereço do consultório dele, disseram que talvez ele estivesse aqui.

CARLOS JOSR:

É, mas pelo o que eu to vendo me passaram o endereço errado, porque isso... este lugar... não parece um consultório.

SACÓDIA:

Não parece, não é?!

EMILIA:

O senhor não trabalha no hospital, trabalha?

DR. DESCARTES:

Eu? No hospital? [*Pausa*] A gente faz muitas coisas nesta vida.

MUCHADO:

O que é que o senhor faz mesmo?

DR. DESCARTES:

Eu trabalho com vários tipos de negócio.

CARLOS JOSR:

Entendo...

Descartes oferece outro gole. Carlos ignora.

DR. DESCARTES:

Eu não sei se eu posso te ajudar com isso o que você tá precisando. Talvez fosse melhor você voltar outra hora. As coisas mudam muito rápido por aqui. Pode ser que outro dia isso aqui esteja arrumado de uma maneira que você reconheça com mais facilidade como sendo um con-tul-tó-rio...

SACÓDIA:

Quem sabe? *[sorri]* Isso aqui por exemplo *[pega o pedaço de carne inteiro]* Vai saber o que que era isso aqui. Se era uma perna. Um braço.

DR. DESCARTES:

Hoje isso aqui é um pedaço de carne. As coisas podem se transformar de repente num pedaço de carne, não é mesmo? Uma hora você tá andando por aí e na outra, pronto, você virou um pedaço de carne na mesa de um consultório médico.

CARLOS JOSR:

Eu estive pensando, eu conversei com a minha família, e a gente decidiu pedir pra que o hospital altere o médico responsável pela minha mãe.

DR. DESCARTES:

Isso é complicado. Não é assim que funciona. Você não sai por aí tomando decisões passando por cima do hospital.

EMILIA:

Bom, a decisão está tomada. A gente checkou os papéis. Tá tudo certo. Tudo dentro da lei.

DR. DESCARTES:

Você vai complicar pra mim garoto.

CARLOS JOSR:

O senhor não é exatamente o tipo de médico que eu estou procurando. Você pode entender isso como um desencontro de valores fundamentais entre nós.

SACÓDIA:

Do que que ele tá falando? Do que que você sabe?!

CARLOS JOSR:

A gente vai optar por um tratamento mais natural, mais humano. Está mais do que claro que esta situação é insustentável – as internações repetidas, os medicamentos em fase de teste... A minha mãe não é cobaia do seu esquema! É. Eu pensei isso. A gente pensou isso. E aí depois que eu pensei isso, eu cheguei à conclusão de que o mais certo é também sempre o caminho mais natural. Eu, sempre que eu posso, prefiro usar os métodos naturais, quando se trata de alguém assim, próximo, principalmente, sabe? É uma questão de princípio, sabe? São ideias que eu tenho. Eu tenho algumas ideias. Elas são o suficiente pra me levar a tomar esse tipo de decisão.

DR. DESCARTES:

Ideias. Eu concordo. A sua preocupação é excelente. Mas é inútil.
Absolutamente inútil.

SACÓDIA:

Inútil, inútil.

CARLOS JOSR:

Eu não estou entendendo.

DR. DESCARTES:

A natureza é violenta, rapaz. É bárbara. Monstruosa. A natureza é um enorme e indiferente caos. Ou você acha que a Natureza é veadinho saltando, elefantinho cagando, formiguinha trabalhando...?

MUCHADO:

Tá me chamando de viado?

SACÓDIA:

Elefantinho cagando!

DR. DESCARTES:

Caos e repetição: isso sim é muito natural!

MUCHADO:

Hein caralho??? CADÊ ELA????

DR. DESCARTES:

Você quer abandonar a sua mãe nesta lama? Fica à vontade pra assistir ela babar na sua frente até morrer.

SACÓDIA:

Caos e repetição!

MUCHADO:

Cacete! Calma! CALMA CARALHO! SE ACALMA FILHA DA PUTA!!! PENSA!!! Ela foi pra rua! Eu falei pra ela não ir! Ela sumiu na rua! Eu tava lá! Eu saí atrás dela, eu tava lá! Os caras tavam soltos! Os caras tavam soltos atrás das Mudadas! Ahh!!

DR. DESCARTES:

Você tem razão: a situação é mesmo muito complicada. Nós vivemos tempos maravilhosos. Tempos de inovação. Nós temos a oportunidade que nunca nenhum dos nossos antepassados teve, de interromper de uma vez por todas a sequência de todos os processos naturais...! Você acha que isso tudo vai mudar só porque você resolveu ter uma crise de consciência agora?!

CARLOS JOSR:

O senhor é um homem irracional, dr. Descartes.

EMILIA:

Ele é um homem dedicado.

DR. DESCARTES:

É. Vocês não fazem ideia do que acontece hoje dentro das sociedades científicas. Eu estou inventando um novo tipo de ser humano.

EMILIA:

Isso deixa ele lambuzado de ambição.

DR. DESCARTES:

ME DEIXA, ME DEIXA lambuzado de ambição. Pode ser que o homem, quando lambe a fama, perca o caráter.

EMILIA:

Sei.

DR. DESCARTES:

Pros homens pequenos isso quer dizer que não vale a pena ser famoso.

CARLOS JOSR:

Você tá citando quem?

MUCHADO:

Cadê ela?

DR. DESCARTES:

Ninguém, isso aqui sou eu mesmo.

Pros homens pequenos isso quer dizer que não vale a pena ser famoso. Pros homens destinados a coisas grandiosas, quer dizer que o caráter era um obstáculo que precisava ser removido. Você está ouvindo isso?

MUCHADO:

Cadê ela caralho? Cadê ela? Ela sumiu caralho, folha da puta, ela sumiu, os caras pegaram ela, os caras pegaram as Mudadas, ela saiu e sumiu caralho...

CARLOS JOSR:

Não.

MUCHADO:

Ela não voltou, ela ficou lá, sumida, ela saiu, sumiu e não voltou, eu falei que eu era um pessoa diferente mas ela não ouviu, ela ouviu e ficou puta, ela ficou puta e saiu e sumiu, caralho, ela sumiu, cadê ela, cadê ela...

DR. DESCARTES:

Exato! Absolutamente nada. A natureza foi superada. Você pode pegar as suas ideias e enfiar na cova da sua mãe.

MUCHADO

CADÊ ELA??????

CARLOS JOSR:

Oi?

DR. DESCARTES:

Vocês me dão licença.

Descartes sai.

MUCHADO

A Emilia. Cadê ela?

CARLOS JOSR:

Quem é você?

MUCHADO:

Eu sou a porra do cara que come o cu dela. Cadê ela?

SACÓDIA:

É? Ela come o seu cu também?

MUCHADO:

Quem é você? Hein? Quem você acha que você é pra ficar falando de quem come ou não come o meu cu? Você tá comendo o cu dela? É isso?

CARLOS JOSR:

To ligado quem é você. Ela não tá aqui.

MUCHADO:

Meu cu! Cadê ela?

CARLOS JOSR:

Eu não sei cara.

MUCHADO:

Foda-se. Eu vou sentar aqui e esperar até ela aparecer.

pega a cachaça e bebe.

CARLOS JOSR:

Esse cara aqui, o dono aqui.

MUCHADO:

O que tem?

CARLOS JOSR:

Tem alguma coisa muito estranha rolando aqui.

MUCHADO:

Isso não é da sua conta.

CARLOS JOSR:

Nada disso aqui te parece estranho? Você tá procurando uma pessoa que trabalha num consultório médico, você entra aqui e encontra um açougue!

MUCHADO:

É. Outro dia eu vim aqui e era uma clínica de aborto. No dia seguinte eu voltei e era um laboratório de hormônios. Tinha umas minas peladas que nem aquelas de filme que trabalham embalando cocaína, umas minas lindas, mexendo uns tubos de ensaio. Elas falaram que tavam produzindo hormônios. Eu parei de tentar entender.

CARLOS JOSR:

Deve dar muito trabalho ficar mudando as coisas de lugar o tempo todo.

MUCHADO:

Deve dar muito dinheiro.

berrando

Aaaaaahhhhhh! Puta que me pariu!

SACÓDIA:

Cala a boca, não grita!

MUCHADO:

agarra as roupas de Sacódia.

Eu não posso com isso, cara! Eu não posso viver com isso! Tira esse demônio do meu corpo pelo amor de deus!

SACÓDIA:

Você conhecia o Mudado!

MUCHADO:

Mudada é o cacete! Mudada... Mudada, puta que o pariu...

SACÓDIA:

Emilia

MUCHADO:

berra

Aaaaiiii!

Caralho! Caralho que dor de cabeça!

mais calmo

Que calor...

SACÓDIA:

desinteressado

É o horário de verão... dizem...

Você sabe, o horário de verão é lobby de fabricante de ar condicionado.

Eu não tenho como provar nada mas tenho certeza, eu tenho uma pista, um camarada meu conhece um deputado que garantiu que o único motivo porque o Nordeste não tem horário de verão é porque lá a indústria de ar condicionado é controlada pela máfia dos coronéis de gado, que não precisa estar calor, necessariamente, pra vender lá, que eles comprem voto de cabresto e vendem ar condicionado até no inverno!

Muchado tenta beber da garrafa de cachaça, que está vazia. Sacódia o impede.

SACÓDIA:

Se acalma, sem drama. Não vale a pena perder a cabeça por causa de uma coisa dessas. O que acontece acontece. A tragédia não é sua.

MUCHADO:

Eu queria matar o filho da puta que pegou ela.

SACÓDIA:

Ó. Eu sei que não é assunto meu. Mas. Se você quiser uma sugestão... existe, que eu saiba, a possibilidade dele ter atravessado o muro.

