ESPETÁCULO BR TRANS

Micropolíticas, Performances e Cartografias *Queer*

JOSÉ CARLOS LIMA COSTA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

JOSÉ CARLOS LIMA COSTA

ESPETÁCULO BR TRANS

Micropolíticas, Performances e Cartografias *Queer*

GOIÂNIA
2017

sistema de bibliotecas ufg

PRPG
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor:
José Carlos Lima Costa
Título do trabalho:
ESPETÁCULO "BR TRANS": Micropolíticas, Performances e Cartografias Queer

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [**X**] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

José Carlos Lima Costa
Assinatura do(a) autor(a)[2]

Ciente e de acordo:

Assinatura do(a) orientador(a)[2] Data: 15 / 05 / 2018

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.
Casos de embargo:
- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

Versão atualizada em setembro de 2017.

JOSÉ CARLOS LIMA COSTA

""Espetáculo BR Trans: micropolíticas, performances e cartografias queer""

Trabalho final de curso de mestrado defendido e aprovado em cinco de maio de dois mil e dezessete, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correa
Orientador e Presidente da Banca

Profa. Dra. Renata Lima
(PPGIPC/UFG)

Prof. Dr. Carlos Eduardo Henning
(PPGAS/UFG)

Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias
(FIC/UFG)

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Lima Costa, José Carlos
ESPETÁCULO BR TRANS [manuscrito] : Micropolíticas, Performances e Cartografias Queer / José Carlos Lima Costa. - 2017.
CXLI, 141 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. "BR Trans". 2. Teatro Queer. 3. Performances. 4. Performatividades. 5. Micropolíticas. I. Petronilio Correia, Paulo, orient. II. Título.

CDU 316

Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato José Carlos Lima Costa para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aos cinco dias do mês de maio de dois mil e dezessete, às quatorze horas na sala de reuniões da reitoria da Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta por Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia (orientador e presidente da mesa), Profa. Dra. Renata Lima (PPGIPC/UFG) e na qualidade de convidados externos do Programa de Pós-Graduação, Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias (FIC/UFG) e Prof. Dr. Carlos Eduardo Henning (PPGAS/UFG) para julgar o trabalho final do candidato José Carlos Lima Costa ***"Espetáculo BR Trans: micropolíticas, performances e cartografias queer"***. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença de todos os membros da banca e concede a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia	aprovado
Profa. Dra. Renata Lima	aprovado
Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias	aprovado
Prof. Dr. Carlos Eduardo Henning	aprovado

José Carlos Lima Costa faz jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o senhor presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Performances Culturais – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 05 de maio de 2017.

Parecer aprovado

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia
Presidente

Profa. Dra. Renata Lima
Membro

Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias
Membro

Prof. Dr. Carlos Eduardo Henning
Membro

Prof. Dr. Roberto Abdala Junior
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. **Paulo Petronílio,** por ter me acolhido generosamente em Goiânia, acreditando no meu projeto, me guiando, de maneira precisa, pelos caminhos que percorri ao longo da escrita desta dissertação.

À minha mãe, **Maria Gorete Lima,** que é meu exemplo de vida e de rompimento com os padrões opressores desta sociedade. Manifesto minha gratidão por sua contribuição direta na minha formação.

Ao meu companheiro e parceiro, **Jhon Ferreira**, por sua dedicação, cumplicidade e carinho, e pelo importante apoio durante esta pesquisa.

Aos professores, Dra. **Luciene de Oliveira Dias**, Dra. **Renata Lima** e Dr. **Carlos Eduardo Henning,** pelas sempre generosas contribuições e importantes direcionamentos, e por aceitarem compor a banca examinadora desta dissertação.

Ao **Coletivo Artístico As Travestidas,** na figura **de Silvero Pereira**, **Patrícia Dawson** e **Ítalo Lopes,** por serem importantes interlocutores no processo da atual pesquisa.

Ao Programa Interdisciplinar em Performances Culturais da UFG na figura dos professores Dr. **Robson Camargo**, Dr. **Paulo Petronílio**, Dr. **Márcio Penna Corte** Real, por abrirem espaços de discussões frutíferos em suas disciplinas, permitindo-me pensar meus sujeitos de pesquisa em várias perspectivas.

Ao **Ministério Vida,** na figura dos pastores **Agenor Neto**, **Marcelo Neves**, **Isaque Michael** que tornaram-se, em Goiânia, minha grande família, me acolhendo e me acolhendo e me ensinando que a fé pode ser vivida independente da sexualidade e/ou gênero de uma pessoa.

A minha mãe goiana, **Alda Alexandre,** que me acolheu, cuidou de mim, além de contribuir bastante com esta pesquisa por meio de discussões e revisão linguística cuidadosa do trabalho. Obrigado por sua companhia em todos os momentos, até mesmo nas viagens para trabalho de campo.

Aos amigos, **Nayara Monteles** e **Juan Sebastián** pelas conversas produtivas e pelo incentivo para participar do processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais. A **José Pedro Vilela** e **Robson Parente** por me oferecerem hospedagem em Goiânia no momento em que mais precisei. À **Sarah Reimann**, **Girlene Chagas Bulhões**, **Rodrigo Peixoto**, **Paulo Bentes**, **Mônica Lua**, **Pablo Maquinho**, **Marcus Maggioli**, pelas constantes trocas, diálogos e contribuições durante as disciplinas do Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais e fora delas. A **Catarina de Cássia** pelas conversas constantes sobre a transexualidade e travestilidade. Ao querido **Hayllaann Christian Lobão,** pela sua amizade, preocupações constantes e pela revisão das entrevistas coletadas para esta pesquisa.

Aos amigos **Marcos Braga, Evandy Oliveira**, **Luanna de Oliveira**e, em especial a, **José Paulo Rocha Brito,** pela atenção, hospedagem e pelos cuidados durante as viagens para pesquisa em campo.

RESUMO

A presente pesquisa pretende analisar o espetáculo “BR Trans”, tomando como base as performances e as performatividades que emergem dele. Tomei, desta forma, como fio condutor da atual pesquisa, a noção de performance em Butler, a qual desarticula o processo de materialização e normalização dos corpos ao demonstrar que o gênero é repetição de atos estilizados. Leio “BR Trans” como um manifesto político, revolucionário, porque manifesta uma ação, é uma máquina de guerra contra os padrões excludentes, pautados no silenciamento das diferenças. “BR Trans” reúne narrativas provenientes das relações que Silvero Pereira estabeleceu com o universo trans. Portanto, pensar o espetáculo em análise é desestruturar o pensamento teatral vigente, propondo um Teatro *Queer*, ou seja, um agenciamento micropolítico, estético e artístico que devora as estruturas do teatro contemporâneo e propõe uma nova cena que, de fato, é um modo de vida ativista, porque já não procura afastar-se da vida, mas é a própria vida tomando forma em cada encenação. Como perspectiva de análise, adotei a cartografia, método atribuído a Deleuze e Guattari, e que se trata de uma forma de pensar que coloca em xeque as normas, a noção de sujeito, as raízes e a imagem-árvore do mundo. Na cartografia, os binarismos são desconstruídos, pois ela opera por intermédio do rizoma e não da representação ou decalque do mundo. É um olhar que aposta num pensar em trânsito, deslocando e desterritorializando modos de pensar e de viver, além de nos arrastar para novos processos de subjetivação. A emergência do pós-estruturalismo e de pensamentos nômades pós-Nietzsche, como Foucault, Deleuze e Guattari, e pós-identitários, como o de Butler, possibilitaram pensar o teatro, sobretudo o teatro, como arte atravessada por questões sociais, como uma máquina de guerra contra os dispositivos que tentam adequar os sujeitos aos binarismos estabelecidos.

Palavras-chave: “BR Trans”; Teatro Queer; Performances; Performatividades; Micropolíticas.

ABSTRACT

The present research intends to analyze the play "BR Trans", taking as base the performances and the performativities that emerge from its. I took the notion of performance in Butler as the guiding thread of the current research, which disarticulates the process of materialization and normalization of bodies by demonstrating that the gender is a repetition of stylized acts. I read "Trans BR" as a political, revolutionary manifesto because it manifests an action; it is a “war machine” against the exclusionary standards, based on the silencing of differences. “BR Trans” brings together narratives from the relations that Silvero Pereira established with the *trans* universe. Therefore, to think the play in analysis is to disassemble the current theatrical thought, proposing a Queer Theater, that is, a micropolitical, aesthetic and artistic agency that devours the structures of contemporary theater and proposes a new scene that, in fact, is a way of life activist, because it no longer seeks to move away from life, but life itself is taking shape in each scene. As a perspective of analysis, I adopted cartography, a method attributed to Deleuze and Guattari, and that it is a way of thinking that puts in check the norms, the notion of subject, roots and the image-tree of the world. In cartography, binarisms deconstructed are, because it operates through the rhizome, not the representation or decal of the world. It is a look that bets on thinking in transit, displacing and deterritorializing ways of thinking and living, and drag us to new processes of subjectivation. The emergence of post-structuralism and post-Nietzsche's nomadic thoughts, such as Foucault, Deleuze, and Guattari, and post-identities such as Butler's, made it possible to think of theater, especially theater, as art traversed by social issues such as a “war machine” against the devices that try to adapt the subjects to the established binarisms.

Keywords: “BR Trans”; Queer Theater; Performances; Performativity; Micropolitics.

Lista de Figuras

Figura 1: Gisele Almodóvar. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/travestidas 50
Figura 2: Teatro Arthur Azevedo, São Luís - MA. Foto de Fran Camargo. Fonte: http://www.cultura.ma.gov.br/taa/index.php?page=noticia_estendida&id=421 84
Figura 3: Silvero Pereira como Gisele Almodóvar. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/travestidas 97
Figura 4: O ator Silvero Pereira no espetáculo "BR Trans". Fonte: http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2015/03/coletivo-artistico-travestidas-monta-espetaculo-no-gamboavista.html 98
Figura 5: Silvero Pereira desenhando silhuetas de travestis mortas no chão com um giz. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/ 114
Figura 6: Silvero Pereira escrevendo em um baú. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/ 122

Sumário

Cartografia das Margens: subalternidade e subjetivações 12

Abrindo o mapa: escolha do tema/Situando o problema/O Ator Pode Falar Sim!/ E quando o campo é o palco? Perceptos, afectos e aproximações/Experienciando a cartografia como método/Organização do trabalho

1. Cartografia Travestida e seus atos subversivos 45

1.1. Coletivo Artístico As Travestidas: teatro fora da roda gigante da vida 48

1.2. "O que a gente faz é uma questão artística":arte e militância 53

1.3. "BR Trans": um manifesto político 60

2. Cartografia Artística: entre trânsitos e deslocamentos 67

2.1. Borrando as Fronteiras: "BR Trans" e o Teatro Performativo 71

2.2. Processo de Criação do "BR Trans": uma rede em expansão 72

2.3. Rizomaturgias do "BR Trans" 74

3. Cartografia *Queer* e suas Micropolíticas 87

3.1. Em busca de um *teatro queer* 88

3.2. Teatro da orgia e suas performances "anormais" 95

3.3. Gisele Almodóvar: "me custa muito ser autêntica" 108

3.4. Feita para Morrer: travestilidades e marcas da abjeção 112

3.5. Saindo do Camarim: interseccionando as diferenças 117

CONSIDERAÇÕES FINAIS 126

REFERÊNCIAS 130

ANEXOS 159

Cartografia das Margens: subalternidade e subjetivações

Três Travestis[1]
(Caetano Veloso)

Três travestis
Traçam perfis na praça.
Lápis e giz
Boca e nariz, fumaça.

Lótus e liz
Drops de aniz, cachaça.
Péssima atriz
Chão, salto e triz, trapaça

Quem é que diz?
Quem é feliz?
Quem passa?

A codorniz
O chamariz
A caça

Três travestis
Três colibris de raça.
Deixam o país
E enchem Paris de graça.

[1] Música faz parte da escritura cênica de "BR Trans".

Abrindo o mapa: escolha do tema

Nesta dissertação pretendo analisar as performances e performatividades travestis no espetáculo "BR Trans". A peça é um monólogo que estreou no dia 20 de junho de 2013, num prédio de assentamento urbano na escadaria da Avenida Borges de Medeiros, Espaço Utopia e Luta, na cidade de Porto Alegre. Faz parte de uma trajetória de pesquisa iniciada no ano 2000 pelo ator e diretor cearense, Silvero Pereira. Ele iniciou sua formação em teatro em 1997 e, em 2000, foi morar em uma comunidade da zona metropolitana de Fortaleza. Neste contexto, o ator/diretor passou a conviver com travestis e transformistas, acompanhando suas vidas noturnas. Isto fez Silvero Pereira observar que, durante a noite, as travestis e transformistas se relacionavam com alguns homens, mas, durante o dia, elas sofriam discriminação, muitas vezes desses próprios homens com os quais se relacionavam. Isto gerou uma inquietação no ator/diretor cearense, a qual ele desejou compartilhar com outras pessoas, fazendo isso através do teatro, o que resultou em "Uma Flor de Dama" (2002), o primeiro resultado de sua pesquisa artística e social e, em 2008, com a estreia do segundo resultado de sua trajetória de pesquisa sobre o "universo trans", em "Cabaré da Dama", espetáculo cuja estreia vários (as) artistas colaboraram , tornando-se, assim, integrantes do "Coletivo Artístico As Travestidas" grupo de artistas que relacionam o fazer teatral a travestilidade.

"BR Trans" é uma teia de narrativas em fluxo que se interconectam e, ao mesmo tempo, se distanciam. O espetáculo é uma viagem, um deslocamento por vários relatos de pessoas que vivem nas fronteiras da existência, para as quais convergem muitos modos de vida: o proibido e o fora da lei são seus habitantes. "Os 'infames' vivem aqui: o cruel, o perverso, the *queer*, o problemático, o hibrido, o mulato, o mestiço, o doente; em suma, aqueles que atravessam, passam por cima ou percorrem o limite do normal"[2] (ANZALDÚA, 1987, p. 3, *tradução minha*)[3].

---

[2]"Los atravesados live here: the squint-eyed, the perverse, the *queer*, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the "normal" [2](*Idem*).