MUCHADO:

O que?

SACÓDIA:

É. Só to dizendo. Nessa situação, numa situação como a sua, você tem que considerar todas as possibilidades. Pode ser que ele tenha atravessado o muro e esteja do outro lado agora. Só to falando. Eu iria até o lado deles. Ou você tá pensando em ir atrás dos caras sozinho? Você? Um veadinho magrelo que nem você? Vai atrás de um bando de proto-fascista e vai fazer o que? Você devia arrumar uma ajuda. Eles têm polícia lá do lado de lá, sabia?

MUCHADO:

Têm?

SACÓDIA:

Ouvi dizer que têm. Têm hospital, polícia, helicóptero. São gente que nem gente. Igualzinho.

MUCHADO:

É? Você acha?

SACÓDIA:

Foi o que eu ouvi.

se aproxima de Muchado.

E também...

olha em volta

Não quero falar nada não, mas eu conheço gente na fronteira.

MUCHADO:

Conhece?

SACÓDIA:

Shhh! Conheço. Acho que eu consigo te atravessar. Escuta aqui: esse tipo de informação não tem preço. Cabo de vassoura em dia de rebelião. Interessas?

MUCHADO:

O que que você quer com isso?

SACÓDIA:

Eu? Nada. Acho justo. Você quer vingar seu Mudado. Acho legal. Apoio.

MUCHADO: –

SACÓDIA:

É compreensível que a gente tenha um fraco pelos Mudados, não é? Eu entendo. Eu participo. Pelo próprio bem deles, a gente deve ajudar eles: não é isso? Pro seu próprio bem. Tudo isso pro bem deles e da gente também.

MUCHADO:

Quanto você quer pra atravessar?

SACÓDIA:

Nada. Depois a gente discute isso se você quiser.

Agora deita aí, e volta a dormir. Isso. Ó. Tá bom. Estica bem essas costas. Aí. Isso.

MUCHADO:

Eu vou lá. Eu vou ficar aqui até ela aparecer. Eu vou sentar aqui e ficar esperando aqui até ela aparecer. Eu vou lá buscar ela. EU VOU ATRÁS DELA! EU VOU FICAR AQUI! EU VOU ATRÁS DELA E ARRASTAR ELA PRA CÁ, EU VOU ESPERAR, EU VOU ATRÁS DELA EU VOU SALVAR ELA EU VOU ATRAVESSAR A FRONTEIRA E VOU ESPERAR AQUI ATÉ ELA ATRAVESSAR A FRONTEIRA COMIGO EU VOU BUSCAR ELA E ELA VAI ME ESPERAR LÁ ATÉ EU APARECER LÁ E SALVAR ELA E A GENTE VAI ESPERAR JUNTOS ATÉ ELA VOLTAR EU E ELA A GENTE VAI ESPERAR JUNTOS ATÉ EU IR BUSCAR ELA EU IR SALVAR ELA EU IR ESPERAR ELA LÁ ATÉ ELA VOLTAR!!!!!!!!!!!!!!

O VAZIO

Emilia entra em cena novamente, com uma criança no colo.

EMILIA:

Uma criança nasceu, e eu apareci com ela no colo. Não sei bem de onde ela veio. Mas eu me sinto absolutamente responsável por ela. É uma pequena novidade. É a prova de que, mesmo num mundo em que tudo parece absolutamente previsível e repetitivo, pode aparecer de vez em quando alguma coisa que desafia a nossa compreensão clara dos fatos.

HUY:

Agora que você tem um registro
podemos cuidar de você.

EMILIA:

Eu queria dizer que eu agi em plena consciência
e dentro da observância das leis.

SSK:

Formação de quadrilha.

HUY:

Incitação à desordem.

EMILIA:

Observando muito atentamente as leis.

SSK:

Incitação à violência.

HUY:

Provocação do poder.

SSK:

Aproveitamento egoísta do caos.

EMILIA:

Eu não tenho medo.

HUY:

Aliciamento da juventude. Formação de núcleo familiar irregular.

SSK:

É verdade que nós temos muito o que agradecer a ela.

HUY:

É verdade.

SSK:

A elas todas. Graças a elas
nós nos tornamos homens da lei.

HUY:

Graças a elas nós fomos promovidos
de simples agressores
a homens da lei.

SSK:

Você pode até dizer que tudo
aconteceu por uma razão.

HUY:

Você pode dizer que havia uma
necessidade
de que tudo isso acontecesse.

SSK:

para Emilia

Obrigado.

HUY:

Muitíssimo obrigado.

SSK:

Mas nós não vamos agradecer.

HUY:

Não.

SSK:

É ela quem devia agradecer.

HUY:

Graças a nós a vida dela ganhou sentido.

SSK:

Nós não vamos agradecer.

Isso não significa nada.

HUY:

Não.

SSK:

Obrigado.

Nada.

HUY:

Nada.

SSK:

Alguma declaração?

HUY:

Algum apelo de defesa?

EMILIA:

Eu não tenho medo.

Eu não espero nada

de ninguém.

Viver sem esperança

é viver sem medo.

Felizes daquelas que sabem

que o oceano do futuro varia

conforme as luas do passado.

Isso é liberdade.

HUY:

Muito bem. Agora

que você tem um registro,

nós podemos tomar todos os cuidados necessários

a começar pela criança.

SSK:

A criança deve ser tirada de você.

HUY:

A criança vai ser tirada de você.

SSK:

A criança já foi tirada de você.

A criança permanece no colo de Emilia.

SSK:

Não. Alguma coisa está errada.

Neste momento a criança já foi retirada de você
e está sob os cuidados de uma instituição competente.

EMILIA:

Eu gostaria de dizer
boa sorte
que tudo corra bem
que tudo saia conforme o planejado
que nada saia do controle
que nada saia dos trilhos
que nenhum trem descarrilhe
que nada seja imprevisível
que tudo o que eles imaginam aconteça
mas eu não sou capaz
de dizer nada dessa natureza.

HUY:

Alguma coisa está errada.

EMILIA:

Agora que você tem um registro
nós podemos tomar conta de você.
ri.

HUY:

Acho que ela se mexeu.

SSK:

Isso é impossível.

HUY:

Mexeu. Eu vi.

EMILIA:

Eu sinto que alguma coisa mudou
No passado. Alguma coisa no passado
Acabou de mudar.
O tempo que era nunca chegou.

HUY:

De novo!

SSK:

Você quer se concentrar?
Muito bem: vamos do começo:
agora... agora...
esqueci.

HUY:

A criança já foi levada pra longe de você.

SSK:

Isso.
tenta pegar a criança.

EMILIA:

Eu gostaria de pedir licença
mas eu já tenho licença.
Eu gostaria de pedir perdão
mas eu não sinto culpa.
Eu gostaria de pedir qualquer coisa
que tornasse a situação deles menos constrangedora
mas eu já estava com vergonha
mesmo antes da gente começar.
Obrigado.
Obrigada.

HUY:

Vamos logo ao que interessa.

SSK:

Sem a sentença?

HUY:

Sem.

SSK:

Mas aí nós não estaríamos sendo bons homens da lei.

HUY:

Não tem problema. Ninguém vai saber.
Cadê a sua pá?

SSK:

Não trouxe. Cadê a sua?

HUY:

Eu achei que você ia trazer.

SSK:

Eu achei que você ia trazer.

HUY:

Puta que o pariu! Que displicência.

SSK:

Vai chover de novo. Usa as mãos.

HUY:

Usar as mãos? Que tipo de coveiro você acha que eu sou?

SSK:

Um coveiro da lei.

HUY:

Eu tenho respeito próprio.

SSK:

Um coveiro da lei
que enterra a justiça com as próprias mãos.

HUY:

Que lindo isso.

SSK:

Comovente, não é?

HUY:

Sabe o que eu acho?

SSK:

O que?

HUY:

Que eu estou muito orgulhoso do nosso trabalho.

Huy atira um punhado de terra em Emilia. Ela desvia.

HUY:

Eu já consigo sentir o peso da medalha no meu peito.

De novo. De novo.

HUY:

Já consigo até ouvir os aplausos.

Emilia se afasta, com a criança.

Huy e Ssk enterram o vazio, rindo.

Emilia observa.

Huy e Ssk voltam-se para ela

eles riem

e continuam.

OS CACHORROS E AS NUVENS

MUCHADO:

Cabo em que?

EMILIA:

Vassoura.

MUCHADO:

Não entendi.

EMILIA:

Quer dizer uma coisa valiosa.

MUCHADO:

Cabo de vassoura é valioso?

EMILIA:

Em dia de rebelião, é.

Pausa.

Que dá pra dar na cara dos outros.

Pausa.

É só uma expressão.

MUCHADO:

Quer dizer que, em condições excepcionais, uma coisa comum, sem valor, pode ganhar importância, de repente?

EMILIA:

Exato.

Sobe o som de uma matilha de cães.

MUCHADO:

Voltaram?

EMILIA:

Voltaram.

MUCHADO:

Acende a luz.

EMILIA:

Não precisa. Eles já vão.

MUCHADO:

Acende a luz. Quero ver.

Emilia acende a luz. Os cães param, subitamente. Muchado olha o vazio, estupefato. Os cães voltam a latir aos poucos, até que forram novamente o espaço.

MUCHADO:

Eu vou fazer um café.

EMILIA:

Isso. Faz isso.

MUCHADO:

Você toma com açúcar? Você pode tomar açúcar?

EMILIA:

Como assim? É claro que eu posso.

MUCHADO:

Eu não sei. Você não está fazendo algum

EMILIA:

O que?

MUCHADO:

Eu não sei. Eu imaginei que. O açúcar... Esquece. Açúcar, então.

EMILIA:

Não. Puro.

MUCHADO:

Puro.

Muchado serve café a Emilia. Em seguida ele se detém diante de um berço.

MUCHADO:

Você sabe, ele vai precisar de um pai.

EMILIA:

Ela.

MUCHADO:

O que?

EMILIA:

Ela. É ela.

MUCHADO:

Desculpa.

EMILIA:

É muito cedo ainda

MUCHADO:

Pra que?

EMILIA:

Pra decidir. Se é um menino ou uma menina.

MUCHADO:

Eu posso ser o pai dela.

EMILIA:

Enquanto ela não decide eu chamo de ela.

MUCHADO:

Eu seria um bom pai.

EMILIA:

Ou um péssimo pai.

MUCHADO:

Ou isso.

EMILIA:

Ou uma boa mãe. Você daria uma ótima mãe. É. Você é muito maternal. Pensando bem você seria um péssimo pai. Você é muito frouxo.

MUCHADO:

Não precisa disso também.

EMILIA:

Mas é. Você não consegue nem sair da minha casa. Já se instalou aqui e age como se a gente morasse junto.

MUCHADO:

Você não quer morar junto?

EMILIA:

Eu não sei. Talvez. Se você der uma boa mãe.

MUCHADO:

Eu posso. Eu posso ser uma ótima mãe pra ela.

EMILIA:

E desde quando mãe tem que ser frouxa? Hein?

MUCHADO:

Eu não...

EMILIA:

Você não faz ideia do que uma mãe tem que passar. Ou você acha que uma mãe, só porque ela é mulher, tem que ser frouxa, e o pai, porque é homem, tem que ser duro? É isso o que você acha?

MUCHADO:

Não foi isso o que eu disse. Eu só. Eu fui atrás de você. Eu me arrisquei. Atravessei a fronteira e fui atrás de você. Eu não precisava ter feito isso. Você nunca me agradeceu.

EMILIA:

Pelo que? Por ter se escondido quando a porra toda estourou?

MUCHADO:

Eu não me escondi. Eu estava procurando uma posição estratégica.

EMILIA:

Minha boceta. Você se escondeu. É um frouxo. Não tem problema. Eu te amo assim mesmo. Mas não vem me dizer que você vai ser uma boa mãe.

MUCHADO:

Você acabou de dizer

EMILIA:

O que?

MUCHADO:

Que eu sou maternal.

EMILIA:

É. E daí?

Pausa.

EMILIA:

Sabe qual que é o seu problema? Você demanda muito amor.

MUCHADO:

Eu só quero o que eu mereço.

EMILIA:

Você faz mais coisas pra merecer mais em troca. Isso é doente. É um pensamento doente.

MUCHADO:

Não é verdade.

EMILIA:

É como se você estivesse *investindo*. É um pensamento de investidor. Você. Eu acho que eu não te conheço direito.

MUCHADO –

EMILIA:

Faz um favor pra mim? Vai embora.

MUCHADO:

O que?

EMILIA:

É. Vai embora. Por favor.

707-F

Sacódia arrasta o corpo do Dr. Descartes.

CARLOS JOSR:

Você é uma pessoa ruim.

SACÓDIA:

Essa é a sua opinião.

CARLOS JOSR:

Eu não sei. Eu sinto alguma coisa. Eu sinto que você é uma pessoa ruim.

SACÓDIA:

Você não precisa acreditar em tudo o que sente, necessariamente.

CARLOS JOSR:

Eu tenho um bom feeling. Normalmente quando eu acho uma coisa sobre uma pessoa eu estou certo.

SACÓDIA:

Normalmente.

CARLOS JOSR:

É.

SACÓDIA:

E se eu for, então, uma pessoa ruim. Que diferença isso faz?

CARLOS JOSR:

Eu não sei. Eu ainda não sei.

SACÓDIA:

Olha aqui, eu estou te pedindo uma coisa simples. Um favor. Você pode dizer que é um favor. Claro que você não é obrigado a fazer nada. Se você suspeitar de alguma coisa, enfim, você pode ter os seus motivos, eu respeito. Mas a coisa é simples. É muito simples. Eu não vejo, sinceramente, que motivos você possa ter pra não querer me ajudar.

CARLOS JOSR:

Você é uma pessoa ruim. Não me dá vontade de te ajudar. Eu sei o que você faz por aí. Eu to ligado em você. To ligado em quem você é. Sei que você segue as pessoas na rua.

SACÓDIA:

Eu sigo as pessoas na rua?

CARLOS JOSR:

Eu to ligado em você, cara. Você é perigoso.

SACÓDIA:

Você tá me seguindo?

CARLOS JOSR:

O que?

SACÓDIA:

Pra saber o que eu ando fazendo?

Ta me seguindo? É isso? Tá me espionando? Eu... porra... você. [Pausa] Eu quero ver o buraco.

CARLOS JOSR:

Já disse que não vai rolar. Se manda cara.

SACÓDIA:

Olha aqui: eu to seguindo as pistas, faz tempo. E se eu cheguei até aqui não foi por acaso. Agora presta atenção: eu não posso te dizer muita coisa, mas posso te dizer o seguinte: pode ter algum interesse pra você nessa.

CARLOS JOSR:

Que interesse?

SACÓDIA:

sussurrando

Cabo de vassoura em dia de rebelião.

CARLOS JOSR:

Que porra você tá falando?

SACÓDIA:

Você sabe do que eu to falando. Foram os caras do ar condicionado que me trouxeram até aqui.

CARLOS JOSR:

Do... ar condicionado?

SACÓDIA:

E eu sei que eu não sou o primeiro.

CARLOS JOSR:

O que você sabe sobre isso?

SACÓDIA:

O suficiente. Sei que foi a máfia do ar condicionado que matou a sua mãe.

CARLOS JOSR:

[Sério] Você não sabe o que você tá falando.

SACÓDIA:

Ela falava comigo, lá no hospital. Eu cuidava dela às vezes, quando o Dr. Descartes estava no consultório. Eu ouvi a história toda, muitas vezes. Sua mãe não era louca. Porra nenhuma. Era muito lúcida. Sabia exatamente do que ela tava falando. Ela me contou. Cabo de vassoura em dia de rebelião. Um pouco antes de morrer, eu fiz ela a abrir o jogo comigo.

CARLOS JOSR:

Você fez ela abrir o jogo...?

SACÓDIA:

E ela me anotou esse número neste pedaço de papel aqui. É o número da sua casa. Você acha que é coincidência? 707-F. F! De fundos! 707 fundos! Eu preciso ver o buraco.

CARLOS JOSR:

Que buraco?

SACÓDIA:

O buraco que você está cavando lá nos fundos!

CARLOS JOSR:

Não tem buraco nenhum.

SACÓDIA:

Você tá dificultando a minha busca.

CARLOS JOSR:

Que busca?

SACÓDIA:

Diz aí: os caras da máfia já passaram aqui né?

CARLOS JOSR:

Da máfia.

SACÓDIA:

Os caras do ar condicionado! Pode abrir o jogo comigo! Eles já passaram aqui né? Eu sabia. Eu tô um passo atrás.

Pausa. Olha o corpo, triste.

SACÓDIA:

Eu já não confiava mais nele.

CARLOS JOSR: -

SACÓDIA:

Você é confiável não é?

CARLOS JOSR:

Acho que sim.

SACÓDIA:

Os caras do ar condicionado. Eles tão expandindo. O principal alvo é a área da saúde. Eles têm o melhor faro pra essas coisas. Já fecharam com as associações de cirurgiões, a papelada já está toda avançada. Ainda não dá pra perceber muito mas as engrenagens já começaram a se mover, por baixo dos panos... *[sussurrando]* Os taxistas também tão envolvidos.

CARLOS JOSR:

As engrenagens...?

SACÓDIA:

A fusão! O know-how dos caras é impressionante! Você não faz a menor ideia. Eles entram com a grana – business é business – e os médicos entram com a ideologia. Ele tava comprometido.

CARLOS JOSR:

Comprometido?

SACÓDIA:

Com a indústria! E quem sai ganhando com isso? Os caras do ar-condicionado!

CARLOS JOSR:

Eu não to entendendo...

SACÓDIA:

Eles levam pelo meio!

Pausa.

CARLOS JOSR:

Enfim. Que se foda. Não tem mais buraco. Eu fechei.

SACÓDIA:

Como fechou?

CARLOS JOSR:

Com terra. Fechei com terra.

SACÓDIA:

E o que que eu faço com ele?

CARLOS JOSR:

Não sei. Leva embora.

SACÓDIA:

Pra onde?

CARLOS JOSR:

Não sei.

SACÓDIA:

Eu achei que você fosse ficar feliz com ele. E eu ia ficar feliz. Eu seria que nem um gato, que caça um bicho horrível e dá de presente pro dono. Eu ia deixar na porta da sua casa e quando você chegasse você ia ficar feliz e orgulhoso de mim. Mas eu acho que isso não vai acontecer. Eu acho que você não gosta das mesmas coisas horríveis que eu.