[3]Em Boderlands/La Frontera, Anzaldúa analisa a situação da mulher latina numa sociedade marcada pela dominação masculina, machista, heterossexual como a americana. Sua narrativa é entrecortada por poemas, sua escrita é parcialmente em inglês e em espanhol, as suas próprias vivências são apresentadas no decorrer como dados que endossam suas proposições. Para Anzaldúa (1987), a fronteira não é somente

“BR Trans” traduz estas convergências e divergências das fronteiras, cruzando as narrativas e os modos de vida de pessoas transgêneras que estão no Nordeste (Fortaleza-CE) e no Sul do Brasil (Porto Alegre-RS), tendo a BR 116 como rota de atravessamento, cruzamento e ponto de ligação entre um lado e outro do mapa brasileiro. O objetivo de Silvero Pereira na elaboração do projeto de pesquisa para a montagem do espetáculo foi identificar e comparar similaridades e contradições no “universo trans” [4] das cidades de Fortaleza e Porto Alegre, cidade na qual firmou parceria com a diretora gaúcha Jezebel de Carli.

Em cena, Silvero Pereira, por meio do trabalho de ator performático [5], apresenta ao público histórias de pessoas que se conectam por causa da exclusão que silencia suas vozes. “BR Trans”, portanto, narra a história de Marcelly, de Katy, a história de Bruna, do Rio de Janeiro, que trabalhou no serviço militar, como também a história de Rita, mãe do Silvero Pereira, e a história de Tyna, que Silvero Pereira conheceu no presídio central de Porto Alegre-RS, além de Babi, que Silvero Pereira conheceu na Farrapos, avenida de prostituição em Porto Alegre e que participou como atriz de uma peça no teatro Estadual São Pedro em Porto Alegre. Outras histórias paralelas atravessadas pelo sentimento de invisibilidade e marginalização são apresentadas na peça. Pereira assinala:

> *BR Trans*, enquanto dramaturgia, é uma colagem de vivências pessoais, referências musicais e fragmentos de texto do próprio autor e de outros autores. Entretanto, todo o processo não tem pretensões teóricas, tendo sido concebido a partir de suas próprias necessidades. As músicas do espetáculo, por exemplo, não foram planejadas ou pré-selecionadas, elas foram aparecendo conforme a dramaturgia pedia, e não apenas como trilha sonora ou ambientação. Ao longo do processo, eu me sentia como um canal aberto às experiências a fim de absorver o máximo possível do que estava no meu entorno e do que estivesse relacionado à temática do projeto (PEREIRA, 2016, p. 13).

“BR Trans” é uma costura de narrativas tanto das pessoas trans com as quais Silvero Pereira teve contato quanto de suas próprias narrativas de vida. Na peça, as narrativas se misturam a ponto de não sabermos exatamente quando são as personagens criadas através das histórias coletadas em campo ou quando são as do próprio ator, um

---

uma divisão física, um marco territorial, mas uma segregação entre culturas, entre identidades, trata-se de uma separação social e performativa.

[4]Universo Trans é uma apropriação que faço do trabalho de Benedetti (2005), e é uma categoria mais ampla que se refere a travestis, transexuais e transformistas, considerando as divergências e semelhanças de cada uma delas, bem como os espaços de resistência e disputa política que cada uma delas assume em nossa sociedade brasileira atual.

[5] Performático, aqui, se refere ao trabalho do ator performativo cuja base não é a identificação plena com a personagem (FÉRAL, 2015).

destes momentos inclui a leitura de uma carta de sua mãe (mas será de fato uma carta pessoal do ator?[6]).

"BR Trans" é, assim, um texto descontínuo, no qual cada cena apresenta histórias de pessoas diferentes, que se interligam através dos modos de vida e pelo cotidiano de invisibilidade. A peça é dividida em catorze cenas com algumas partes cantadas, sendo a música inserida na peça como parte integrante da própria dramaturgia, ora por relatar trajetórias de vida de pessoas transgêneras ora por se relacionar com o conteúdo da cena apresentada. As músicas cantadas não estão inseridas na peça como elemento para a criação da atmosfera das cenas, mas sim como um recurso dramatúrgico.

Além das narrativas e trajetórias de vida inseridas na dramaturgia, outras textualidades exploradas na peça produzem conteúdos e significados. Os efeitos visuais produzidos pela inserção de vídeos e projeções de fotos estabelecem um diálogo com a dramaturgia fragmentada composta por trechos de textos como "Dama da Noite" (1988) de Caio Fernando de Abreu, "Hamlet" (1601) de Shakespeare, "Hamlet Máquina" (1977) do Heiner Müller, entre outros.

Embora "BR Trans" seja um monólogo de Silvero Pereira, vale destacar que o trabalho constitui o repertório do Coletivo Artístico As Travestidas. Assim, é importante listar os nomes dos artistas que compõem a companhia, assim como suas personagens, criadas nos processos do grupo, trazendo também um breve resumo de seus currículos. Segue a lista:

Silvero Pereira (Gisele Almodóvar)
Graduado em Artes Cênicas pelo Instituto Federal do Ceará IFCE, realiza no teatro as funções de professor, produtor, diretor, ator, dramaturgo, e faz a direção de arte do Coletivo Artístico As Travestidas, trabalhou como a personagem Nonato (motorista e transformista) na telenovela "A Força do Querer" produzida e exibida pela Rede Globo, criada e escrita por Glória Peres.

Verônica Valentino
Artista trans. Graduada em Artes Cênicas pelo IFCE, é também integrante fundadora da banda "Verônica decide Morrer". Professora de danças populares. É vocalista da banda de rock "Verônica Decide Morrer" formada em 2010.

Alicia Pietá

[6] A carta é inserida como parte integrante da dramaturgia do espetáculo, é uma carta que a mãe de Silvero enviou para ele.

Atriz trans. Graduada em Artes Cênicas pelo IFCE. É cabeleireira e maquiadora, além de modelo fotográfica.

Denis Lacerda (Deydiane Piaf)
Ator e humorista, foi membro dos grupos Pavilhão Magnólia e Cia. Cearense de Molecagem, faz também parte do elenco da Blitz Intervenções.

Fábio Vieira (Barbara Cotröf)
Ator, publicitário, formado em teatro pelo Curso de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar. Diretor dos vídeos Glossário e Glossário 2ª Lição.

Diego Salvador (Yasmin Shirran)
Formado em Teatro pelo Curso Princípios Básicos de Teatro no Theatro José de Alencar, possui curso técnico em Dança pelo Senac, além de ser aderecista e performer.

Ítalo Lopes (Karolaynne Carton)
Possui formação em turismo e é formado em teatro pelo curso "Princípios Básicos de Teatro", no Theatro José de Alencar, tendo também feito curso em Teatro da Fábrica de Imagens.

Patrícia Dawson
Atriz trans. Formada em Teatro pelo curso "Princípios Básicos de Teatro". Atuou como funcionária da Secretaria de Cultura do Estado, no Theatro José de Alencar.

Rodrigo Ferrera (Mulher Barbada)
Possui formação em teatro pelo Curso Princípios Básicos de Teatro, e também formação em Design de Moda pelo Centro Universitário Estácio. É vocalista da banda "A Mulher Barbada e os Caixeiros Viajantes", formada em 2014.

George Hudson Santiago (Betha Houston)
É aluno de Artes Cênicas do Instituto Federal do Ceará (IFCE), participou do Curso Princípios Básicos de Teatro – Teatro José de Alencar. Trabalhou como ator no Grupo Vida Cênica com o espetáculo Circo Lar, e com a Cotação de Histórias "Das Antigas", no grupo de Teatro dos Correios com os Espetáculos Felpo e Flor de Laranjeira.

Situando o problema

A pergunta central dessa pesquisa gira em torno das performances e das performatividades que povoam o espetáculo “BR Trans”. Qual o estatuto político dessas performances? Para contemplar essa reflexão, parto da noção de performance em Butler (1988; 1997; 2002; 2012), e isto não me impossibilita de realizar um diálogo profícuo com outros conceitos de performance, e com a teoria do teatro.

A performance, em Butler, relaciona-se com um processo de produção de verdades sobre o corpo e o gênero, pois lida com a discursividade das normas do gênero e com o processo de materialização corporal, o qual se dá pela repetição de atos, de gestos, comportamentos, estilos e significados corporais que são anteriores à existência dos sujeitos, revelando o gênero como um processo contínuo de citação e reafirmação de códigos que conformam as identidades.

De modo semelhante Scott (1995) destaca que o gênero não é fixo, mas sofre variações de acordo com aplicações contextuais, estando sempre em fluxo. O gênero é uma categoria dinâmica e como tal apresenta uma instabilidade em suas construções. Para Scott, o gênero é “um terreno que parece fixo, mas cujo significado é contestado e está sempre em fluxo” (SCOTT, 1995, p. 93). Com base nestas afirmações, podemos compreender o gênero como um processo dinâmico e que carece de uma ininterrupta reiteração de normas a serem incorporadas por cada pessoa, de maneira que o resultado é a nomeação e consequente masculinização de um corpo com pênis e a nomeação e feminilização de um corpo com vagina. Contudo Fausto-Sterling lembra que “o sexo de um corpo é simplesmente complexo demais. Não existe o isso ou aquilo. Antes, existem nuances de diferença, (...) rotular alguém homem ou mulher é uma decisão social” (FAUSTO-STERLING, 2001, p. 15).

A constante reiteração evidencia que o corpo não recebe estas normas de forma pacífica. Não se trata de uma superfície passiva sobre a qual os imperativos de uma cultura ou de um contexto social vão se inscrevendo. Trata-se de um lugar de constantes negociações e resistências, onde as próprias normas podem ser subvertidas ou ressignificadas. Butler (2002) sugere que a norma carrega em si a possibilidade de ser transgredida, como evidencia a citação que segue:

> O fato de esta reiteração ser necessária é um sinal de que a materialização nunca é completa, pois os corpos nunca acatam inteiramente as normas que 0se impõem a sua materialização. Em realidade, são as instabilidades, as possibilidades de rematerialização abertas por esse processo que marcam um

> espaço no qual a força da lei reguladora pode voltar-se contra si mesma e produzir rearticulações que ponham em questão a força hegemônica destas mesmas leis reguladoras (BUTLER, 2002, p. 18, Tradução minha). [7]

A instabilidade do gênero confere-lhe dinamicidade, garantindo as quebras e, portanto, a descontinuidade. Carece assim de uma constante reiteração e isto acontece porque os corpos não recebem as normas impostas de forma passiva, o que gera descontinuidades e possibilidades de desmaterialização, evidenciando que a própria norma pode se voltar contra si mesma, problematizando as leis que regulam a materialidade dos corpos. Este pensamento abre possibilidade para a noção de performance como um elemento perturbador da aparência de estabilidade das identidades de gênero, o qual figura dentro deste processo como uma construção artificial.

A performance evidencia o caráter descontínuo e historicamente localizado do gênero, pois ele é imitativo, funciona pela repetição de significados corporais, evidenciando que as identidades de gênero são fabricações, o gênero é, ao mesmo tempo, a encarnação de vários significados socialmente aceitos, e também uma "repetição estilizada de atos" (BUTLER, 1988, p. 520) que acontece dentro das relações sociais, como é possível observar na citação a baixo:

> (...)se gênero é instituído por meio de atos que são internamente descontínuos, que a aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa que o público comum, incluindo os próprios atores, vem a acreditar e performar no modelo de sua crença. Se o terreno da identidade de gênero é a repetição estilizada de atos através do tempo, e não aparentemente uma identidade contínua (sem emenda), então as possibilidades de transformação do gênero devem ser encontradas na relação arbitrária entre cada ato, na possibilidade de um diferente tipo de repetição, na quebra ou na repetição substantiva daquele estilo (BUTLER, 1988, p. 520. Tradução minha,)[8].

O próprio gênero possui uma estrutura descontínua. Portanto a aparência de substância desta identidade é constituída por performances instituídas como objeto de

---

[7]Que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los, cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización. En realidad, son las inestabilidades, las posibilidades de rematerialización abiertas por este proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de la ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (*Idem*).

[8](…) if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style (*Idem*)

crenças. A performance em Butler é produzida através de uma complexa relação com a linguagem e os atos de fala, é forjada dentro de um contexto performativo[9] cujo sentido situa-se no ato de nomear, segmentar, separar, materializar os corpos em consonância com a matriz heterossexual, dentro de relações complexas de poder.

É importante lembrar que o processo de nomeação de um corpo faz parte de uma decisão social, mais do que um diagnóstico científico, muito embora os conhecimentos científicos produzidos a respeito de gênero dependam muito das elaborações culturais (FAUSTO-STERLING, 2001). Temos o exemplo dos argumentos feministas da década de 1970 que reconhecem a diferença sexual, mas destacam que as diferenças de gênero decorrem das oportunidades e expectativas em relação a homens e mulheres.

Em suma, para Butler (1988), a teatralização e a reprodução parecem ser elementares para a materialização e exteriorização do gênero no corpo, produzindo não somente um engendramento de elementos exteriores, mas também um conjunto de estratégias de subjetivação e assujeitamento. Tornar-se homem ou mulher, desta forma, não é um dado natural, mas histórico, semelhante ao que observa Foucault (2005) acerca da sexualidade. Trata-se de um ato de produção, ou seja, de condicionar o corpo a ser um masculino ou um feminino histórico, obrigando-o a apropriar-se de marcas que o signifiquem socialmente, conformando-se a um modo de vida já delimitado. Para Butler (1988), o gênero, cuja manutenção depende de uma performance marcadamente punitiva, sugere uma situação de coação na qual uma performance de gênero sempre acontece, pois aqueles que não estão em acordo com aquilo que é estabelecido socialmente enfrentam punições para suas materialidades "desviantes". O gênero estabelece um processo de "assujeitamento" que procura separar os modos de vida que "são" e aqueles que não devem ser considerados humanos. Estes "mecanismos de assujeitamento" são colocados em funcionamento dentro de uma relação complexa de poderes para manter e produzir a polaridade do gênero, sustentando-a como uma ficção cultural, compelindo os sujeitos a acreditarem em sua naturalidade.

---

[9] Vale acrescentar que, para Preciado (2014), o gênero não é simplesmente performativo, como observa Judith Butler. O autor vai um pouco mais além, ao afirmar que "o gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos, é puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico" (PRECIADO, 2014, p. 29). A materialidade do gênero tendo a carne como suporte desestrutura o binarismo: natural e fabricado. Ele é resultado de "uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais" (PRECIADO, 2014, p. 29). Essa discussão fica em aberto para ser retomada em outro momento ou quem sabe por outros trabalhos.

Butler (2012) ainda discute que as estratégias de poder que conformam os corpos não impõem uma repressão sobre os desejos, mas obrigam os corpos a traduzirem a lei como sua substância e necessidade. “A lei não é internalizada literalmente, mas incorporada, com a consequência de que se produzem corpos que expressam essa lei no corpo e por meio dele; a lei se manifesta como essência deles, significado de suas almas, sua consciência” (BUTLER, 2012, p. 193). A lei está manifesta e latente, pois nunca aparece como mecanismo de opressão externa ao corpo.

Apoiado em Scott (1995) posso afirmar que o gênero é resultado de conflitos e não de consensos, são construções fictícias que implicam um processo de constante construção. Scott ainda assinala que embora o gênero não seja o único campo de articulação do poder, ele é a primeira instância sobre a qual o poder se organiza. Para Scott (1995) o gênero é uma maneira primária de atribuir significados às relações de poder.

Vale acrescentar que o conceito de performance desenvolvido por Butler enquadra-se no campo da linguagem. Neste contexto, a performance estaria relacionada ao conceito de performatividade que entende a linguagem no seu sentido produtivo, percepção que vai ao encontro do conceito de poder desenvolvido por Foucault (1998). Para o autor, o poder é imbuído de um aspecto positivo, que é sua potência produtiva. Aqui a linguagem é performance em potencial, pois é entendida não como descrição, mas como ação no mundo, é uma ferramenta para a concretização, materialização e produção dos corpos.

Faz-se importante, contudo, salientar que não há um sujeito que materializa seu próprio corpo. O gênero é performativo, não há um sujeito preexistente. O gênero se constitui dentro de um contexto regulatório muito rígido dentro do qual o sujeito não é livre para escolher seu gênero, pois já existe um *script* previamente programado “e o sujeito tem uma quantidade limitada de ‘trajes’, a partir dos quais pode fazer uma escolha restrita do estilo de gênero que irá adotar” (SALIH, 2015, p. 90).

Vale acrescentar que o gênero prevê estratégias de subversão, de resistências corporais aos imperativos impostos por uma lei. Para Butler (2012, p. 195), a pessoa transgênera “zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade do gênero”. Com base nisso posso afirmar que a travesti quebra a coerência e a continuidade do gênero, ela rompe com a inteligibilidade. Teixeira (2013), no seu livro, “Dispositivos da Dor: saberes-poderes que (con)formam as transexualidades”, afirma que essas as pessoas transgêneras, com suas

materialidades, desnaturalizam a noção de humano difundida pelo discurso hegemônico, razão pela qual são empurradas para fora das experiências sociais.

Preciso destacar aqui que quando me refiro a transgêneros na forma simplificada "trans", estou considerando que se trata de uma categoria mais geral que abrange travestis, transexuais, transformistas entre outras categorias, mas desejo acentuar que cada categoria compreende um campo complexo de disputas políticas e que as práticas sociais das diversas categorias reunidas no prefixo "trans" evidenciam suas diferenças. Como assinala Vencato (2003), os próprios sujeitos buscam a diferenciação dentro da própria diferença. Vencato (2003) destaca que, de dentro das categorias transgêneras, há "traços comuns" que acabam causando determinadas confusões nas diferenciações entre uma e outra categoria. Tais confusões são problemáticas, pois existem diferenças importantes que separam cada categoria e ignorar isso pode gerar julgamentos moralizantes que estigmatizam e justificam preconceitos.

O Ator Pode Falar Sim!

Nesta dissertação, realizo uma análise da peça teatral "BR Trans". Embora o espetáculo[10] a ser analisado traga como discussão o "universo trans", o campo de pesquisa é a cena teatral contemporânea.

Por compreender que o "BR Trans" é um manifesto artístico, estético, político e social, busquei mecanismos para realizar entradas, saídas e deslocamentos no universo da arte, saindo do teatro pelo caminho do próprio teatro. Assim, tomei as experiências dos (as) artistas do espetáculo como pontos de interlocução para a construção do texto da dissertação, pois aí as narrativas se cruzam. Experiências são evocadas: as minhas e as dos meus sujeitos de pesquisa. Os muros que separam o pesquisador dos sujeitos de pesquisa precisam ser demolidos. Analisar o "BR Trans" é acessar narrativas, fazendo-as submergir, vir à tona com todas as calamidades e caos agarrados a elas.

[10] A palavra espetáculo, fartamente utilizada no decorrer deste trabalho, refere-se ao teatro: fenômeno artístico e, ao mesmo tempo, social, compreendido como performance cultural que envolve um determinado público, disposto a apreciar uma obra de arte e um elenco de artistas disposto a mostrar um trabalho de criação no qual se empregou algum tempo de preparo. E tudo isto acontece em / ou instaura um espaço separado do cotidiano.

A apropriação destas narrativas constitui um posicionamento científico constituído através de visões e olhares múltiplos, ou seja, trata-se da produção de um pensamento que não deve se entregar ao comodismo de negar uma posição, alegando objetividade. Donna Haraway defende um conhecimento científico que permita a contestação, a desconstrução e as conexões rizomáticas, posicionar-se, portanto, seria uma prática importante para este conhecimento. Haraway (1995) argumenta:

> Estou argumentando a favor de políticas e epistemologias de alocação, posicionamento e situação nas quais parcialidade e não universalidade é a condição de ser ouvido nas propostas a fazer de conhecimento racional. São propostas a respeito da vida das pessoas; a visão desde um corpo, sempre um corpo complexo, contraditório, estruturante e estruturado, versus a versão de cima, de lugar nenhum, do simplismo (HARAWAY, 1995, p.30).

Portanto, não somente o feminismo como sugere Haraway (1995), mas os estudos de gênero podem contribuir para a mudança de uma perspectiva de "objetividade" que sustenta um sistema de opressão e dominação masculinista, evidenciando posicionamentos de dominação exercida sobre corpos marcados. Haraway (1995) me impulsiona a compreender os sujeitos da minha pesquisa não como objetos, mas como atores. É necessário, portanto, compreender meus interlocutores não como um terreno sujeito a autoridade científica, mas agentes, pois esta é "a única maneira de evitar erros grosseiros e conhecimentos equivocados de vários tipos" (HARAWAY, 1995, p. 36).

O espetáculo "BR Trans" reúne tanto as narrativas de Silvero Pereira quanto as de travestis e transexuais das cidades de Fortaleza – CE e Porto Alegre – RS. Por se tratar de narrativas de sujeitos múltiplos, pretendo não adotar a universalização da linguagem, que masculiniza a escrita. Assim, vou por percursos não hegemônicos, adotando, quando necessário, as duas desinências de gênero utilizadas na língua portuguesa (-a, -o) ao longo do texto, no intuito de repensar as relações de poder presentes na linguagem e na própria escrita acadêmica.

Esta foi a minha forma de embaralhar os códigos da minha própria linguagem, confundindo, atravancando e imprimindo no texto parte da minha individualidade e crença política. Precisamos estranhar os códigos estabelecidos, ampliar as dimensões do mapa adentrando fronteiras ainda não exploradas e habitadas somente por seres viventes que carregam a marca da infâmia.

"BR Trans" cruza narrativas e isso me inspira a pensar as minhas narrativas em conexão com as de outras pessoas, e com isto não estou afirmando que nossas

trajetórias são iguais, minha experiência é diferente das pessoas trans. Mas quando pessoas como Richard Miskolci (2015) e Luma de Andrade (2012) descrevem seus percursos na escola sinto-me muito afetado, pois muitas das situações descritas se aproximam muito de situações já experimentadas por mim. Eu também já fui vítima de preconceito por ser quem eu sou: gay, membro de uma Igreja Evangélica Inclusiva, de família humilde, morador da periferia, professor de teatro, ator. Por isso, esta pesquisa me atravessa. É um trabalho de múltiplas narrativas, produzindo assim uma na qual minha própria posição de pesquisador se dissolve no meio da balbúrdia, de tantos ruídos e vozes, mas ainda assim se faz necessário um posicionamento.

Estudar gênero foi uma ação que me modificou, transformando meu modo de pensar, falar, olhar o mundo e me relacionar com as pessoas. É preciso dizer que minha relação com a noção de masculinidade e heterossexualidade vigentes foi-se modificando ao longo da vida, mas, no decorrer deste estudo, esse processo se intensificou, pois, à medida que o espectro de conhecimentos de que eu dispunha se ampliava, me tornei mais intolerante com os mecanismos de exclusão estabelecidos pelos modelos normalizadores que regulam a existência dos indivíduos na nossa sociedade. Pesquisar gênero é um agenciamento político, social e acadêmico. É um ato de rebeldia, de enfrentamento do sistema hegemônico com todos os seus dispositivos de exclusão. Os estudos de gênero me mostraram que o particular também é político. Bairros (1995) afirma:

> Nesse sentido a frase o pessoal é político para Hooks não significa como muitos ainda a interpretam a primazia de uma dimensão sobre a outra, mas a compreensão de que o pessoal pode constituir-se em ponto de partida para a conexão entre politização e transformação da consciência. (BAIRROS, 1995, p. 462).

A autora destaca a não hierarquização das dimensões que a declaração “o pessoal é político” anuncia, portanto pretendo compreender as narrativas que constituem o “BR Trans” conectando estas duas dimensões: pessoal e político. Como uma forma de agenciamento político esta pesquisa pleiteia no meio acadêmico que não somente a minha, mas também outras vozes sejam ouvidas, principalmente as daquelas pessoas cuja existência “não importa” em um mundo hegemônico.

Não sou trans e compreendo que nossas trajetórias de vida se distanciam, mas também desde muito cedo, experimentei a hostilidade de um mundo excludente. Eu nasci na cidade de São Luís – MA, mas quando criança morava na periferia da cidade de São Paulo, Zona Leste, São Miguel Paulista e, por volta dos anos 2000, quando tinha

doze anos, numa tarde em que voltava da escola para casa, acompanhado por algumas meninas[11] (coleguinhas de escola), fui abordado por um grupo de rapazes aparentemente mais velhos do que eu e que me agrediram fisicamente.

Eu sempre fora objeto de piadas e agressões verbais na escola, mas tratava-se de um jogo com o qual, desde pequeno, eu aprendera a conviver. No entanto, esse episódio de agressão física e verbal representou para mim uma carga muito grande de humilhação. Por alguns dias, deixei de ir à escola por causa dos hematomas no rosto e dores, causados pelo espancamento. Mas outras marcas não inscritas na pele foram deixadas, de modo que, até hoje, não consigo andar sozinho confortavelmente pela rua, principalmente à noite. Foi impossível naquele momento migrar para outra escola mais próxima da minha casa, de modo que a solução foi minha mãe contratar um transporte escolar que me deixava e me buscava quase dentro da escola. Estes acontecimentos me fizeram mudar em 2003 para a cidade onde nasci, São Luís - MA.

Transcorridas quase duas décadas, no entanto, as marcas da humilhação e da reprovação ainda estão latentes na minha consciência, transparecendo nas minhas experiências e nas minhas fobias. Minhas experiências escolares lembram as descritas por Richard Miskolci em seu livro "Teoria *Queer*: um aprendizado pelas diferenças" (2015).

> Medo que se somava a outros, ainda maiores, como o de se tornar a vítima das brincadeiras cruéis dos meninos mais violentos, sempre à espreita para exercitarem sua "valentia" quando não havia nenhum funcionário por perto. Especialmente perigosos eram o banheiro e a saída, espaços liminares daquela ordem disciplinar baseada na ameaça constante de violência (MISKOLCI, 2015, p. 9).

Miskolci (2015) descreve a escola como um espaço disciplinar, um lugar de fixidez, de segregação social e racial. Além dos vários tipos de agressão psicológica (como a professora ostentando uma grande régua), a violência física por parte dos colegas, sobretudo os meninos, era sempre iminente. Banheiros, saídas e até mesmo os corredores da escola eram espaços perigosos para o autor, do mesmo modo que eram para mim e continuam sendo para outras crianças.

A professora Luma de Andrade, primeira professora doutora travesti no Brasil, traz um relato sobre como a violência, inclusive a física, direcionada contra os (as) que fogem aos padrões sexuais normalizadores, é um elemento presente no cotidiano escolar.

[11] Ao longo de minha vida escolar (principalmente no Ensino Fundamental), tinha mais afinidade com as meninas. Entre elas, me sentia mais acolhido.

> Na escola, fui violentamente castigada física e verbalmente quando buscava qualquer tentativa de cruzamento da linha de fronteira que separa o sexo masculino do feminino. A vigília era constante nas brincadeiras, nos brinquedos utilizados, nos gestos. Revisitando os registros de minha memória e álbuns de família, recordo as brincadeiras de casamento, escondidas na residência de meu vizinho e colega de sala de aula, na qual sempre fiz questão de ser a noiva e ele o noivo. Quando seus pais saíam, ele me chamava para sua casa; íamos para o quintal, onde se encontrava um baú velho, fechado, que abrigava em seu interior as roupas de casamento e sapatos de seus pais. A brincadeira iniciava, comigo vestida de noiva com um longo véu, roupa enorme para o meu pequeno tamanho e sapato de salto alto (ANDRADE, 2012, p. 19).

É evidente, no relato de Luma, que ela se sentia constantemente objeto de vigilância mesmo quando não havia ninguém por perto, o que nos fala de um estado de condicionamento a que ela fora submetida pelas "brincadeiras" de que era vítima e que demarcavam o terreno por onde poderia transitar. Como vimos, a escola é uma das instituições onde se opera uma pedagogia do corpo, com interdição para tentativas de cruzamento de fronteira entre masculino e feminino, a partir da separação entre o que é "de menino" e "de menina".