FIM

12.3 Ficha técnica: *A Demência dos touros*

DIREÇÃO: Ines Bushatsky

DRAMATURGIA: João Mostazo

DRAMATURGISMO: Dodi Leal

ATUAÇÃO: Felipe Carvalho, Felipe Lemos, Jorge Neto, Pedro Massuela e Rafael de Sousa

DIREÇÃO MUSICAL: Gabriel Edé e Vinícius Fernandes

DIREÇÃO DE ARTE: Lídia Ganhito

ILUMINAÇÃO: Felipe Boquimpani

PRODUÇÃO: Cia. Teatro do Perverto

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Amaré Cultural

12.5 Flyers de divulgação

1) Encenação *A Demência dos touros*

Ilustração 131: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (I)

Ilustração 132: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (II)

Ilustração 133: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (III)

teatro do perverso

espetáculo em processo
04, 06, 11 e 13.04 de 2017
terças e quintas, às 20h

11.04
"Perversão, violência e gênero" - conversa após o espetáculo com Dodi Leal e Luiz Fernando Ramos

Direção Ines Bushatsky **Texto** João Mostazo **Dramaturgismo** Dodi Leal **Com** Felipe Carvalho, Felipe Lemos, Isabela Mariotto, Pedro Massuela, Rafael de Sousa
Direção Musical e Composição Vinícius Fernandes **Cenografia** Marita Prado **Luz** Felipe Boquimpani **Direção de arte** Lídia Ganhito

A DEMÊNCIA DOS TOUROS

Oficina Cultural Oswald de Andrade
rua Três Rios, 363 - Bom Retiro

apoio

POIESIS
coletivo de teatro de rua

OC
OFICINAS CULTURAIS

GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO
Secretaria de Cultura

Ilustração 134: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (IV)

Ilustração 135: Flyer de divulgação – A Demência dos touros (V)

2) Oficina Poéticas de gênero em interseccionalidade social

Ilustração 136: Flyer de divulgação – Poéticas de gênero em interseccionalidade social (I)

OFICINA

「Poéticas de gênero em interseccionalidade social」

Formadora:

Dodi Leal

Doutoranda do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo/ Curinga de Teatro do Oprimido

**12 de dezembro de 2017
17h - Sala 2, CES | Alta**

Público-alvo

Artistas de cena, educadores/as, psicólogos/as e pessoas de outras profissões sociais como direito ou jornalismo

Oficina gratuita, mas com inscrições obrigatórias até ao limite dos lugares disponíveis [ces.uc.pt/eventos/poeticas-de-genero]

Organização: Programa de **Doutoramento em Estudos Feministas (FLUC/CES)**, em colaboração com o **Doutoramento em Estudos Artísticos (FLUC)**

ces

Centro de Estudos Sociais **Centre for Social Studies**
Universidade de Coimbra University of Coimbra

CES | Alta
Colégio de S. Jerónimo
Apartado 3087
3000-995 Coimbra
Portugal
T +351 239 855 570

CES | Sofia
Colégio da Graça
Rua da Sofia, 136-138
3000-389 Coimbra
Portugal
T +351 239 853 649

CES | Lisboa
Picoas Plaza
Rua Viriato, 13 Lj 117/118
1050-227 Lisboa
Portugal
T +351 216 012 848

ces.uc.pt

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Ilustração 137: Flyer de divulgação – Poéticas de gênero em interseccionalidade social (II)

3) Performance *Tetagrafias*

T A

DEZEMBRO

13

PERFORMANCE

QUA – 18H00
Duração: 1h00
Entrada livre

De Trans Pra Frente
convivialidades transperformáticas

tagv.pt

G V

• U C •

Porceria
Bürocratik Diário de Coimbra

Ilustração 138: Flyer de divulgação – Tetagrafias (I)

T A

DEZEMBRO

13

PERFORMANCE

QUA - 18H00
Duração: 1h00
para todos os públicos

De Trans Pra Frente
convivialidades transperformáticas

tagv.pt

G V

Ilustração 139: Flyer de divulgação – Tetagrafias (II)

DE TRANS PRA FRENTE . CONVIVIALIDADES TRANSPERFORMÁTICAS

QUA 13 DEZ 2017 | 18:00 | CAFÉ TEATRO TAGV

SINOPSE

Uma performance, a apresentação de um livro e uma conversa com o público.

A performance TETAGRAFIAS acontece em perspectiva de instalação que visa simular no espaço um ambiente médico-cirúrgico de modificação corporal da região dos peitos. Imagens de seios diversos estão dispostas sobre uma mesa e cada passante é convidada/o a escolher uma teta e tirar uma foto. A

performance, ligada à pesquisa de Doutoramento de Dodi sobre transgeneridades, tem como objetivo estimular a vivência artística e interativa de participantes com os mecanismos de modificação corporal, que têm vindo a ser tomados indevidamente como a única condição da existência de pessoas transgéneras.

A par da performance, Dodi Leal apresenta o livro de poesias que aborda a trajetória da autora de forma inventiva. Ao olhar sobre sua transição de género do momento atual para etapas anteriores da sua vida, Dodi Leal provoca uma reflexão sobre elementos como o tempo, o afeto e os significados formativos. Com isso, verifica-se traços e detalhes da relação das transgeneridades com os processos pedagógicos vivenciados.

FICHA TÉCNICA

criação, realização, produção fotográfica Dodi Leal

colaboração artística André Rosa

registro fotográfico da realização Daniela Proença

lançamento do livro DE TRANS PRA FRENTE de Dodi Leal é seguido de uma conversa com o público com André Rosa e Dodi Leal sobre convívios dissidentes

fotografia Andréa Magnoni

DURAÇÃO DO ESPECTÁCULO

1h00

FAIXA ETÁRIA

para todos os públicos

PREÇÁRIO

entrada livre

12.6 Clipping de A Demência dos touros

12

Destak

QUARTA-FEIRA
www.destakjornal.com.br

7.06.2017

COWBOY BEBOP
VERSÃO LIVE ACTION

Cowboy Bebop, um dos desenhos japoneses mais cultuados, ganhará uma versão live action. A produção do desenho de 1998 é da Sunrise Inc., que participa da nova versão. O roteiro fica por conta de Chris Yost, roteirista da Marvel.

EM DEZ SEGUNDOS

TEATRO

Tatyane Goulart e Marcello Melo Jr. em comédia

Com direção de Pedro Vasconcelos, 'O Grande Amor da Minha Vida' estreia hoje, às 21h no teatro Porto Seguro (R. 3226-7300). A comédia conta a história do casal formado por Tatyane Goulart e Marcello Melo Jr., retratando situações e pensamentos comuns de casais. Até 20/7. Qua. e qui., 21h. R\$ 50 a R\$ 70

DISTÓPIA

Peça retrata cidade murada

Violência, preconceito e ambição são temas abordados em 'A Demência dos Touros', peça que entra em cartaz hoje, às 21h no teatro Pequeno Ato (tel. 99642-8350). O espetáculo conta a história de uma cidade cercada por um muro, onde a maior parte das pessoas entra apenas para trabalhar. Até 29/6. Qua. e qui., 21h. R\$ 40

Ilustração 141: Clipping – A Demência dos touros (I)

Teatro. 'A Demência dos Touros' aborda preconceito

A Cia. Teatro do Perverso estreia hoje, no Teatro Pequeno Ato, o espetáculo "A Demência dos Touros", abordando violência, preconceito e fetichismo do poder.

O enredo se passa em uma cidade murada distópica, onde a maioria das pessoas vive do lado de fora e atravessa o muro, fortemente policiado, apenas para trabalhar. Nela, todos os habitantes são homens, e aqueles que têm a audácia de assumir outra performance de gênero são duramente reprimidos e apelidados de "mudadas".

Neste contexto de segregação urbana, os jogos de poder instaurados em diferentes esferas da sociedade são evidenciados a partir da trajetória de cinco personagens. **METRO**

Cena de 'A Demência dos Touros'
| DIVULGAÇÃO

Serviço

No Teatro Pequeno Ato (r. dr. Teodoro Balma, 78, Vila Buarque; tel.: 99642-8350). Estreia hoje. Qua. e qui., às 21h. R\$ 40.

Ilustração 142: Clipping – A Demência dos touros (II)

Espetáculo debate transgeneridades no mercado profissional

Em cartaz até 29 de junho, "A Demência dos Touros" também aborda vulnerabilidade social e segregação urbana

Por Rafael Castino - Editorias: Cultura

A Demência dos Touros: a arte como material de pesquisa – Foto: Thaís Barbosa/Divulgação

Com direção de Ines Bushatsky e texto de João Mostazo, *A Demência dos Touros*, peça da Cia. Teatro do Perverso, apresenta aos espectadores um universo distópico, simbolizado por uma cidade murada onde um pequeno número de indivíduos tem permissão de morar. Todos os habitantes do local são homens e a grande maioria vive do lado de fora — atravessando o muro fortemente policiado somente para trabalhar. Em um meio tão homogêneo, aqueles que têm a audácia de assumir outra performance de gênero são duramente reprimidos e apelidados arditamente de "mudadas", passando a sofrer com preconceito, opressão e outras dificuldades, dentre elas, a exclusão do mercado profissional.

Nesse contexto de segregação urbana criado na peça — muito semelhante ao que se vive atualmente —, instauram-se assuntos polêmicos como a vulnerabilidade social, a discriminação e o fetichismo de poder. "O objetivo da apresentação é provocar a reflexão sobre o lugar das pessoas trans na sociedade, fato não suficientemente conhecido nem discutido", comenta Dodi Leal, mulher trans e dramaturgista do espetáculo.

“

O objetivo da apresentação é provocar a reflexão sobre o lugar das pessoas trans na sociedade, fato não suficientemente conhecido nem discutido.”

A ideia é baseada em impasses cotidianos. Diariamente, pessoas trans sofrem nas mais diversas esferas e em temas relacionados a seus direitos. No entanto, as tensões não param por aí. Segundo Dodi, há uma cobrança pelo simples posicionamento dos e das trans na sociedade, algo que o espetáculo tenta mostrar através de uma filosofia construtiva — levantando questões e elaborando respostas com os espectadores.

O título da peça vem do romance *O Alienista*, de Machado de Assis, e trata de um momento de virada, no qual há uma cegueira generalizada que induz tudo aquilo que é diferente a uma anormalidade. Na obra, a metáfora é tomada como forma de criticar a patologização das transgeneridades pelo Estado, responsável por promover um controle biopolítico do corpo trans cegamente, a partir de uma narrativa hegemônica do chamado "processo transexualizador", segundo Dodi.

“É importante abordar o problema junto às provocações, mas sem trazer soluções. Apenas dessa maneira aqueles que assistem à peça podem nos ajudar a refletir acerca do tema”, diz Dodi. “Tal assunto não deve ser um enfado somente às pessoas trans. Nós militamos e tomamos muitas outras ações, entretanto, é preciso a mobilização de todos para transformarmos a transfobia.”

Newsletter
Receba diariamente no seu e-mail as notícias do Jornal da USP

App Jornal da USP
Instale e confira as notícias da USP com apenas um toque

Acontece na USP

Hoje Próximos eventos

27/04/2018

Grupo lança cartilha de boas práticas na agricultura urbana

27/04/2018

Laboratório do Instituto de Psicologia comemora 20 anos com aulas abertas

27/04/2018

Pesquisador francês fala sobre ergonomia e psicodinâmica do trabalho

27/04/2018

Escola Politécnica promove workshop sobre blockchains

27/04/2018

Seminário tem como tema história ambiental – meio ambiente e cultura

» Todos os eventos

Artigos

O presidente Trump apresentará o agro?

25/04/2018

Marcos Fava Neves é professor titular da Faculdade de Economia, ...

Interações a distância: o “campo” interagindo com a vida

23/04/2018

Ernane J. X. Costa é chefe do Depto. de Ciências ...

Paul Singer (1932-2018), um breve depoimento de despedida

20/04/2018

André Singer é sociólogo e professor do Departamento de Ciência ...

Os jogos sem memória

18/04/2018

Katia Rubio é professora associada da Escola de Educação Física ...

Massaud Moisés só nos traz gratas recordações

16/04/2018

Francisco Maciel Silveira é professor titular de Literatura Portuguesa da ...

O espetáculo como objeto de pesquisa

Grande parte do elenco é formada por egressos do curso de Artes Cênicas da USP – Foto: Thaís Barbosa/Divulgação

A *Demência dos Touros* chega também ao campo acadêmico. Formada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, Dodi Leal atualmente cursa seu doutorado no Instituto de Psicologia, também da USP. Aproveitando-se de um "olhar teatral", a dramaturga analisa formas de leitura da performatividade transgênera na peça. Por meio de entrevistas com espectadores, a doutoranda consegue elaborar hipóteses baseadas na recepção cultural daqueles que assistem ao espetáculo em relação aos trans. Tal pesquisa é pioneira nos estudos de transgeneridade não sendo através de alunos cisgêneros, como era de costume. Em 83 anos de história, a Universidade de São Paulo formou apenas uma doutora transgênera — Dodi Leal será a segunda, sendo a primeira delas pelo Instituto de Psicologia. Sua tese será defendida em março de 2018.

"O fato de estar acontecendo um doutorado sobre transgeneridade, envolvendo a questão teatral e ainda elaborado por uma mulher trans, é algo muito forte, muito relevante. É uma honra ter este espaço, mas também é necessário refletir sobre esse sacrifício: quantos e quantas não ficaram no caminho sem conseguir concluir seus estudos?", completa Dodi.

A peça *A Demência dos Touros* acontece às quartas e quintas-feiras, às 21h, até o dia 6 de julho, no Teatro Pequeno Ato (rua Doutor Teodoro Baima, 78, Vila Buarque, São Paulo). Com bilheteria aberta uma hora antes do espetáculo, os ingressos custam R\$ 40,00 (R\$ 20,00 meia-entrada). Classificação indicativa: 16 anos. Mais informações: (11) 99642-8350.

Textos relacionados

[Peça infantil retrata o gigante Adamastor, de "Os Lusíadas"](#)

[Pessoas em luto podem participar de grupo de terapia da USP](#)

[Peça faz "comédia rasgada" da condição da mulher hoje](#)

[Pesquisadoras discutem presença de minorias no "The Voice Brasil"](#)

[Mídia alternativa, feminismo e fotojornalismo estão em nova edição de "Extraprensa"](#)

[Grupo Cumbucado faz show na Casa de Dona Yaya](#)

12.7 Clipping de Tetagrafias

12/14/2017

Identidade de género em atuação no TAGV - Jornal Universitário De Coimbra - A Cabra

acabra

JORNAL UNIVERSITÁRIO DE COIMBRA

Menu

INÍCIO

ENSINO SUPERIOR

ELEIÇÕES AAC

CULTURA

□ □ □

DESPORTO

CIÊNCIA & TECNOLOGIA

CIDADE

OPINIÃO

PESQUISAR

IDENTIDADE DE GÉNERO EM ATUAÇÃO NO TAGV

12 Dezembro, 2017 acabra

<http://www.acabra.pt/index.php/2017/12/12/identidade-genero-atuacao-no-tagv/>

1/3

Ilustração 145: Clipping – Tetagrafias (I - parte a)

Exposição fotográfica sobre o corpo humano é foco do espetáculo. Obra apresentada é considerada um “retrato subtil” do percurso da autora.

Por Marina Ferreira

O espetáculo performativo “Tetagrafias” é o mote para um final de tarde em que “os processos de perceção da transgeneridade serão observados e debatidos”, afirma criadora e realizadora da ‘performance’, Dodi Leal. O evento, que se vai realizar dia 13 de dezembro, pelas 18 horas, no Teatro Académico Gil Vicente (TAGV), vai contar também com a apresentação do livro “De Trans Para a Frente”, escrito pela realizadora.

Dodi Leal, doutoranda em Psicologia Social na Universidade de São Paulo, em parceria com o doutoramento em Estudos Artísticos da Universidade de Coimbra, traz ao palco do TAGV uma atuação em que o “objetivo é problematizar a noção de modificação corporal”. A ‘performance’ vai consistir numa exposição interativa em que “vão estar dispostas fotos de diversos peitos, seios e outras partes do corpo”, explica. A mesma refere que os elementos do público “vão poder escolher, manusear e colocar a foto noutra parte do seu corpo”. Elucida que o que pretende é “provocar reflexões” a respeito da composição do corpo humano.

A apresentação do livro de poesia “De Trans Para a Frente” vai decorrer a par com a atuação. A obra de Dodi Leal é, segundo a mesma, “um retrato muito subtil” do seu percurso de vida e da sua transição de género. Vai ter lugar, no final destes dois primeiros momentos, um espaço aberto de debate, que a autora refere como uma “conversa aberta” num ambiente “convindicativo e de ponderação”.

Na base da conceção da atuação está o doutoramento da autora, que “junta as áreas de artes cénicas com a psicologia social”, indica. A sua tese baseia-se numa pesquisa de receção, ou seja, “a maneira como a sociedade vê e lê o corpo ‘trans’”. A recolha de testemunhos, após os seus espetáculos, dos elementos do público é a base do seu trabalho académico.

“A ideia é romper, de forma crítica, com a ideia de transexualidade, a partir de uma perspetiva de transgeneridade”, afirma Dodi Leal. Explica ainda que “não se pode referir apenas a uma mastectomia ou a uma faloplastia” como condições de modificação corporal neste âmbito. Acrescenta que se “deve entender uma diversidade de transgeneridades que não é simples”. A autora refere que vai ser interessante observar e comparar a “visão europeia” em relação a esta temática com a perspetiva latino-americana, onde decorreram os seus espetáculos prévios.

Fotografia: Arquivo

CATEGORIAS cultura

ETIQUETAS

**CIÊNCIA NO BAR: UMA NOVA FORMA
DE DIALOGAR O CONHECIMENTO**

**OCC: 16 ANOS A “LEVAR A MÚSICA
FORA DOS GRANDES CENTROS”**

ESCRITO POR: ACABRA

Clipping – Tetagrafias (II)

RUC (Rádio da Universidade de Coimbra) – FOYER (Transcrição de entrevista)

Chamada: Foyer - A semana do Teatro Académico de Gil Vicente em revista. Uma parceria RUC com o TAGV.

Apresentadora: Bem-vindo a mais um Foyer, uma rubrica que nos traz os destaques da programação cultural do Teatro Académico de Gil Vicente aqui na antena da RUC quem dá a voz na rubrica de hoje é Clara Reis. Nesta semana, o TAGV concentra atividade na quarta-feira dia 13, às seis horas da tarde o café-teatro vai receber apresentação do livro e a performance Tetagrafias de Dodi Leal. A pesquisadora nos fala mais a respeito do projeto.