> Durante minha infância, o acontecimento que mais marcou minha vida ocorreu quando eu cursava a 2ª série do 1º grau (equivalente ao 3º ano do atual Ensino Fundamental). Durante o recreio, quando brincava com as minhas colegas de "elástico" e "macaquinha", fui agredida fisicamente a socos e pontapés por um colega de sala que enquanto me batia me mandava "ser homem". Mesmo estando bem machucada, consegui me livrar do colega e me dirigi chorando para a sala, fiquei em minha carteira, de cabeça baixa, sendo consolada por algumas de minhas amigas. Ao perceber que a professora se aproximava, uma das garotas lhe delatou o agressor no intuito de reprimir aquele colega. Mas ela não disse nada, não fez nada contra ele, apenas ficou diante de minha carteira, me olhou da cabeça aos pés e disse: "Bem feito! Quem manda você ser assim? " Todos que estavam naquela sala entenderam o recado, e a razão que levou meu colega e minha professora a fazerem uso de uma "pedagogia" extremamente inquisitorial. O que eles fizeram contribuiu imensamente para o nosso aprendizado. Aprendemos juntos, naquele episódio, sobre o que deveríamos fazer diante de situações equivalentes. Neste caso, a violência física e verbal seria o método educativo mais eficaz, não sendo algo desumano, pelo contrário; a intenção, pelo menos na visão deles, era humanizar e educar para a vida. Talvez a disseminação desta pedagogia na família; na rua, com os colegas; na igreja, pelos pastores e padres; no trabalho, pelo patrão; nas escolas, pelos gestores e professores, tenha ajudado a provocar um índice tão elevado de homicídios de homossexuais e travestis no Brasil (ANDRADE, 2012, p. 73).

A fala da professora de Luma, nesse episódio, revela seu assentimento em relação à agressão física sofrida pela aluna, e, apesar de chocante, demonstra como, no espaço da escola, se configura a pretensão de educar, pois a legitimação da violência, nesse caso, tinha um propósito: mostrar-lhe que era errado ser quem era. A agressão física e verbal para esta "pedagogia inquisitorial" não se pretende desumana, mas quer constituir-se justamente como um processo de humanização porque procura conduzir as

pessoas àquilo que é estabelecido como normal. Esta pedagogia, reproduzida em várias instâncias da sociedade, culmina no paroxismo da violência traduzido pelos índices alarmantes de homicídios de homossexuais e travestis que não parecem preocupar a sociedade cujo silêncio ensurdecedor a esse respeito ecoa em nossos ouvidos até então.

Outros problemas relacionados à questão de gênero, no meu caso, me acompanharam. Ainda na infância, minha mãe, vítima de agressão doméstica, saiu da casa onde morávamos, deixando lá todos os seus pertences e também seus filhos. Hoje compreendo que, naquele momento, era essa a única alternativa de que ela dispunha para romper o ciclo de violência em que estava enredada. Isso certamente me motivou a iniciar a pesquisa em gênero ainda na graduação em teatro pela Universidade Federal do Maranhão. Em 2011, escrevi e executei o projeto de extensão "Gonçalves Dias em Cena: gênero, memória e história na cena contemporânea".

O principal objetivo do projeto era promover uma vivência teatral em escolas públicas da cidade de São Luís, pautada nas discussões de gênero, tendo como viés a situação social da mulher e o enfrentamento à violência. Explorei, portanto, como material criativo, dentro das oficinas de teatro, os dois principais textos teatrais do referido autor maranhense: as peças teatrais *Beatriz Cenci* (1844-1845) e *Leonor de Mendonça* (1847). O ponto de contato das duas obras é a situação de opressão e agressão vivenciada pelas personagens femininas, pois, nessas obras, a feminilidade é pautada pelo imaginário masculino, sem levar em consideração a perspectiva da mulher. Além da promoção de ciclos de debates, o projeto mencionado contribui para a escrita do meu trabalho de conclusão de curso: "GÊNERO E REPRESENTAÇÃO: uma análise da representação do feminino em Leonor de Mendonça de Gonçalves Dias".

Ler a obra dramática *Leonor de Mendonça* (1846) sob a perspectiva das discussões de gênero levou-me à compreensão de que o gênero não se resume ao problema das diferenças sexuais. Compreendi que predominava uma concepção de gênero marcada pela constante reiteração da heteronormatividade por meio de relações de poder muito complexas que procuram marcar os corpos segundo códigos binários. É nesta perspectiva do gênero que o corpo entra em campo enquanto lugar onde se inscrevem as normas a partir da noção de corpo biológico e das pequenas repetições de atos e significados produzidos culturalmente, e que levam à identificação de corpos masculinos e femininos. O gênero, portanto, é compreendido como performativo, um conceito que será discutido ao longo deste trabalho.

E quando o campo é o palco? Perceptos, afectos e aproximações

Campo é o lugar onde o pesquisador tem contato com o "outro", o pesquisado, e onde contatos são marcados por angústias, surpresas, identificações, entre outros sentimentos inerentes à pesquisa de campo. Meu processo de pesquisa propõe "observar" o teatro que, para mim, é familiar. Entretanto, retomo as palavras do antropólogo Velho (2008, p. 126), para quem "o que sempre vemos e encontramos pode ser familiar, mas não é necessariamente conhecido". O autor aponta para o fato de que, em muitos casos, o pesquisador pode experimentar o mesmo estranhamento, o não reconhecimento e choques comparáveis a pesquisas feitas em regiões distantes. Isto é, o fato de o "BR Trans" e as "experiências" nele narradas me parecerem familiares não me permite afirmar que sejam, de fato, conhecidas. Sou ator de teatro, mas não sou transexual ou travesti e, portanto, minha trajetória de vida se distancia das narrativas expressas na peça em análise. Por causa destas colocações acredito que algumas formulações de antropólogos como Velho (2008), Grossi (1992) e Geertz (1989) acerca da noção de campo e subjetividade serão importantes para se pensar esta pesquisa que procura ao mesmo tempo estranhar o familiar (para mim o teatro), levando em consideração meu modo de ver o mundo.

Parafraseando Velho (2008), dispomos de um mapa que nos familiarizam com as situações do nosso cotidiano, situando lugares, nomeando. Isto, entretanto,não significa que "conhecemos o ponto de vista e a visão de mundo dos diferentes atores em uma situação social nem as regras que estão por detrás dessas interações, dando continuidade ao sistema" (VELHO, 2008, p. 127).

Pesquisar, portanto, é um processo de constante leitura e interpretações dos mais discretos sinais, envolvendo a subjetividade do pesquisador. Grossi (1992) alerta que a inserção da subjetividade no processo de pesquisa vai muito além do ato de pensar o ponto de vista do (a) outro (a), trata-se de um "deslocamento permanente entre a própria identidade, o "eu" e a identidade dos "outros" (homens e mulheres), redefinindo sua própria identidade" (GROSSI, 1992, p. 12).

Ainda acerca da subjetividade no processo de pesquisa, Geertz (1989) nos chama atenção para o fato de que o campo possui diversos elementos passíveis de múltiplas leituras, sendo o pesquisador capaz de privilegiar os mínimos detalhes no momento de sua inserção no campo, levando a distinção de uma ação involuntária a um gesto elaborado intencionalmente e, portanto, carregado de significado social,

posicionando-se para além de uma descrição superficial. Tais elementos perpassam, inevitavelmente, a subjetividade de quem observa. Separar "ações" voluntárias das não voluntárias relaciona-se à leitura, ao acompanhamento de processo do pesquisador, considerando a subjetividade e a maturidade de quem pesquisa.

Portanto, estranhar o familiar "torna-se possível quando somos capazes de confrontar intelectualmente, e mesmo emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações" (VELHO, 2008, p. 133).

O processo de análise do "BR Trans" me permitiu acessar outros trabalhos do grupo, porque, ao longo da encenação, quando Silvero Pereira cita o espetáculo "Uma Flor de Dama" (2002), percebi que o "BR Trans" era resultado de um processo longo de pesquisa do ator e diretor cearense e senti a necessidade de conhecer o *Coletivo Artístico As Travestidas* e os trabalhos desenvolvidos pelo grupo. Mesmo compreendendo que a presente pesquisa não busca analisar a trajetória do grupo em si, este seria conteúdo para outra pesquisa, e sim analisar uma peça do grupo: BR Trans.

Com esta compreensão ainda assim além de Silvero Pereira, consegui entrevistar mais dois integrantes do grupo: Patrícia Dawson e Ítalo Lopes, a escolha dos (as) interlocutores levou em consideração o tempo de trabalho no *Coletivo Artístico As Travestidas* e a disponibilidade na agenda dos (as) interlocutores, pois são atores que sempre estão desenvolvendo projetos paralelos ao trabalho do grupo em foco. Estabeleci contato pelas redes sociais, agendei uma viagem à cidade de Fortaleza, Ceará, e marcamos horário e local para nos encontrarmos. Os (as) interlocutores assinaram o termo de consentimento livre e esclarecido (anexo 1) para a minha utilização dos registros na presente dissertação.

Vale acrescentar que minha primeira aproximação com o *Coletivo Artístico As Travestidas* foi em 2014, quando Silvero Pereira, em circulação na 17ª Edição do Palco Giratório – SESC, levou o espetáculo "Uma Flor de Dama" a São Luís – MA, minha cidade. Eu ainda estava em processo de escrita do projeto que enviaria à seleção do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais para a formação da turma de 2015, ano do meu ingresso no mestrado. O espetáculo citado foi pensado como recorte e objeto de análise do projeto, embora nenhuma indicação disso tivesse sido dada no projeto.

No percurso da pesquisa, todavia, fui buscando materiais que a fundamentassem até que senti necessidade de uma aproximação maior com o trabalho de Silvero Pereira. Consegui seu e-mail e número de telefone e passamos, assim, a

conversar. Inicialmente sua sugestão foi que eu analisasse o espetáculo “BR Trans”, mas me mantive firme na decisão de analisar “Uma Flor de Dama”.

Até que, para estruturar a pesquisa e pensar meu problema juntamente com meus sujeitos de pesquisa, senti a necessidade de uma conversa mais próxima com Silvero, assim como também de assistir algum trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas*, pois buscava outro “contato epidérmico” com o grupo. Assim, em outubro de 2015 fui a São Paulo coletar estas informações, já que Silvero Pereira estava numa temporada no Sesc Pompeia. Foi quando assisti ao espetáculo “BR Trans” e percebi que ele realizava um resgate da trajetória de pesquisa de Silvero e do *Coletivo Artístico As Travestidas*. Desde então, meu objeto de análise passou a ser o “BR Trans”. Em 2016 Silvero Pereira lançou um livro com o texto do espetáculo assim tive acesso ao texto escrito e às observações sobre o processo de criação tanto de Silvero Pereira quanto de Jezebel de Carli em anexo no livro em pauta. Assim passei a tomar como base também o livro, pois antes eu centrava minha pesquisa nas observações que fiz ao assistir o espetáculo presencialmente em o vídeo disponível no *Youtube*[12].

Silvero Pereira e eu marcamos uma conversa no dia 15 de outubro de 2015, à qual cheguei com três horas de antecedência. Nessa primeira entrevista formal (roteirizada) com o ator, procurei sondar sua trajetória, as histórias que atravessavam o *Coletivo Artístico As Travestidas*, e como as narrativas das transgêneros com as quais ele convivera no ano 2000 haviam influenciado a produção do espetáculo, bem como seu posicionamento político atual acerca do “universo trans”. Nesse momento, a pesquisa tomava, de fato, uma configuração, a conversa foi gravada em áudio mp3.

Após a conversa com Silvero Pereira, venci o cansaço e fui tentar assistir ao espetáculo “BR Trans”. Devo ressaltar que a temporada de “BR Trans” estava com ingressos esgotados para o mês inteiro, embora a produção do espetáculo tivesse aventado a possibilidade de uma fila de espera em caso de desistência - de alguém que tivesse comprado ingresso ou recebido convite. Foi uma longa espera até que eu conseguisse entrar via fila de espera, no dia 15 de outubro. No dia seguinte fui mais uma vez tentar a sorte na fila de espera, mas havia um grande número que me tirou a esperança por algum tempo, contudo esperei pacientemente, por fim, consegui assistir mais uma vez ao espetáculo graças a uma jovem que tinha comprado um ingresso a mais e gostaria de vendê-lo. Comprei-o imediatamente e, mais uma vez, assisti ao

[12] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-4yq1n8yUtk.

espetáculo. Embora a peça esteja disponível no *YouTube*, quem pesquisa teatro precisa ter a vivência de contato físico com a obra.

Devo dizer que o contato que tive com "BR Trans" mudou completamente os caminhos previamente traçados para esta pesquisa, porque se trata de um espetáculo totalmente diferente de "Uma Flor de Dama". No espetáculo "Uma Flor de Dama" a atuação de Silvero Pereira aproxima-se daquilo que podemos chamar de naturalista, ou seja, de acordo com Aslan (2010) seria uma atuação pautada na realidade e na identificação do ator com a personagem, enquanto que em "BR Trans" o ator é um *performer*, ou seja, ele desempenha ações, sua presença é mais importante que a representação de personagens. Neste tipo de teatro, denominado Performativo[13] por Féral (2015), o ator aparece enquanto potência viva no palco não debaixo da máscara de uma personagem.

Ainda acerca do teatro contemporâneo Rodrigo Dourado (2014), na tese "Bonecas falando para o mundo: identidades sexuais 'desviantes' e teatro contemporâneo" estabelece a relação entre teatro e identidades sexuais desinentes, assinalando que a cena contemporânea institui um jogo com a percepção do espectador, embaralhando arte e vida. O autor revela que a presença da vida no palco não é uma negação total das estruturas teatrais e ficcionais da cena, mas aponta que a própria realidade é composta por teatralidades e discursos. A performance adotada como procedimento cênico no teatro performativo é a derrubada das fronteiras entre o real e o ficcional.

Voltando ao meu percurso de pesquisa do espetáculo, na tentativa de realizar uma nova aproximação com outros componentes do *Coletivo Artístico As Travestidas*, no dia 19 de fevereiro de 2016, viajei para a cidade de Fortaleza-CE. Neste tempo, já havia estabelecido o contato via Facebook com Ítalo Lopes, ator do referido coletivo, com o qual havia conversado antes da viagem e que no dia da minha chegada estava viajando, tendo ficado acertado que marcaríamos um dia para conversar assim que ele chegasse de viagem. Nos dois dias que se seguiram (sábado e domingo) procurei informações sobre a vida artística da cidade e, no dia 21 de fevereiro, fui assistir ao espetáculo "[Des]prender", do grupo cearense Panelinha de Teatro. Nesta mesma noite,

[13]Adoto aqui o pensamento de Josette Féral (2015), que assinala: "teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehman, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar esse teatro de "performativo", pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento" (FÉRAL, 2015, p. 113). Neste sentido, considero que se trata da adoção da terminologia utilizada por Féral para descrever o mesmo fenômeno que Lehman observou nas produções teatrais europeias.

conheci Lucas Madi, um artista cearense que já trabalhara algumas vezes nas produções dos espetáculos do *Coletivo Artístico As Travestidas*. Ele me passou o contato de Patrícia Dawson, uma atriz trans que trabalha no grupo, com quem conversaria dia 22 de fevereiro, pois ela prontamente atendeu meu convite para uma conversa. Encontramo-nos no Shopping Benfica, próximo à Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza.