Dodi Leal: A performance está dentro da minha pesquisa de Doutorado em Psicologia Social na Universidade de São Paulo, em parceria com o Doutoramento em Estudos Artísticos aqui da Universidade de Coimbra. Apesar do doutorado no Brasil ser em Psicologia Social, inclusive eu sou a primeira travesti que será doutora em Psicologia pela Universidade de São Paulo e a segunda do Brasil, então é uma conquista muito grande para todas nós né. Então, apesar de estar nessa área, na graduação eu fiz Artes Cênicas. A minha maior dedicação ao problema tem sido levantar os traços poéticos a respeito do corpo trans: por que que há uma ideia hegemônica de que ser trans é condicionado a alguma espécie de intervenção no corpo? Ou seja, hormonização, algum tipo de mastectomia, colocar silicone, tirar: é tudo isso, e pode não ser também. A pessoa trans em geral aqui na Europa ela se retira da sociedade. Pára de estudar, pára de trabalhar, pára de se socializar. O que é uma forma de violência, mas ela usa esse tipo de modificação corporal como forma de reinserção num processo que se chama transexualizador; que também tem no Brasil. No entanto (no Brasil), a gente tem uma diversidade muito maior de transgeneridades. Então, essa performance ela se baseia especificamente no saber travesti como uma forma latino-americana, brasileira de lidar com esse processo transexualizador que aqui na Europa por exemplo só existe por meio da reclusão. E é por isso que a interação aqui vai ser super importante para perceber como as pessoas se relacionam com esse tipo de provocação e questionamento. Então a ideia é tencioná-las com seu próprio corpo. E a gente vai tirar novas fotos. Vai ser uma espécie de ateliê, é um espaço colaborativo também. E na sequência vai ter uma roda de conversa explicando esse procedimento. Inclusive, com a participação de André Rosa que recém-doutorou aqui na Universidade de Coimbra em Estudos Artísticos também, com distinção e louvor, que é a nota máxima; e o lançamento do livro DE TRANS PRA FRENTE vai acontecer também aqui no TAGV na quarta-feira.

Apresentadora: O livro que vai ser apresentado por Dodi Leal após a performance é de poesias, aborda a trajetória pessoal da autora desde as etapas anteriores à transição de gênero dela até o momento atual. O acesso à apresentação é gratuito e para todos os públicos; a duração da performance está prevista para acontecer dentro do período de uma hora.

12.8 Liminares de suspensão da peça *O Evangelho segundo Jesus, rainha do céu*

1) Jundiaí (setembro de 2017)

fls. 18

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO
COMARCA DE JUNDIAÍ / SP
FORO DE JUNDIAÍ
1ª VARA CÍVEL

Largo São Bento, s/nº, ., Centro - CEP 13201-035, Fone: (11) 4586-8111,
Jundiaí-SP - E-mail: jundiai1cv@tjsp.jus.br
Horário de Atendimento ao Público: das 12h30min às 19h00min

DECISÃO

Processo Digital nº: 1016422-86.2017.8.26.0309
Classe - Assunto: Tutela Antecipada Antecedente - Liminar
Requerente: Virginia Bossonaro Rampin Paiva
Requerido: Serviço Social do Comércio - Sesc

Juiz(a) de Direito: Dr(a). Luiz Antonio de Campos Júnior

Vistos.

À vista da declaração reproduzida a fls. 15, concedo à parte autora os benefícios da Gratuidade Processual, sem prejuízo das sanções cabíveis na hipótese de prova em contrário. Anote-se, tarjando-se adequadamente os autos digitais.

Feito esse introito, trata-se de ação de obrigação de fazer cumulada com pedido de antecipação de tutela ajuizada por VIRGÍNIA BOSSONARO RAMPIN PAIVA contra SESC JUNDIAÍ, perseguindo, em nível de tutela de urgência, a suspensão da peça teatral "*O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU*", ao argumento de que referida exibição vai de encontro à dignidade cristã, posto apresentar *JESUS CRISTO* como um transgênero, expondo ao ridículo os símbolos como a cruz e a religiosidade que ela representa. Pede, em nível de tutela de urgência, a proibição da respectiva apresentação.

Relatados.

FUNDAMENTO E DECIDO.

Sabidamente, a providência *inaudita altera parte* somente tem lugar quando a ciência da parte adversária puder colocar em risco a própria eficácia da medida, ou, em um segundo plano, quando a urgência é de tal forma premente que o interregno entre a ciência e a decisão judicial provocaria o perecimento do direito a ser tutelado.

É exatamente essa a hipótese dos autos.

O ordenamento jurídico autoriza a concessão de tutela de urgência quando houver, de forma concorrente, a probabilidade do direito e o perigo de dano ou risco ao resultado útil do processo, na forma preconizada pelo artigo 300 do Código de Processo Civil.

Sobre a probabilidade do direito, convém transcrever lição trazida na obra de LUIZ GUILHERME MARINONI, SÉRGIO CRUZ ARENHART E DANIEL MITIDIERO, *Curso de Processo Civil*, RT, Volume 2, 2015, p. 202 e 203: "*Quer se fundamente na urgência ou na evidência, a técnica antecipatória sempre trabalha nos domínios da "probabilidade do direito" (art. 300) - e, nesse sentido, está comprometida com*

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO
COMARCA DE JUNDIAÍ / SP
FORO DE JUNDIAÍ
1ª VARA CÍVEL

Largo São Bento, s/nº, ., Centro - CEP 13201-035, Fone: (11) 4586-8111,
Jundiaí-SP - E-mail: jundiaicv@tjsp.jus.br
Horário de Atendimento ao Público: das 12h30min às 19h00min

a prevalência do direito provável ao longo do processo. Qualquer que seja o seu fundamento, a técnica antecipatória tem como pressuposto a probabilidade do direito, isto é, de uma convicção judicial formada a partir de uma cognição sumária das alegações das partes. No Código de 1973 a antecipação de tutela estava condicionada à existência de "prova inequívoca" capaz de convencer o juiz a respeito da "verossimilhança da alegação". A doutrina debateu muito a respeito do significado dessas expressões. O legislador resolveu, contudo, abandoná-las, dando preferência ao conceito de probabilidade do direito. Ao elegê-lo, o legislador adscreeveu ao conceito de probabilidade uma "função pragmática"; autorizar o juiz a conceder "tutelas provisórias" com base em cognição sumária, isto é, ouvindo apenas uma das partes ou então fundada em quadros probatórios incompletos (vale dizer, sem que tenham sido colhidas todas as provas disponíveis para o esclarecimento das alegações de fato). A probabilidade do direito que autoriza o emprego da técnica antecipatória para tutela dos direitos é a probabilidade lógica – que é aquela que surge da confrontação das alegações das provas com os elementos disponíveis nos autos, sendo provável a hipótese que encontra maior grau de confirmação e menor grau de refutação nesses elementos. O juiz tem que se convencer de que o direito é provável para conceder "tutela provisória". Para bem valorar a probabilidade do direito, deve o juiz considerar, ainda: (I) o valor do bem jurídico ameaçado ou violado; (II) a dificuldade de o autor provar a sua alegação; (III) a credibilidade da alegação, de acordo com as regras de experiência (art. 375); e (IV) a própria urgência alegada pelo autor. Nesse caso, além da probabilidade das alegações propriamente dita, deve o juiz analisar o contexto em que inserido o pedido de tutela provisória".

Quanto ao perigo de dano ou risco ao resultado útil do processo, estes se caracterizam pela possibilidade de a demora na prestação jurisdicional poder comprometer a realização imediata ou futura do direito.

Há, ainda, o pressuposto negativo para a concessão da tutela, caracterizado pelo perigo de irreversibilidade, ou seja, pela inviabilidade de retorno ao *status quo ante* a decisão ou risco de não sê-lo em toda inteireza, ou ainda sê-lo somente a elevadíssimo custo, que a parte por ele beneficiada não teria condições de suportar.

Desse cenário extrai-se, portanto, que a tutela de urgência almejada comporta deferimento, uma vez que, muito embora o Brasil seja um Estado Laico, não é menos verdadeiro o fato de se obstar que figuras religiosas e até mesmo sagradas sejam expostas ao ridículo, além de ser uma peça de indiscutível mau gosto e desrespeitosa ao extremo, inclusive.

De fato, não se olvide da crença religiosa em nosso Estado, que tem JESUS CRISTO como o filho de DEUS, e em se permitindo uma peça em que este HOMEM SAGRADO seja encenado como um travesti, a toda evidência, caracteriza-se ofensa a um sem número de pessoas.

Não se trata aqui de imposição a uma crença e nem tampouco a uma religiosidade. Cuida-se na verdade de impedir um ato desrespeitoso e de extremo mau gosto, que certamente maculará o sentimento do cidadão comum, avesso à esse estado de coisa.

Lado outro, irrelevante para o Juízo o fato de esta peça teatral ser gratuita

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO
COMARCA DE JUNDIAÍ / SP
FORO DE JUNDIAÍ
1ª VARA CÍVEL

Largo São Bento, s/nº, ., Centro - CEP 13201-035, Fone: (11) 4586-8111,
Jundiaí-SP - E-mail: jundiai1cv@tjsp.jus.br
Horário de Atendimento ao Público: das 12h30min às 19h00min

ou onerosa. A consequência jurídica é idêntica em ambas as situações.

Vale dizer, não se pode produzir uma peça teatral de um nível tão agressivo, ainda que a entrada seja franqueada ao público.

Não se olvida a liberdade de expressão, em referência no caso específico, a arte, mas o que não pode ser tolerado é o desrespeito a uma crença, a uma religião, enfim, a uma figura venerada no mundo inteiro.

Nessa esteira, levando-se em conta que a liberdade de expressão não se confunde com agressão e falta de respeito e, malgrado a inexistência da censura prévia, não se pode admitir a exibição de uma peça com um baixíssimo nível intelectual que chega até mesmo a invadir a existência do senso comum, que deve sempre permear por toda a sociedade.

Do exposto, considerando-se que as circunstâncias jurídicas alegadas em a inicial corroboram o fato de ser a peça em epígrafe atentatória à dignidade da fé cristã, na qual *JESUS CRISTO* não é uma imagem e muito menos um objeto de adoração apenas, mas sim *O FILHO DE DEUS*, ACOLHO as razões explanadas pela parte autora e assim o faço com o fito de proibir a ré de apresentar a peça "*O EVANGELHO SEGUNDO JESUS, RAINHA DO CÉU*", prevista para o dia de hoje (15 de setembro de 2017), e também em nenhuma outra data, sob pena do pagamento da multa diária que fixo em **R\$ 1.000,00 (um mil reais)**, sem prejuízo da tipificação do crime de desobediência, que acarretará ao (a) responsável a consequência de se ver processado criminalmente.