Durante toda nossa conversa, percebi que as pessoas que frequentavam o shopping observavam muito a atriz. Os olhares inquiriam, questionavam, exclamavam, e muitos olhares rejeitavam a presença de Patrícia naquele espaço. Em dado momento, ela comentou o fato. Nossa conversa iniciou-se de modo formal, intermediada por um roteiro previamente pensado com ajuda do orientador desta pesquisa (Prof. Dr. Paulo Petronílio). Mas, aos poucos, foi tomando um rumo informal e vi a necessidade de desligar o gravador, me emprestando à escuta de Patrícia Dawson. A atriz falou sobre os preconceitos vividos, de seu trabalho como atriz em Fortaleza e em outras cidades como Porto Alegre. Sua fala foi entremeada por lágrimas, pois, para ela, o trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas* representa mais que uma produção artística, é, na verdade, sua própria vida sendo retratada com todas as exclusões e preconceitos. O trabalho que ela desenvolve é de militância em favor dos seus direitos como atriz trans e como pessoa para quem o Estado de Direitos deve funcionar.

> ***Patrícia Dawson:*** **Ser uma trans no palco é ser a figura que se apropria do que ela realmente vive.** Eu vejo dessa forma! Ter o espaço, para que um ator ou uma atriz hetero não tenham que interpretar uma trans, ela mesma está ali, pronta para assumir o papel do que ela vive, do que só ela sabe falar, só ela vai saber mostrar verdadeiramente no palco... você não vai conseguir, uma mulher dessas não vai conseguir, somente quem vai conseguir é ela.
> (...)
> **O que nos une mais do que o amor, mais do que a amizade, mais do que o comprometimento com tudo, é a luta, sabe! Por mostrar quem são essas pessoas que vivem nessa sociedade a margem, em tanto preconceito sabe! Essa coragem da militância, de lutar e de conquistar cada vez mais espaço, entende!** (...) Quando eu vejo, por exemplo... essa semana eu abri a internet e vi, uns três casos de travestis mortas, sabe! Aí eu fico me perguntando gente, mais uma... até quando isso? Será que a gente vai conseguir modificar? Será que diminui ou não? Mas a cada dia eu acredito mais, e vou lutar mais, e mais, e mais... pra que a gente viva dignamente bem, sabe! (...) sabe, porque quando eu vejo uma outra matéria dizendo assim: "uma travesti foi aprovada no concurso da OAB, ou vai ter travesti sim na faculdade", sabe! **Quanto orgulho eu tenho, é quando eu vejo que a luta é válida, é por isso que nunca vou desistir que nunca vou parar de lutar, que nunca vou parar de mostrar o quanto nosso trabalho é sério é isso!** (DAWSON, Patrícia. Informação Verbal, 2016, grifos meus).

Grifei alguns trechos para colocar em relevo algumas discussões acerca do teatro enquanto máquina de guerra. Quando Patrícia Dawson afirma que ser trans no palco é uma apropriação daquilo que ela mesma vive sendo transformado em potência artística, vemos o teatro se tornar um espaço de interlocução no qual sua voz pode ser ouvida. Teixeira (2013) observa que as experiências trans, ao se colocarem em trânsito entre desejo e normas sociais, não reivindicam somente consonância entre corpo e desejo, mas indicam uma busca por reconhecimento, questionando a arbitrariedade das normas que definem as materialidades dos sujeitos e que decidem quais formas de existência são importantes. Sobre os "códigos" que legitimam modos de vida, Leite Junior ressalta:

> É essa inteligibilidade que faz com que os corpos, se em acordo com as normas de gênero, possam ser conhecidos e reconhecidos como humanos possuindo um sexo (idealmente identificado como "macho ou fêmea) e uma sexualidade próprias. (...) Um exemplo claro da não inteligibilidade de vivências que fogem a esta coerência heteronormativa pode ser a pessoa que ao comentar sobre uma mulher transexual lésbica, afirma não entender porque "uma pessoa que é homem faz uma cirurgia para se tornar mulher, se deseja se relacionar sexualmente com outras mulheres!" (LEITE JUNIOR, 2011, p. 135).

Como está em destaque acima, a noção de "ser humano" parece apresentar alguns atributos que possibilitam aos seres viventes se enquadrarem a esta noção. Os corpos tornam-se inteligíveis ao preencherem todos os atributos. Não basta apenas possuir um corpo humano, é necessário adequar o corpo aos códigos vigentes, causando um efeito de identidade. As pessoas que não se adéquam as normas instituídas socialmente veem-se em espaços de interlocução reduzidos em nossa sociedade. O teatro como em evidência na fala de Patrícia Dawson, abre-se como um lugar de visibilidade dos modos de vida e das histórias de vida trans.

Patrícia Dawson destacou, na entrevista, que a militância é o que movimenta a arte do *Coletivo Artístico As Travestidas*, é o que "dá a liga", o que os une enquanto artistas e seres humanos. A conquista de espaços por pessoas trans nos meios acadêmicos, lugares ainda pouco flexíveis para estas pessoas, é coletiva. A atriz afirma que sente orgulho de pessoas como ela assumirem posições que antes lhes foi interditadas e é este sentimento que é o combustível para seu trabalho artístico.

Bairros (1995) ao revisitar alguns conceitos do feminismo destaca a ênfase que este movimento dá a noção de experiência e isto leva em consideração o pessoal como uma esfera política e, assim posso acrescentar que é também coletivo. A autora argumenta:"Política então seria qualquer relação de poder mesmo fora da esfera pública

da ação direta do Estado ou da organização capitalista da sociedade" (BAIRROS, 1995, p. 460).

Portanto, quando uma pessoa trans rompe com a situação que não possibilita seu ingresso num curso superior ou sua inserção no mercado de trabalho é uma oportunidade para se problematizar os espaços frequentemente ocupados por estas pessoas em nossa sociedade (Brasil) e, o porquê elas não estão inseridas em outros lugares.

O posicionamento crítico de Patrícia Dawson revela o potencial de questionamento social de sua arte, o que permeia todo o trabalho do grupo, que não é só artístico, mas também político, pois reivindica um lugar de fala para dar visibilidade às pessoas segregadas pela sociedade. Para Spivak[14] (2010) ao subalterno sempre é emprestada uma voz que não é a sua, suas experiências são descritas, narradas, por aqueles que estão fora do seu contexto. O "Outro é inacessível" (SPIVAK, 2010, p. 54), pois, como afirma Dawson, somente quem vive vai saber transmitir suas próprias narrativas.

Após entrevistar Patrícia Dawson, conversei com Ítalo Lopes, que acompanha Silvero Pereira desde 2008, marcamos um encontro no Instituto Federal do Ceará. Sentamo-nos na grama de um jardim do Instituto Federal do Ceará, com acesso para a Avenida 13 de maio, em Fortaleza-CE. O barulho dos carros na rua, as vozes dos estudantes saindo da aula compuseram o cenário auditivo e visual desta conversa.

O artista falou de sua trajetória com o *Coletivo Artístico As Travestidas* e de sua formação profissional pautada, grande parte, na prática. Sua personagem, Caroline, foi construída ao longo de seus laboratórios artísticos com o grupo e das vivências na noite "montada" – exercício que alguns integrantes do grupo adotam para coletarem na

[14] Spivak é uma pensadora do pós-colonialismo, perspectiva conceitual que (de modo genérico) buscou problematizar o pensamento europeizado, tomando como contraponto os conhecimentos e experiências dos (as) colonizados (as). Spivak, que é leitora de Derrida e do pós-estruturalismo francês, no livro "Pode o Subalterno Falar?" (2010), tece uma crítica a algumas vertentes do pensamento europeu, assegurando que suas formulações não dão conta do Outro nem de sua carga de experiências. Os estudos pós-coloniais denunciam a maneira como pessoas e lugares são subalternizados em relação a outros considerados desenvolvidos. A perspectiva pós-colonial abordava inicialmente a relação entre o Terceiro Mundo e o Primeiro Mundo, analisando os impactos da colonização europeia. Hoje, alguns estudos consideram a hegemonia dos Estados Unidos e seus efeitos globais, fazendo emergir uma espécie de novo colonialismo. Para Stuart Hall (2003, p. 108), "o termo se refere ao processo geral de descolonização que, tal como a própria colonização, marcou com igual intensidade as sociedades colonizadoras e as colonizadas (de formas distintas, é claro)". O autor acrescenta que o termo pós-colonial revela o fato de que a "a colonização nunca foi algo externo às sociedades das metrópoles imperiais" (HALL, 2003, p. 108). Entre os pensadores pós-coloniais estão Spivak, Homi Bhabha, Edward Said, entre outros.

prática materiais criativos latentes para suas produções. Montados (as) os (as) artistas têm facilidade de abordar pessoas trans que trabalham na noite.

O ator fala do cotidiano de exclusão vivenciado pelas travestis, a maneira como o trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas* mudou seu modo de olhar e se relacionar com o "universo trans". Ele nota que, embora muitas das situações de exclusão experimentadas por elas se assemelhem às suas próprias, ao mesmo tempo distanciam-se, pois são outras experiências, já que ele não é travesti. Em nossa sociedade machista, um homem assumir uma situação de feminilidade é infâmia, pois o ódio ao feminino é disseminado nas experiências cotidianas.

> ***Ítalo Lopes:*** Porque a travesti não pode ir para uma faculdade, como estudante qualquer, e ser chamada pelo nome que ela quer ser chamada. Porque uma travesti não pode ser uma trocadora de ônibus? Uma assistente de banco, de uma lanchonete de outros lugares. **Travesti é um ser humano qualquer só, porque ela é uma travesti é um dos grandes fatores que proíbem elas chagarem a estes lugares.** Por quê? Por que uma travesti não pode duas horas da tarde se arrumar e ir para um cinema? Ir para um teatro? Ir para uma praia? Pegar um ônibus normal como qualquer? Então nossa maior dificuldade hoje... não é nem dificuldade... é tem essa dificuldade que, eu falo nós, porque também eu me incluo dentro delas, quando eu me monto, quando a gente sai para lugares... tem esses olhares. Então a nossa dificuldade é essa: de poder fazer coisas que todo mundo faz e é impedido de fazer por conta disso. Só porque sou travesti, só porque sou gay, só porque sou transex. (...) **O que é que isso tem de diferente?** (LOPES, Ítalo. Informação Verbal, 2016).

A conversa com Ítalo Lopes me indicou que o posicionamento político dos membros do *Coletivo Artístico As Travestidas* é plenamente partilhado pelos componentes do grupo. Trata-se de uma posição de militância contra os processos excludentes que não oferecem condições para que as pessoas trans alcancem, na vida social, determinados espaços possíveis para uma pessoa cisgênero. Isso porque a exclusão acontece em espaços celulares como a família e a escola. Ítalo Lopes problematiza as interdições do contexto social às pessoas trans. Ele questiona o porquê de não ser permitido, a uma trans, levar uma vida como a de qualquer outra pessoa sem ser desclassificada, agredida de inúmeras maneiras. O que as pessoas trans têm de diferente das outras pessoas? É a questão levantada por Ítalo durante sua fala.

O trabalho do grupo, portanto, está muito voltado para esta condição de exclusão, e se preocupa em mostrar para a própria sociedade como seus sistemas funcionam quando um determinado tipo de pessoa tem acesso a certas condições e outro não. Os sujeitos tornam-se abjeção para uma cultura heteronormativa, pois acabam perturbando a identidade e a ordem deste sistema, pois dentro dele abjeto é o que não

pode ser entendido (KRISTEVA, 2006). Trata-se, portanto, de tudo o que é ambíguo, misto, de tudo o que foge aos padrões morais burgueses, cristãos, masculinistas, homofóbicos, sustentando um sistema de exclusão pelo medo de que as verdades difundidas pelos discursos sejam embaralhadas.

Experienciando a cartografia como método

Na presente pesquisa, adotei a cartografia como método. E evidencio que embora a cartografia exija o rigor que uma produção científica requer, sua abordagem sobre determinado tema é "não estruturalista". Escrever uma cartografia não é um aprofundamento linear sobre determinado campo ou conhecimento, mas um agenciamento coletivo que reúne trajetórias de vida. Ela justapõe conhecimentos e dimensões de um "sujeito" de pesquisa.

A cartografia é resultado do pensamento pós-estruturalista que está para além do estruturalismo com sua perspectiva que procura identificar "elementos básicos (conceitos, ações, classes de palavras) e regras ou leis" (DREYFUS; RABINOW, 2013, p. XVIII), e que, por meio destes elementos, procura agrupar as práticas humanas. O pós-estruturalismo é anti-fundacionista, ou seja, não está interessado em buscar uma raiz, não está interessado em pensara origem, nem concebe o sujeito amarrado às estruturas. Todavia concebe o sujeito mergulhado numa rede de micropoderes, constituída por elementos da linguagem e também fora dela, e que operam no processo de assujeitamento.

Para Scott (1995) o pós-estruturalismo enfatiza a linguagem como elemento central na comunicação e evidencia seus mecanismos de interpretação e produção de representações do gênero. Assim a linguagem designa um sistema de significação que precede os sujeitos. Por isso no pós-estruturalismo, as concepções de sujeito unificado, fixo e imutável,bem como a hermenêutica em busca de uma reinterpretação da verdade são problematizadas. O pós-estruturalismo institui uma teoria desconstrucionista através de Derrida, que propõe pensar para além dos binarismos, desconstruindo o que não está relacionado à destruição, mas ao deslocamento, à desterritorialização.

Algumas vertentes do pós-estruturalismo realizam uma leitura de Nietzsche, como no exemplo de Deleuze, criticando o conceito de consciência e também Foucault em suas análises arqueológicas. Vale acrescentar que somente é possível pensar a

cartografia como uma abordagem coletiva e dinâmica, apresenta-se como um método revolucionário a partir das formulações do pós-estruturalismo.