Expeça-se o necessário, com a urgência que o caso requer.

Cite-se o réu para contestar o feito no prazo de 15 (quinze) dias úteis.

A ausência de contestação implicará revelia e presunção de veracidade da matéria fática apresentada na petição inicial.

Intimem-se.

Jundiaí, 15 de setembro de 2017.

DOCUMENTO ASSINADO DIGITALMENTE NOS TERMOS DA LEI 11.419/2006,
CONFORME IMPRESSÃO À MARGEM DIREITA

2) Salvador (outubro de 2017)

fls. 1

PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DA BAHIA
Comarca de Salvador
12 Vara Cível e Comercial

Justiça Gratuita

Praça D. Pedro II Largo do Campo da Pólvora s/n, Fórum Rui
Barbosa Sala 237, Nazare - CEP 40040-280, Fone: 33206984,
Salvador-BA - E-mail: a@tjba.jus.br
a@tjba.jus.br

DECISÃO INTERLOCUTÓRIA

Processo nº: 0566408-05.2017.8.05.0001
Classe – Assunto: Procedimento Comum - Direito de Imagem
Autor: Alexandre Santa Rosa Oliveira e outros
Réu: FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS

Vistos etc.;

ALEXANDRE SANTA ROSA DE OLIVEIRA, ANDERSON DIEGO GAMA REIS e ANDRÉ BOA MORTE GAMA, devidamente qualificados nos autos do processo acima epigrafado, através de advogado (a) (s) regularmente constituído (a) (s), ingressaram em juízo requerendo a concessão de TUTELA PROVISÓRIA DE URGÊNCIA CAUTELAR NA AÇÃO DE OBRIGAÇÃO DE FAZER C/C DANOS MORAIS contra FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATOS, também com qualificações nos supracitados autos.

As partes autoras suscitaram na peça vestibular, em síntese, que o réu pôs em cartaz para as datas de 26.10.2017 e 27.10.2017, ambos com início às 20:00, a apresentação de uma peça teatral cujo tema é: "O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu"; que a peça referia-se a um monólogo em que Jesus Cristo (filho de Deus bíblico), estaria vivendo em dias atuais e que ele seria uma mulher transgênero; que a peça revelou ainda, que eram histórias bíblicas conhecidas, mas que foram recontadas em uma perspectiva "contemporânea", propondo uma reflexão sobre a intolerância sofrida por transgêneros e minorias em geral; que a questão da identidade travesti era elemento chave do espetáculo; esclareceu que a peça era atentatória à dignidade à fé cristã/católica e todos aqueles que acreditaram e respeitaram Jesus como filho do Deus criador do universo, sem que olvidasse ainda o personagem histórico que ele representou e sua filosofia de vida em suas palavras; salientou ainda que tal peça teatral era extremamente ofensiva a moral da humanidade que era em sua grande maioria crente no homem JESUS como filho de Deus e grande personagem histórico do mundo, tal qual foi, BUDA, MAOMÉ, GANDHY, e outros grandes expoentes da história que deixaram legado para a humanidade; que a divulgação do evento informava que se o Cristo estivesse presente em nosso meio nos dias hodiernos ele seria um transgênero; que expôs ao ridículo os símbolos nacionalmente encontrados, como a cruz e o próprio homem; que a peça incitou crime de ódio e feriu a liberdade e a dignidade humana; que o artigo 5.º da Constituição Federal previu o direito à liberdade religiosa, somado ao artigo 208 do Código Penal que definiu os parâmetros de liberdade no tratamento desse tema; que configuração do crime era previsto no art. 20, § 2º, da Lei N.º 7.716/89 (Lei Caó), que pressupõe violação aos limites impostos à liberdade de manifestação religiosa e à liberdade de expressão; que a parte acionada violou o art. 208 DO CP; as partes acionantes ponderaram no sentido do dever do Estado tutelar por ordem constitucional expressa no art. 5.º, inciso VI, da Constituição Federal, a qual dispõe que "é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos se garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e as suas liturgias"; que presentes estavam os requisitos para a concessão da tutela provisória de urgência antecipada; e as partes autoras solicitaram que a parte ré se abstivesse de promover a realização do evento nos dias 26 de outubro de 2017 e 27 de outubro de 2017.

Decido.

A tutela provisória pode fundamentar-se em URGÊNCIA ou EVIDÊNCIA. A tutela provisória de urgência, cautelar ou antecipada, pode ser concedida em caráter antecedente ou incidental (art.294, § único, do CPC).

A tutela provisória conserva sua eficácia na pendência do processo, mas pode, a qualquer tempo, ser revogada ou modificada. Salvo decisão judicial em contrário, a tutela provisória conservará a eficácia durante o período de suspensão do processo (art.296, § único, do CPC).

O juiz poderá determinar as medidas que considerar adequadas para efetivação da tutela provisória. A efetivação da tutela provisória observará as normas referentes ao cumprimento provisório da sentença, no que couber (art.297, § único, do CPC).

Na decisão que conceder, negar, modificar ou revogar a tutela provisória, o juiz motivará seu convencimento de modo claro e preciso (art.298 do CPC).

A tutela provisória será requerida ao juízo da causa e, quando antecedente, ao juízo competente para conhecer o pedido principal (art.299 do CPC).

A parte autora promoveu requerimento de TUTELA PROVISÓRIA DE URGÊNCIA ANTECIPADA, COM A INCLUSÃO DE IMEDIATO DO PEDIDO DE MÉRITO.

A tutela de urgência será concedida quando houver elementos que evidenciem a probabilidade do direito e o perigo de dano ou risco ao resultado útil do processo (art.300 do CPC).

PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DA BAHIA
Comarca de Salvador
12 Vara Cível e Comercial

Justiça Gratuita

Praça D. Pedro II Largo do Campo da Pólvora s/n, Fórum Rui
Barbosa Sala 237, Nazare - CEP 40040-280, Fone: 33206984,
Salvador-BA - E-mail: a@tjba.jus.br
a@tjba.jus.br

Para a concessão da tutela de urgência, o juiz pode, conforme o caso, exigir caução real ou fidejussória idônea para ressarcir os danos que a outra parte possa vir a sofrer, podendo a caução ser dispensada se a parte economicamente hipossuficiente não puder oferecê-la (§ 1.º, do art.300 do CPC).

A tutela de urgência pode ser concedida liminarmente ou após justificação prévia (§ 2.º, do art.300 do CPC).

A tutela de urgência de natureza antecipada não será concedida quando houver perigo de irreversibilidade dos efeitos da decisão (§ 3.º, do art.300 do CPC).

Os requisitos da tutela provisória de urgência antecipada estão adstritos a PROBABILIDADE DO DIREITO e o PERIGO DE DANO ou RISCO AO RESULTADO ÚTIL DO PROCESSO.

Do estudo dos autos, depreende-se **que os supracitados requisitos estão configurados na peça inaugural.**

No atinente ao primeiro requisito a ser abordado, correspondente ao de PROBABILIDADE DO DIREITO (FUMAÇA DO BOM DIREITO), este deverá ser investigado pelo magistrado, mediante todos os meios de prova conhecidos e admitidos.

Quanto aos elementos carreados ao bojo dos autos vislumbramos que as partes autoras como pessoas com crença no homem JESUS CRISTO, filho de Deus, se sentiram ofendidas quanto a sua ideologia religiosa cristã, tendo em vista que a documental de fls.23/24, onde demonstra a divulgação de um evento artístico, em data de 27 de outubro de 2017, às 18hs00min, no qual Jesus Cristo estaria representado por um travesti, de maneira que o elemento chave deste episódio buscava a transformação do olhar diante de identidades marcadas pelo estigma da marginalização.

De acordo com as considerações expostas acima, estas demonstraram que as partes autoras sofreram violação dos seus respectivos direitos pela parte demandada.

A documental abordada constituiu prova para embasar o pedido de tutela provisória de urgência antecipada, em razão da relação jurídica.

A parte autora é titular da relação jurídica que versa a lide. Alie-se a isto que, a subsistência do direito subjetivo material depende da tutela provisória de urgência antecipatória, não comportando, contanto, a uma hipótese de um juízo muito rígido de probabilidade, porquanto a sua denegação pode tornar sem objeto o próprio processo ou, no mínimo imprestável a sentença que vier a ser proferida.

É fundamental que o magistrado venha aferir a medida, mediante juízo de convencimento de que as alegações são plausíveis, verossímeis, prováveis.

É imperioso que a parte autora aparente ser a titular da relação jurídica cujo direito aparente se apresente sob ameaça e, com isso venha merecer proteção.

A cognição deve ser feita de forma sumária, com base em mera probabilidade, plausibilidade, porquanto a real existência do direito sob ameaça será analisada ao final, em cognição exauriente.

No concernente ao segundo requisito, na ordem de sua enunciação legal, que é do PERIGO DE DANO ou RISCO AO RESULTADO ÚTIL DO PROCESSO (PERIGO NA DEMORA), o magistrado deverá analisar da suposta ou provável necessidade de ser executada, de logo, provisoriamente, a decisão interlocutória de mérito, que irá proferir na abordagem do pedido de tutela provisória de urgência antecipada antecedente.

Ao fazermos um juízo de valor cauteloso, prudente e provisório em relação aos documentos de fls.23/24, na qual especificou os dias da apresentação da peça, chega-se a ilação de que, provavelmente, as partes suplicantes se encontram em situação de prejuízo nos seus interesses jurídicos.

O princípio da laicidade comporta o respeito de toda confissão religiosa por parte do Estado.

Laicidade, corretamente entendida, significa que o Estado deve proteger amplamente a liberdade religiosa tanto em sua dimensão pessoal como social, e não impor, por meio de leis e decretos, nenhuma verdade especificamente religiosa ou filosófica, mas elaborar as leis com base nas verdades morais naturais. O fundamento do direito à liberdade religiosa se encontra na própria dignidade da pessoa humana.

Um Estado não deve tenta impedir a vivência religiosa do povo, especialmente o Cristianismo, com uma ação hostil ao fenômeno religioso e a tentativa de encerrá-lo unicamente na esfera privada.

Ao que parece a parte acionada desrespeitou o princípio constitucional no art. 5.º, inciso VI, da Constituição Federal a qual dispõe que "é inviolável a liberdade de consciência e de crença, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religioso se garantida, na forma da lei, a proteção aos locais de culto e as suas liturgias".

Compreendo que não se pode tentar, assim, eliminar os símbolos/crenças religiosos mais tradicionais do povo, com narrativas debochadas e fantasiosas, como que lhe arrancando as raízes.

PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DA BAHIA
Comarca de Salvador
12 Vara Cível e Comercial

Justiça Gratuita

Praça D. Pedro II Largo do Campo da Pólvora s/n, Fórum Rui
Barbosa Sala 237, Nazare - CEP 40040-280, Fone: 33206984,
Salvador-BA - E-mail: a@tjba.jus.br
a@tjba.jus.br

A cognição deve ser averiguada com superficialidade, exatamente por conta da própria urgência, que não permite um exame aprofundado dos fatos.

Não há necessidade de absoluta certeza da ameaça do perigo, bastando que seja possível.

É preciso haver receio fundado.

Avalio ser necessária a antecipação da eficácia do julgado, porque se não deferida, haverá probabilidade de ocorrer o risco para a parte autora, danos que serão eliminados, se a antecipação houver, pois a permanência desta situação constitui risco objetivo, conforme exame da própria documentação acostada aos autos.

Essa situação traduz uma suposta apreensão de um dano ainda não ocorrido, mas preste a ocorrer, que será irreparável ou, pelos menos de difícil reparação, sendo este receio de índole subjetiva, sem se considerar neste comenos o comportamento da parte ré, quanto a sua real culpa, dolo ou sua contribuição para que os danos venham a existir, com arrimo no livre convencimento deste órgão judicial monocrático soteropolitano.

Pode-se afirmar ainda que o dano já esteja a ocorrer, motivo este suficiente para se acolher a tutela provisória de urgência antecipatória, em face da presença irrefragável dos requisitos.

À vista do quanto gizado, concedo a tutela provisória de urgência antecipatória antecedente na presente demanda em favor da parte autora, devendo ser expedido o competente mandado nos termos do (s) pedido (s) constante (s) da peça preambular, até ulterior deliberação desta justiça monocrática soteropolitana.

O não cumprimento do comando judicial de obrigação de não fazer de tutela provisória de urgência antecipada pela parte acionada, a partir da intimação pessoal do seu respectivo representante legal, a respeito desta decisão, incidirá multa diária no importe de R\$ 1.000.000,00 (um milhão reais), em favor das partes autoras.

Concedida a tutela antecipada a que se refere o caput deste artigo, o réu será citado e intimado para a audiência de conciliação ou de mediação na forma do art.334 (§ 1.º, inciso II, do art.303 do CPC).

Inicialmente, defiro ao (a) (s) promovente (s) o pedido de GRATUIDADE DA JUSTIÇA, com fulcro no art.98 do CPC.

Se a petição inicial preencher os requisitos essenciais e não for o caso de improcedência liminar do pedido, o juiz designará audiência de conciliação ou mediação com antecedência mínima de 30 (trinta) dias, devendo ser citado o réu com pelo menos 20 (vinte) dias de antecedência (art.334 do CPC).

A intimação da parte autora para a audiência será feita na pessoa de seu advogado (§ 3.º, do art.334 do CPC).

Adirto as partes contendoras, que a audiência não será realizada se ambas as partes manifestarem, expressamente, desinteresse na composição consensual ou se a hipótese não se admitir autocomposição (§ 4.º, incisos I e II, do art.334 do CPC).

A parte autora deverá indicar, na petição inicial, seu desinteresse na autocomposição, e a parte ré deverá fazê-la, por petição, apresentada com dez (10) dias de antecedência, contados da data de audiência (§ 5.º, do art.334 do CPC).

Havendo litisconsórcio, o desinteresse na realização da audiência deve ser manifestado por todos os litisconsortes (§ 6.º, do art.334 do CPC).

Comunico as partes litigantes, que a audiência de conciliação ou de mediação pode ser realizada por meio eletrônico, nos termos da lei (§ 7.º, do art.334 do CPC).

O NÃO COMPARECIMENTO INJUSTIFICADO DA PARTE AUTORA OU DA PARTE RÉ À AUDIÊNCIA DE CONCILIAÇÃO É CONSIDERADO ATO ATENTATÓRIO À DIGNIDADE DA JUSTIÇA E SERÁ SANCIONADA COM MULTA DE ATÉ DOIS (2) POR CENTO DA VANTAGEM ECONÔMICA PRETENDIDA OU DO VALOR DA CAUSA, REVERTIDA EM FAVOR DO ESTADO DA BAHIA (§ 8.º, DO ART.334 DO CPC).

AS PARTES DEVERÃO ESTAR ACOMPANHADAS POR SEUS RESPECTIVOS ADVOGADOS OU DEFENSORES PÚBLICOS (§ 9.º, DO ART.334 DO CPC).

A PARTE PODERÁ CONSTITUIR REPRESENTANTE, POR MEIO DE PROCURAÇÃO ESPECÍFICA, COM PODERES PARA NEGOCIAR E TRANSIGIR (§ 10.º, DO ART.334 DO CPC)...

A autocomposição obtida será reduzida a termo e homologada por sentença (§ 11º, do art.334 do CPC).

A pauta das audiências de conciliação ou mediação será organizada de modo a respeitar o intervalo mínimo de 20 (vinte) minutos entre o início e o início da seguinte (§ 12º, do art.334 do CPC).

A parte ré poderá oferecer contestação, por petição, no prazo de 15 (quinze) dias, cujo termo inicial será a data: da audiência de conciliação ou de mediação, ou da última sessão de conciliação, quando qualquer parte não comparecer ou, comparecendo, não houver autocomposição; do protocolo do pedido de cancelamento da audiência

PODER JUDICIÁRIO DO ESTADO DA BAHIA
Comarca de Salvador
12 Vara Cível e Comercial

Justiça Gratuita

Praça D. Pedro II Largo do Campo da Pólvora s/n, Fórum Rui
Barbosa Sala 237, Nazare - CEP 40040-280, Fone: 33206984,
Salvador-BA - E-mail: a@tjba.jus.br
a@tjba.jus.br

de conciliação ou de mediação apresentado pela parte ré, quando ocorrer as hipóteses do art.334, § 4.º, inciso I, do CPC; prevista no art.231, de acordo com o modo como foi feita a citação, nos demais casos (art.335, incisos I, II e III do CPC).

No caso de litisconsórcio passivo, ocorrendo a hipótese do art.334, § 6.º, o termo inicial previsto no inciso II será, para cada uma das partes rés, a data de apresentação de seu respectivo pedido de cancelamento da audiência (§ 1º, do art.335 do CPC).

Quando ocorrer a hipótese do art.334, § 4.º, inciso II, havendo litisconsórcio passivo e a parte autora desistir da ação em relação a parte ré ainda não citada, o prazo para resposta correrá da data de intimação da decisão que homologar a desistência (§ 2º, do art.335 do CPC).

Quando houver mais de um réu, o dia do começo do prazo para contestar corresponderá à última das datas a que se referem os incisos I a VI do caput (§ 1.º, do art.231 do CPC).

Designo a AUDIÊNCIA DE CONCILIAÇÃO, que deverá ser realizada pelo (a) conciliador (a) por consectário, o cartório cumprirá viabilizar o agendamento da audiência.

Cite-se a parte acionada, advertindo-a de que, incumbirá de alegar, na contestação, toda matéria de defesa, expondo razões de fato e de direito com que impugna o pedido da parte autora e especificando as provas que pretende produzir.

Se a parte ré não contestar a ação, será considerada revel e presumir-se-ão verdadeiras as alegações de fato formuladas pela parte autora.

Intime (m) - se o (a) advogado (a) da (s) parte (s) autora (s).

Os atos e os termos processuais independem de forma determinada, salvo quando a lei expressamente a exigir, considerando-se válidos os que, realizados de outro modo, lhe preenchem a finalidade essencial (art.188 do CPC).

Salvador-BA, 27 de outubro de 2017.

PAULO ALBIANI ALVES
- JUIZ DE DIREITO -

AS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLÓGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TRAVECIS • FUBER FREUD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY ARTES CÍNIC
CAS • MUDADAS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLÓGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA
UD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO
AS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLÓGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TRAVECIS • FUBER FREUD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TETAGRAFIAS • TRANS FAKE • BIXA TRAVESTCHY • CISPLICAÇÃO • TRAVIARCADO • CISPLAY ARTES CÍNIC

ARTES CÍNICAS • MUDADAS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLORGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TR
ARTES CÍNICAS • MUDADAS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFO
FUDER FREUD • TRAVESTRUZ • BEBÊ TRANS • PCIScologia • TET
ARTES CÍNICAS • MUDADAS • MUCHADO • LUZVESTI • EUFORIA DE GÊNERO • METODOLORGIA • SAPATRANS • TEATRA DA OPRIMIDA • TR