A cartografia, portanto, é atribuída a Deleuze e Guattari (2011), e a formação desse conceito pode ser vista na introdução do livro "Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia" volume I. Na parte introdutória do livro citado, denominada "Rizoma", os autores descrevem suas experiências de escrita a dois e assumem uma estrutura não determinada pela linearidade e pela unidade, mas pela desestruturação da imagem do "livro-raiz", da "árvore-mundo", livro que opera pela representação do mundo, tendo a árvore como modelo metodológico. O modelo da árvore se refere a uma estrutura dada, a uma forma rígida de pensar o mundo. Neste tipo de livro, investiga-se a essência daquilo que se propõe conhecer.

Contudo, Deleuze e Guattari (2011) propõem romper com a representação do mundo, com seu decalque. Para eles, a multiplicidade é matéria da escrita. A matéria do pensamento é composta por "linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação" (DELEUZE; GUATTARI, v. 1, 2011, p. 18). Tal modo de pensar requer um procedimento metodológico que funciona não pela totalidade, mas subtraindo o uno do múltiplo (n-1). Ao subtrair-se o único da multiplicidade configura-se o rizoma. Para Passos, Kastrup e Escóssia (2015):

> Menos o Todo, de tal maneira que a realidade se apresenta como plano de composição de elementos heterogêneos e de função heterogenética: plano de diferenças e plano do diferir frente ao qual o pensamento é chamado menos a representar do que a acompanhar o engendramento daquilo que ele pensa. Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10).

Como apontam os (as) autores (as) acima, a realidade mostra-se não como uma totalidade, mas como plano que compõe elementos heterogêneos traçando linhas nas quais o pensamento é levado a acompanhar a heterogênese (o processo de devir, de transformação, de movimento), ou seja, o engendramento do objeto do conhecimento. A cartografia apresenta-se como este método que coloca os (as) autores (as) diante de uma multiplicidade, um percurso rizomático, estruturado por múltiplas entradas e saídas.

A cartografia, enquanto princípio do rizoma é dinâmica e coletiva, é uma maneira para se tomar a vida, a arte ou qualquer "objeto" de conhecimento em movimento, conectado a vários outros planos. Ela toma as coisas em seus movimentos, em processos, não representando objetos, mas criando movimentos pautados na

experiência, linhas de fuga, ou seja, produz formas de desestruturar os paradigmas dominantes, esquivando-se das formas de pensamento centradas, fixas, rigorosas. Cartografia propõe um modo de pensar rizomático.

Deleuze e Guattari (2011) denunciam que o pensamento ocidental é arbóreo, raiz, caule, árvore. Essa arborescência produz um pensamento binário, ou seja, “do Uno devém dois, depois dois que devêm quatro. A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 20). Como oposição a estes sistemas de pensamento centrados, enraizados, Deleuze e Guattari (2011) apropriam-se de conhecimentos da botânica para propor um método descentrado: o rizoma.

> Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 48).

Como podemos observar no trecho acima, o rizoma não tem começo nem fim, não tem uma raiz, mas sempre meio. Enquanto a árvore remete a uma origem, o rizoma apresenta-se como um acúmulo, um constante borrar de fronteiras. O verbo ser é próprio ao pensamento arborescente, contudo o rizoma desestrutura o verbo ~~SER~~, colocando-o em rasura. Rizoma é devir, é estar sempre em transformação.

A cartografia é rizomática porque não opera mais pelo pensamento arborescente, mas pela multiplicidade, configura-se através de territórios que vão se traçando à medida que o pesquisador entra em campo e começa a intervir e a criar modos de vida juntamente com os sujeitos pesquisados. A cartografia, enquanto método de pesquisa, vai na contramão dos binarismos.

Um “objeto” da cartografia é o mapa. Para Deleuze e Guattari (2011), o mapa não é decalque e sim parte do rizoma. Por causa disso, o mapa possui várias entradas, ele pode ser desenhado “numa parede, concebido como obra de arte, constituído como uma ação política ou como uma meditação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 30). Um mapa mostra um território do ângulo de quem o desenhou. É um ponto de vista que poderia variar,o que quer dizer que, quando se desenha um mapa, emprega-se um olhar para o espaço a partir de um determinado referencial. O mapa mistura a objetividade do lugar com o ato de observar, analisar e traçar, oferecendo como resultado uma mescla entre a objetividade do que é visto e o ponto de vista de quem vê e suas variantes.

Tal reflexão evidencia uma necessidade de um posicionamento, dentro do qual parcialidade e singularidades é uma nova proposta para se fazer um conhecimento racional. A cartografia pode contribuir para este tipo de conhecimento posicionado, pois é um método que conecta as narrativas e trajetórias tanto dos sujeitos pesquisados quanto dos (as) pesquisadores (as). A cartografia está assentada na multiplicidade, e ao mesmo tempo pautada em uma visão e posicionamento crítico. No processo de pesquisa, também está presente minha singularidade, meu ponto de vista, meu modo de ver o mundo. A cartografia é uma escritura interpretativa e crítica nela o pensamento um traçado de mapas.

O mapa é aberto, as entradas e saídas são livres, ele se conecta em todas as suas dimensões, permitindo vários tipos de interpretações, entrecruzamentos e leituras poéticas. Ele incorpora o devir e a transitoriedade, permite movimentos, absorve compreensões de mundo, olhares múltiplos no processo de delinear dimensões ou reconfigurações de um território, mapa é movimento:

> O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1, p. 22).

A obra de arte assemelha-se muito ao mapa descrito na passagem acima. Um processo de criação é sempre aberto, passível de constantes transformações. Um projeto artístico pode ser desmontável, é um esboço de alguma coisa que ainda está por vir, vai se consolidando na mente do artista e se materializando pela organização intencional dos elementos das expressões artísticas.

Para Turchi (2004), a criação artística é um mergulho no desconhecido. O processo criador é envolvido por tensões, ansiedades, é sempre um caminhar por uma linha tênue que nos põe em risco, expondo-nos ao êxito ou fracasso. A criação artística é o delinear de mapas cujas fronteiras estão borradas, não bem estabelecidas, sobretudo na Arte Contemporânea, uma de suas problemáticas é a diluição entre arte e vida, como podemos observar nas discussões de Féral (2015) sobre o teatro performativo. Assim quando a obra de arte vai tomando forma, podemos observar um mundo se constituindo e este mundo somos nós (artistas) quem o criamos e o exploramos como aventureiros errantes.

A cartografia oferece para os estudos da arte uma possibilidade de experimentar o pensamento fundamentado no real, nas narrativas, é a construção de uma ponte que conecta o saber ao fazer trazendo as trajetórias de vida traduzidas pelos códigos das expressões artísticas.

> O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o "caminho" metodológico (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 18).

Passos e Barros (2009), ao definirem a cartografia como um método de pesquisa-intervenção, compreendem que o objeto, o sujeito e o conhecimento emergem simultaneamente no processo de pesquisa. Portanto o cartógrafo não se orienta pelas hipóteses predeterminadas fora do campo, mas acompanha a formação das paisagens, criando suas perspectivas conceituais, suas formas de se aproximar dos sujeitos de sua pesquisa, ao mesmo tempo em que evoca suas próprias experiências para interpretar a formação das “paisagens” no seu processo de pesquisa. Por isso, os referidos autores ressaltam a importância da experiência como lugar no qual o conhecimento é formado, constituído. No contexto da arte este fazer-saber apresenta-se como um caminho metodológico, uma vereda para a criação, fazer e saber artísticos.

Tanto a arte quanto a cartografia são potências criativas, são formas inventivas de constituir espaços e modos de vida. Turchi (2004) em “Maps of the imagination: the writer as cartographer” relaciona o trabalho do cartógrafo ao do escritor, para o autor eles lidam com espaços em brancos, devoram as convenções ora aderindo-as ora subvertendo-as. Tanto o cartógrafo quanto o artista são criadores de mundos. Ao interpretarem a realidade através das suas perspectivas eles estão traçando novas realidades, formas singulares de olhar o mundo. A cartografia é um antimétodo, um modo de pesar a multiplicidade, é um pensamento rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 2011, v. 1), no qual vários pontos se conectam.

Elegi a cartografia como método, pois ela me possibilita realizar múltiplas entradas e saídas no espetáculo “BR Trans”, e juntar seus vários caminhos dobrando-os, ligando-os, considerando suas inúmeras possibilidades de compreensão, pois cada fruição é singular e autêntica, regida pelas visões de mundo de quem aprecia a obra. A cartografia é um modo de pensar não hierárquico. Para Passos e Kastrup (2015), “a cartografia é um método de investigação que não busca desvelar o que já estaria dado

como natureza ou realidade preexistente" (PASSOS; KASTRUP, 2015, p. 16). Como conhecer é um ato criativo,a cartografia é criação de realidade.

O método cartográfico na análise artística do espetáculo "BR Trans"me permite tomá-lo em seus movimentos criadores, em suas dobras e desdobras. Tomá-lo em todas as suas direções, analisar os seus fragmentos, levando em consideração não somente o espetáculo em si, mas seu processo criativo, enveredando pelas teorias do teatro contemporâneo e compreendendo que o mesmo articula um grande número de elementos comunicativos.

Para compreender como o modo como a criação se dá, é necessário mergulhar nos documentos do processo. Mesmo que não seja possível compreender de forma global os percursos que o artista traçou até chegar ao espetáculo entregue ao público, os documentos do processo oferecem pistas, funcionam como testemunho, material de criação.

O espetáculo "BR Trans" é analisado enquanto obra de arte, mas também como potência política, como um manifesto carregado de narrativas e saberes trans. A cartografia, portanto,me possibilita analisar o espetáculo tomando tanto seus movimentos criadores, considerando a obra apresentada ao público, como os signos que me afetam enquanto espectador, referentes ao modo como o artista expõe-se e utiliza o palco para desvelar sua maneira de pensar o mundo e as relações sociais. Preciado seguindo o pensamento de Deleuze, afirma que a cartografia é um método para desenhar o funcionamento do poder quando se espacializa através das instituições e também pelo poder disciplinador descrito por Foucault em "Microfísica do Poder".

> A cartografia, relacionada ao mesmo tempo com o mapa e com o diagrama, traça a forma que tomam os mecanismos de poder quando se espacializam (...) mas pode operar também como uma "máquina abstrata que expõe as relações de força que constituem o poder" deixando-as assim às descobertas e abrindo vias de possível resistência e transgressão (PRECIADO, 200?, p. 9, Tradução minha)[15].

Como podemos perceber acima, a cartografia abre possibilidades para se problematizar as relações de poder estabelecidas, nos permitindo desvelar tais relações, deixando-as descobertas, visíveis. É nesse viés que tomo o espetáculo "BR Trans" em

[15](...) la cartografía, relacionada al mismo tiempo con el mapa y con el diagrama, dibuja la forma que toman los mecanismos del poder cuando se espacializan (…) pero puede operar también como una "máquina abstracta que expone las relaciones de fuerza que constituyen el poder "dejándolas así al descubierto y abriendo vías posibles de resistencia y transgresión (PRECIADO, 200?, p. 9).

seus movimentos, sem separar artista, obra e pesquisador/espectador, sociedade e produção artística, o que me permite desvendar a trama de significados de caráter puramente político que perpassa o texto espetacular de "BR Trans". Permite-me, além disso, mergulhar criticamente em suas textualidades e dramaturgias: do (a) ator (a), da cena, da cenografia, do texto/roteiro, da luz etc. No palco, até mesmo um gesto cotidiano se desprende do seu uso corriqueiro e recebe um significado diferenciado, pois o palco é um grande gerador de signos teatrais.

Assim, pretendo adentrar meu campo de pesquisa (o palco do "BR Trans") partindo da compreensão de que este é um espaço onde múltiplas vivências e experiências são reunidas. "BR Trans" é um "documento manifesto" que nos mostra o "universo trans" na perspectiva da violência, da prostituição, da solidão, da alegria, da festividade, em suma, da humanidade. É uma peça de teatro que se apropria das narrativas de pessoas que estão "por fora do movimento da vida" (ABREU, 1988), dando a esta realidade um tratamento artístico e criando, consequentemente, outras realidades. Por isso, meu campo de pesquisa reúne uma multiplicidade de fontes não somente escritas, mas visuais, sonoras, gustativas, polissêmicas.

E enquanto pesquisador, sirvo-me destas fontes para decifrar os signos que meu campo emite, além de pensar os problemas desta pesquisa junto com os sujeitos pesquisados traçando um plano comum. Os binarismos, aqui, dão lugar à emergência da heterogeneidade e, "nesse fundo comum e heterogêneo, composições e recomposições de singularidades têm lugar" (PASSOS; KASTRUP, 2015, p. 16) [16].

Portanto, devo pensar as narrativas reunidas no "BR Trans" por meio de uma perspectiva micropolítica, ou seja, pensado o cruzamento entre as diferenças socais mais amplas (molares) com as diferenças menos amplas ou moleculares. Esta organização por níveis (molares X moleculares) não se estabelece através de uma oposição distintiva, mas, no contexto das lutas sociais, elas são molares e moleculares a um só tempo. Dessa forma, "toda problemática micropolítica consistiria, exatamente, em tentar agenciar os processos de singularização no próprio nível de onde eles emergem". (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 130). Assim, a micropolítica abre-se como um espaço de observação e análise dos agenciamentos dos mecanismos de produção das singularidades e das subjetivações. Tomando como base o conceito de

[16] Em "Pistas do Método da Cartografia", os (as) autores (as) traçam perspectivas de pesquisa intervenção sobre as produções de subjetividade, problematizando as estruturas fixas e binárias dos paradigmas de pesquisa já elaborados.

micropolítica de Guatarri e Rolnik (1996) realizo múltiplas entradas e saídas nos territórios do gênero, da filosofia, do teatro e da performance, apontando interseções, interconexões entre estes campos de estudo e me permitindo observar os distanciamentos que as mesmas áreas apresentam entre si. E também como funcionam os conceitos gênero (na perspectiva de Butler, Preciado, Haraway entre outros [as]); diferença (em Deleuze, Brah, Henning), performatividade de gênero, fronteira (em Hall, Spivak, Bhabha) no "BR Trans".

Rolnik (2011) considera a micropolítica como uma perspectiva que se ocupa do "o poder em sua dimensão de técnicas de subjetivação – estratégias de produção de subjetividade e reprodução do regime em curso" (ROLNIK, 2011, p. 70). Dessa forma,a micropolítica me permite pensar as tênues redes de poderes nos quais estão mergulhadas as narrativas em "BR Trans", considerando os aspectos sociais e políticos que contornam meu campo (o palco), levando-me a estranhar as familiaridades, "apalpar" suas dimensões. Com isso, posso criar não uma progressão linear, mas plana, justaposta, mostrando como as várias dimensões dos territórios sociais, políticos, artísticos, performáticos (etc.) se conectam em "BR Trans".

A cartografia revela como os territórios e as certezas estão em constante movimentação e ruptura. Os estudos de gênero, bem como as análises dos processos pedagógicos que envolvem sua produção alargam suas fronteiras, não se limitam ao campo de atuação ideológico, mas dependem de uma micropolítica que está amarrada não somente aos discursos, mas a outras formas de poderes e máquinas sociais para a materialização de "corpos produtivos". Busca-se, por meio do método cartográfico, pensar a forma como os corpos são "semiotizados", extraindo os "signos" que legitimam e marginalizam formas corporais dentro dos padrões de inteligibilidades vigentes. Deste modo, a cartografia apresenta-se como uma ferramenta para unificar a produção artística e seu contexto social, demonstrando que não existe separação entre eles.

Com base nisso, posso afirmar que minha análise do "BR Trans" carrega vestígios das minhas narrativas. É evidente que mesmo sendo vítima de preconceito não sofro a exclusão, o preconceito e a violência que travestis e transexuais sofrem ao longo de suas vidas. Não sou travesti, por causa disso minha trajetória de vida seguiu um rumo completamente diferente de muitas delas.

Entretanto encontrei alguns pontos de conexão com algumas narrativas performadas por Silvero Pereira no espetáculo em foco. Enquanto homossexual, pude

experimentar o funcionamento da norma através das instituições: família, igreja, escola. Os mecanismos de normatização estão por toda parte, mas principalmente nestas duas últimas instituições vivenciei o funcionamento de uma "pedagogia da violência", utilizada para nos tornar homens ou mulheres usando de procedimentos hostis. Luma de Andrade (2012), na tese "Travestis na escola: assujeitamento e resistência à ordem normativa", observa que a escola oferece um ambiente regulador dos corpos. Ela coloca em funcionamento os dispositivos de assujeitamento, como se pode observar na citação que segue:

> Essa "pedagogia da violência", utilizada por "professores do crime" e do desrespeito, não possui um espaço específico, está em toda parte, em todos os lugares e em diversos cargos, perpetuando o que entendem como verdade, expondo sua didática e sua pedagogia arbitrária. (ANDRADE, 2012, p. 74).

A "pedagogia da violência" não tem um espaço específico para seu funcionamento. Em todos os lugares experimentamos os vários tipos de violência e desrespeito. Em todos os espaços pelos quais transitamos na sociedade estamos suscetíveis a provar as dores e as vergonhas como vítimas dessa pedagogia.

Posso afirmar, desta forma, que minhas narrativas se conectam em certo grau com narrativas performadas no "BR Trans", às narrativas de pessoas como Luma de Andrade, Rodrigo Dourado, Richard Miskolci, entre outros, porque separá-lasseria mutilar a pesquisa. E a escolha do espetáculo como "BR Trans" para mim, enquanto pesquisador e artista, estabeleceu diálogos possíveis com as narrativas trans que validaram meu posicionamento diante dos padrões e dispositivos excludentes da sociedade.

Para Preciado (200?), o cartógrafo das identidades minoritárias é uma espécie de detetive do invisível, pois ele é capaz de fazer emergir cartografias ocultas nos mapas dominantes. Dessa forma, cabe ao cartógrafo, através de uma inspiração artística, não representar o mundo, mas criar um mundo possível, fazendo-o emergir das experiências dos sujeitos pesquisados. Na dimensão da micropolítica, o cartógrafo deve estar atento à maneira como as diferenças mais amplas (molares) cruzam-se com as moleculares, levando em consideração que entre estes dois níveis não há uma oposição, mas uma interdependência (GUATTARI, ROLNIK, 1996, p. 127). A cartografia, neste sentido, funciona com como um manifesto contra os modelos engessados do pensamento.

Foi fundamental para esta pesquisa meu exercício enquanto artista-espectador do “BR Trans”, pois o espetáculo me permitiu registrar os movimentos e as transformações de cada cena, a forma como os elementos se ordenam para estabelecer uma comunicação entre palco e plateia, ou como a realidade é experimentada e reconstituída através das imagens que se formam diante do público. Minha preocupação era deixar que as problemáticas micropolíticas surgissem da própria cena, conduzindo-me aos percursos teóricos.

Vale ressaltar que as narrativas dos (as) artistas do “BR Trans” e das pessoas que compõem o *Coletivo Artístico As Travestidas* (grupo que produziu o espetáculo em foco) serviram também como pistas no acompanhamento do processo do espetáculo em análise. Tais materiais indicaram um caminho a ser percorrido, apontando outros mecanismos de análise que me desarmaram para respostas preestabelecidas, baseadas em certezas previamente traçadas, levando-me a experimentar pistas que ainda estavam por vir. Neste processo de investigação os elementos devem emergir enquanto as paisagens se formam (ROLNIK, 2011).

Assim, pensei o espetáculo “BR Trans” pela perspectiva do trabalho do (a) ator (a) contemporâneo (a), marcado pela presentificação, pela não linearidade na composição cênica e em suas dramaturgias, com exploração de uma teatralidade dos elementos da encenação teatral, compreendendo o (a) ator (a) como *performer*, a partir das proposições da performance arte da década de 1960 (FÉRAL, 2015). Já as discussões referentes à identidade trans presentes no espetáculo “BR Trans” foram elaboradas a partir do conceito de performatividade de gênero[17] desenvolvido por Butler (2012).

[17], A compreensão da referida autora sobre o conceito de performatividade de gênero é resultado de um diálogo entre as formulações da genealogia de Foucault, com os Atos de Fala de Austin (1990). Em suma, a teoria dos atos de fala compreende a linguagem como uma ação, devendo-se levar em consideração todo o contexto ritualístico em que os falantes estão envolvidos. De um ponto de vista pragmático, compreende-se a linguagem não como reprodução, mas como produção. A performatividade de gênero fundamenta-se, também, no conceito de “citationality” de Derrida (1991). O autor em foco chama atenção para um tipo de escrita independente que pode ser lida tanto na ausência de quem escreveu quanto do destinatário, caráter da linguagem que ele denomina “citationality” cujo poder de reiteraçãoindepende do contexto no qual se esteja. De acordo com Derrida, (1991) um pronunciamento performativo só pode surtir efeito se for possível de ser reiterado. Neste contexto, Derrida, ao analisar Austin, contribui para se pensar o processo de materialização das identidades através de nomeação dos corpos. Na concepção de Butler (2002), a repetição é um elemento de sustentação dos atos performativos que reproduzem as identidades hegemônicas. Butller (1988) assinala que estas repetições são estilizadas e apresentam-se como dados naturais e inevitáveis, causando uma ilusão de permanência, de estabilidade.

Organização do trabalho...

Este trabalho é dividido em territórios independentes que se relacionam. No primeiro, denominado "**Uma cartografia das margens: subalternidade e processos de subjetivação**", apresento ao leitor o problema que norteou a escrita deste trabalho e também a noção de performance desenvolvida por Butler (1988; 1997; 2002; 2012); estabeleço um vínculo entre minhas experiências e as de autores como Miskolci (2012), Andrade (2012), com as de Silvero Pereira e as das pessoas narradas em "BR Trans". Procuro definir a noção de campo e a relação que o pesquisador estabelece com seus "sujeitos" de pesquisa, levando em consideração a subjetividade e o modo de vida de quem pesquisa. Para tanto, busco dialogar com Velho (2008), Grossi (1992) e Geertz (1989)e também relato meu encontro com os (as) integrantes do *Coletivo Artístico As Travestidas*. Em seguida, realizo um ensaio sobre o método cartográfico (DELEUZE, GUATTARI, 2011), que me permitiu pensar os modos de vida relatados em "BR Trans".

Em "**Cartografia Travestida e seus atos subversivos**",apresento ao leitor as questões políticas da diferença que atravessam o espetáculo "BR Trans" e o Coletivo Artístico As Travestidas através da noção de "Revolução Molecular" de Guattari (1985), apresento o *Coletivo Artístico As Travestidas*, resultado do processo de pesquisa de Silvero Pereira acerca das experiências de travestis e transformistas nas noites de Fortaleza, Ceará. Caminho também pelas realizações artísticas do grupo, bem como abordo o trabalho de militância (como os próprios integrantes entrevistados afirmam) desenvolvido pelo *Coletivo Artístico As Travestidas* no palco. Aqui, me aproprio do conceito de micropolítica desenvolvido por Guattari e Rolnik (1996), em "Maior e Menor", de Deleuze e Guattari (1977), para pensar a linguagem do "BR Trans" como uma língua menor que se apropria da sua própria estrutura para se fazer maior.

Na parte denominada "**Cartografia Artística: entre trânsitos e deslocamentos**", analiso as narrativas de vida e produções ficcionais que estão costuradas nas textualidades dos seguintes fragmentos teatrais que contribuem com a composição de "BR Trans": de "Dama da Noite", de Caio Fernando de Abreu, "Hamlet", de Shakespeare, entre outros. Apresento os percursos que o artista trilhou ao compor sua obra, seus fluxos e transbordamentos criativos. Busco, nas próprias narrativas que atravessa a peça traços e registros do processo de criação.Aqui me aproprio de alguns conceitos da teoria do teatro como Teatro Performativo (FÉRAL,

2015) para pensar as diversas textualidades como Rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 2011). Assim, as várias dramaturgias da peça passam a ser denominadas rizomaturgias, pois torcem da tradição teatral.

Em "**Cartografia Queer: Micropolíticas**", discuto a interseção entre os estudos de gênero e da diferença com as teorias do teatro, principalmente do teatro performativo de Josette Féral (2015), retomando o conceito de performance em Petronílio (2015c). Aqui, procuro analisar o que pode um corpo em cena. Discuto como o gênero e os estudos *queers,* pautados em Butler (2012), Preciado (2011) e Louro (2004) podem servir para compreender o fenômeno teatral em seus aspectos históricos, ou melhor, para usar um termo foucaultiano tomado emprestado de Nietzsche, genealógico (FOUCAULT, 2000). Assim, como proposta de discussão, trato a noção de teatro *queer*, já que, de acordo com Barba (1994), o corpo do ator não tem sexo, mas deve assumir aquele que irá interpretar sobre o palco. Aproprio-me do termo "teatro da orgia", de Silvero Pereira, para falar de um teatro de agenciamento coletivo, um teatro que procura envolver palco e plateia no fenômeno artístico. Para tanto, me aproprio do conceito de orgia de Bataille (1987) e Mafesoli (2005).

No território denominado "**Cartografia Performativa: teatro, gênero e diferença**", procuro discutir o conceito de performance e performatividade, fazendo interseções com o pensamento de Butler (2012) e Petronílio (2015c). Aqui, realizo uma análise do prólogo da peça na qual o ator, incorporando a travesti Gisele Almodóvar, apresenta-se ao público. Neste ato ela fala da autenticidade do seu corpo, que está em processo de fabricação, ou seja, submetido a intervenções cirúrgicas e hormonais que a personagem fez ao longo de sua vida. Aqui, retomo a noção de experiência como um processo constitutivo das diferenças, questão discutida por Brah (2006), e me aproprio da noção de "toda feita", de Benedetti (2005), para afirmar que o processo de invenção das travestis e transexuais em seus próprios corpos produz uma singularização, que é uma não apropriação pacífica dos códigos vigentes. Ressalto que o processo de singularização trans produz marcas de abjeção, fazendo com que elas sejam empurradas para fora dos processos sociais. Discuto o conceito de diferença em Brah (2006) e interseccionalidade em Henning (2016).

1. Cartografia Travestida e seus atos subversivos

Poesia

A vida fora da autografia.
A vida fora da biografia.
A vida fora da caligrafia.
A vida fora da discografia.
A vida fora da etnografia.
A vida fora da fotografia.
A vida fora da geografia.
A vida fora da holografia.
A vida fora da iconografia.
A vida fora da logografia.
A vida fora da monografia.
A vida fora da nomografia.
A vida fora da ortografia.
A vida fora da pornografia.
A vida fora da quirografia.
A vida fora da radiografia.
A vida fora da serigrafia.
A vida fora da telegrafia.
A vida fora da urografia.
A vida fora da videografia.
A vida fora da xilografia.
A vida fora da zoografia.
– A vida inde.

(Arnaldo Antunes)

1.1.Coletivo Artístico As Travestidas: teatro fora da roda gigante da vida

> (…) a subject constituted in gender, to be sure, though not bysexual difference alone, but rather across languages and cultural representations;a subject en-gendered in the experiencing of race and class, as well as sexual relations; a subject, therefore, not unified but rather multiple and not so much divided as contradicted (LAURETIS, 1987, p. 2)[18].

Como já mencionado o espetáculo "BR Trans" faz parte do repertório do *Coletivo Artístico As Travestidas* grupo de artistas nordestinos, sediado na cidade de Fortaleza-CE, e vem ganhando visibilidade no circuito de teatro nacional. É formado por duas pessoas que se identificam como trans e oito cisgênero, e resulta de um processo de pesquisa iniciada aproximadamente no ano 2000 por Silvero Pereira[19].

O primeiro resultado desta pesquisa artística é o trabalho solo "Uma Flor de Dama" (2002), inspirado no texto "Dama da Noite" (1988), de Caio Fernando de Abreu, contabilizando um número aproximado de mais de 292 apresentações em vários festivais e mostras, tendo sido visto por mais de 80.000 espectadores. Em 2015, o *Coletivo Artístico As Travestidas* representou o Brasil no 30th International Hispanic Theatre Festival of Miami[20].

Assim 2008 com o envolvimento de vários (as) artistas na estreia do espetáculo "Cabaré da Dama" (Figura 1), na abertura do projeto "Fora de Hora", no Porão do Teatro José de Alencar, em Fortaleza-CE, vai se configurando o *Coletivo Artístico As Travestidas*. O espetáculo "Cabaré da Dama" resgata no palco um clima festivo. De acordo com entrevista realizada com Silvero Pereira, trata-se de um "teatro festa, um teatro manifestação, um teatro mais alegre, como se as pessoas fossem convidadas para uma balada. E nessa balada a gente servia bebidas e, além disso, a gente mostrava o espetáculo" [21](Informação Verbal, Entrevista 1, 2015). Assim, o *Coletivo Artístico As Travestidas* tomou forma, como evidencia a passagem a seguir:

---

[18] (…) um sujeito é constituído no gênero, de fato, não somente pela diferença sexual sozinha, mas através das linguagens e representações culturais; um sujeito engendrado na experiência de classe e raça, também nas relações sexuais; um sujeito, portanto, não é uniforme, mas sim múltiplo e contraditório em vez de dividido.

[19] Ator e Diretor do *Coletivo Artístico As Travestidas*.

[20] Disponível em: http://miami.itamaraty.gov.br/pt-br/festival_internacional_de_teatro_hispanico_de_miami.xml. Acesso em: 22 de jan. de 2016.

[21] Entrevista concedida por PEREIRA, Silvero. **Entrevista 1**. (Outubro de 2015). Entrevistador: José Carlos Lima Costa. São Paulo, 2015. 1 arquivo mp3.

> AS TRAVESTIDAS é resultante de uma pesquisa de 14 anos sobre o universo das travestis e transformistas. O primeiro passo desse processo está na construção do solo UMA FLOR DE DAMA. Em junho de 2008, estreou CABARÉ DA DAMA, o segundo substrato dessa investigação. (*COLETIVO ARTÍSTICO AS TRAVESTIDAS*, 2017[22]).

A formação do *Coletivo Artístico As Travestidas* dá-se a partir da parceria de vários profissionais, não somente das artes cênicas, mas de outras áreas também que se propuseram investigar o universo trans, bem como a apropriação de técnicas de montaria para a composição corporal e textual de um ator-trans. Como observado o objetivo principal do grupo é discutir a problemática das vidas trans na sociedade atual, produzindo obras de arte que se propõem engajadas com questões políticas que tangenciam o universo trans. Assim, por meio do seu trabalho, o *Coletivo Artístico As Travestidas* realiza uma pesquisa e sistematização destas vidas colocadas nos "entre lugares" (BHABHA 2014), da sociedade.

> ***Silvero Pereira:*** *Hoje o Coletivo – A gente chama Coletivo Artístico As Travestidas, porque não é um lugar só de teatro. Hoje a gente tem vários artistas: teatro, dança, música, artes visuais, audiovisual, design, fotografia, publicidade, então a gente tem uma série de outras áreas trabalhando. E aí o foco é discutir o universo trans, quando eu falo em universo trans, é nos três sentidos: travestis, transexual, transformista, dentro da sociedade. Questionando a sociedade, provocando a sociedade para que ela tenha um pouco mais de conhecimento sobre este universo e que a gente com isso consiga quebrar um pouco dos preconceitos, os paradigmas que existem (Silvero Pereira,* Informação Verbal, Entrevista 1, 2015*).*

Por causa da motivação política do grupo posso compreender o trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas* dentro de uma relação *micropolítica*, pois os (as) artistas preocupam-se em trazer ao palco não somente a situação de exclusão das pessoas trangêneros, mas consideram todo processo de subjetivação e agenciamentos que estas pessoas realizam em seus contextos sociais. E isso tem um efeito de máquina de guerra contra os padrões sociais excludentes por causa do caráter político e revolucionário dos seus olhares políticos em cada espetáculo.

---

[22] Texto retirado do Site do *Coletivo Artístico As Travestidas*. Disponível em: http://coletivoastravesti.wixsite.com/astravestidas, acesso: janeiro de 2017.

Figura 1: Gisele Almodóvar. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/travestidas

O conceito de micropolítica é discutido por Guattari e Rolnik (1996) como uma ferramenta de análise. Os autores concebem o poder não como uma força concentrada em lugares específicos, mas retomam as proposições de Foucault (1998) ao perceberem sua penetração na vida cotidiana. A micropolítica se constitui como um modo de pensar os processos de subjetivação por meio destas delicadas relações de poder.

De acordo com Guattari e Rolnik (1996), o sujeito não é um produto da natureza humana, mas o efeito de um processo de produção, fabricado em todos os seus aspectos. Empreendem-se os mais variados tipos de estratégias políticas e utilizam-se máquinas de toda espécie para que a subjetivação seja efetivada. Estas questões serão observadas ao adentrarmos problemas sociais e de gênero que atravessam o espetáculo "BR Trans".

Podemos também observar que os sujeitos não são somente frutos de ideias e linguagens e, muito menos, devem ser ingenuamente compreendidos como modelos de identidades com territórios prefixados. Mas são formados por mecanismos e engrenagens pertencentes a máquinas de controle social que operam em longo alcance, atuando nos modos de ver e pensar o mundo. As máquinas de subjetivação em nosso sistema político e econômico são desterritorializadas, operam em escala internacional e sua atuação não se restringe somente ao nível de superestrutura, mas também das pesadas estruturas produtivas.

Para Butler (2004), o gênero funciona como uma norma, produzindo padrões aos quais todos os sujeitos devem se adequar. A produção de subjetivação e dos corpos deve estar de acordo com a ordem sexo/gênero/desejo. Para Leite Junior[23] (2011), a ordem compulsória (sexo/gênero/desejo) possui origens mais antigas do que a versão moderna, podendo ser resumida da seguinte maneira: "se a pessoa nasceu com um pênis, logo é homem, logo sente atração sexual por mulheres. Se a pessoa nasceu sem pênis, logo só pode ser mulher e sentir desejo por homens" (LEITE JUNIOR, 2011, p. 91). Para este sistema, sexo, gênero e desejo são complementares e indissociáveis. E qualquer pessoa que fuja desta ordem possui algum tipo de anomalia ou degeneração. Butler ainda observa que "a fusão do gênero com masculino/feminino, homem/mulher, macho/fêmea, assim, performa a própria naturalização que a noção de gênero se destina a evitar" [24](BUTLER, 2004, p. 43, tradução minha).

Butler (2004), ao discutir a noção de gênero enquanto norma, distingue-o de regras e leis. A autora afirma que uma norma pode impregnar a maquinaria social, implicando a normatização imperceptível dos seres. Isso porque nem sempre a norma está explicitada, dificultando a leitura de sua operação, não podendo ser discernidos nitidamente os efeitos de sua produção:

> A sugestão que o gênero é uma norma requer alguma elaboração a mais. Uma norma não é o mesmo que uma regra, e não é o mesmo que uma lei. Uma norma opera dentro da prática social como o padrão implícito de normalização. Embora uma possa ser analiticamente separável das práticas nas quais ela está integrada, pode também demonstrar ser persistente a algum esforço para descontextualizar sua operação. Normas podem ou não ser explícitas, e quando elas operam como o princípio normativo na prática social, elas normalmente mantêm implícita, difícil de ler, discernível mais claramente e dramaticamente nos efeitos que elas produzem[25](BUTLER, 2004, p. 41, tradução minha).

Muito frequentemente, compreendemos o gênero por meio de seus efeitos ou das performances resultantes dele, embora ele possa ser entendido como um ideal normativo incorporado pelos sujeitos no seu convívio social, gerando as performances

---

[23] Jorge Leite Júnior, no livro "Nossos Corpos Também Mudam: a invenção das categorias 'travesti' e 'transexual' no discurso científico" (2011, p. 134) realiza uma discussão sobre a teoria *queer* e toma como base o conceito de performatividade de Judith Butler.

[24]the conflation of gender with masculine/feminine, man/woman, male/female, thus performs the very naturalization that the notion of gender is meant to forestall (*Idem*).

[25]The suggestion that gender is a norm requires some further elaboration. A norm is not the same as a rule, and it is not the same as a law. A norm operates within social practices as the implicit standard of normalization. Although a norm may be analytically separable from the practices in which it is embedded, it may also prove to be recalcitrant to any effort to decontextualize its operation. Norms may or may not be explicit, and when they operate as the normalizing principle in social practice, they usually remain implicit, difficult to read, discernible most clearly and dramatically in the effects that they produce (*Idem*).

desempenhadas pelos sujeitos nas suas vidas públicas e privadas. Dessa maneira, ele também, "governam a inteligibilidade social da ação, mas não é igual à ação que governa"[26](BUTLER, 2004, 42).

> As ações não são a norma em si. Aquilo que é apresentado pelo sujeito é o resultado da aplicação e incorporação da norma. Todo este processo de materialização é produzido dentro de um código de inteligibilidade social, permitindo e excluindo determinados tipos de ações, "definindo os parâmetros do que aparecerá e do que não aparecerá dentro do domínio social" (BUTLER, 2004, p. 42, tradução minha) [27].

Para Weeks (2000, p. 56) "o gênero não é uma simples categoria analítica; ele é, como as intelectuais feministas têm crescentemente argumentado, uma relação de poder". O gênero não pode ser caracterizado simplesmente através de elementos de identificação do ser humano, por meio do qual somos reconhecidos como sujeitos. Mas se trata de uma variedade de mecanismos, somado a todo um processo discursivo, pelos quais as noções de masculino e feminino vão tomando forma.

> Os códigos e identidades sexuais que tomamos como dados, inevitáveis e "naturais", têm sido frequentemente forjados nesse complexo processo de definição e autodefinição, tornando a moderna sexualidade central para o modo como o poder atua na sociedade moderna. (WEEKS, 2000, p. 29).

Em "BR Trans", as vidas carregam em sua construção a desterritorialização e reterritorialização dos signos em seus corpos nômades. Os signos que informam sua sexualidade e gênero perderam as terras natais, sua ancestralidade é irreconhecível e, por causa disso, a biunidade e a fixidez dos padrões hegemônicos heteronormativos desvelam sua descontinuidade, ou seja, o modo como seus códigos vacilam. O corpo trans é rizoma[28]. Seus signos são flutuantes. Estes signos flutuantes estão em trânsito, em movimento e perpassam por vários territórios sem fixar raízes em nenhum deles. Ele se move. Sua estabilidade se sustenta no movimento constante.

Eu leio o espetáculo "BR Trans" como uma obra que transpira expressão com um forte conteúdo social, levando o público à reflexão e à contestação das relações desiguais estruturadas na vida social. Por isso, a metodologia cartográfica permitirá não

---

[27]defining the parameters of what will and will not appear within the domain of the social (*Idem*).

[28] Para Deleuze e Guattari (2011, p. 39), o rizoma é "uma liberação da sexualidade, não somente em relação à reprodução, mas também em relação à genitalidade. No Ocidente a árvore plantou-se nos corpos, ela endureceu e estratificou até os sexos. Nós perdemos o rizoma ou a erva", Deleuze e Guattari consideram a relação entre rizoma e sexualidade, os autores aludem aqui a noção de "ars erótica" desenvolvida pelo Oriente e citada por Michel Foucault (2005) em contraposição a incitação discursiva ocidental.

somente que eu me atenha aos aspectos composicionais[29] do espetáculo, mas também a seus atravessamentos sociais e políticos.

1.2.“O que a gente faz é uma questão artística”: arte e militância

Inicialmente, Silvero Pereira, ao pesquisar o universo trans, partia de uma inquietação e de uma vontade de produzir teatro. Mas, aos poucos, seu contato com os grupos de militância LGBT e suas experiências em palcos brasileiros e nordestinos o levou a se inserir neste movimento social. Seu trabalho artístico reivindica um espaço de interlocução através do qual as pessoas transgêneros possam falar. Trata-se de um espaço que, por sinal, sempre foi delas, como acentua Barker (1994), ao afirmar que as trans sempre estiveram presentes em grande parte das culturas e sociedades antigas, presentes em rituais e em palácios reais, bem como no teatro desde sua formação. Portanto, “BR Trans” e outros trabalhos do grupo marcam um posicionamento político dos artistas do *Coletivo Artístico As Travestidas* e de Silvero Pereira, ao discutirem a exclusão das vivências trans dos processos sociais. Acerca de sua inserção na militância, Silvero Pereira, afirma:

> ***Silvero Pereira:*** Hoje tem uma relação militante, a princípio, não era uma relação militante. Quando o espetáculo Uma Flor de Dama foi criado, ele foi criado por uma inquietação única: pessoal. Eu queria mostrar para as pessoas o que eu sentia diante daquela situação. Então, era uma necessidade política, mas uma necessidade bem individual. Depois que o espetáculo foi criado eu fui caindo no universo... na militância LGBT, e aí desse jogo com a militância eu fui envolvido por eles e aí depois eu me vi nessa necessidade de, também, estar junto dessa militância. Então, hoje o Silvero é um artista militante. Então hoje ele está dentro desse universo que foi envolvido posteriormente. Isso não foi proposital, isso aconteceu de forma natural, mas que hoje estou muito feliz com essa contribuição (Silvero Pereira, Informação Verbal, Entrevista 1, 2015).

Silvero Pereira, ao acentuar o caráter de militância do trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas*, evidencia o potencial político do teatro. E político, neste sentido, não deve ser compreendido como a ideia de verossimilhança com a realidade, mas o teatro deve ser visto como uma realidade que intervém nas práticas sociais, principalmente por meio da reflexão sobre elas. A realidade, numa perspectiva de

[29] Composição aqui perpassa o conceito desenvolvido por Matteo Bonfitto 2007, quando fala dos elementos composicionais, como as ações físicas, que o ator utiliza para sua criação. Mas desejo de ampliar a noção de composição para o modo como a direção do espetáculo, a cenografia, sonoplastia etc.utiliza vários elementos para compor o espetáculo teatral, em consonância com as formulações do teatro contemporâneo.

Deleuze e Guattari, no livro “Kafka – por uma literatura menor” (1977), é um processo de agenciamento.

Pensar o teatro enquanto agenciamento é ver como as experiências das minorias modificam as estruturas maiores (língua maior) por meio de “um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25).

Os enunciados do teatro enquanto agenciamentos são, de imediato, políticos e exigem que o individual seja ligado a uma coletividade. As fronteiras entre o binarismo privado e político são diluídas e, assim, o íntimo, assume um peso coletivo. “O caso individual se torna, então, mais necessário, indispensável, aumentado ao microscópio, na medida em que uma outra história se agita nele” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26).

O trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas*, enquanto linguagem de uma minoria que se agita numa língua maior, articula experiências coletivas. A potência da minoria “cria e recria a língua fazendo da mesma uma língua maior” (PETRONILIO, 2012b, p. 51). Os corpos trans que sobem ao palco nos espetáculos do *Coletivo Artístico As Travestidas* criam uma língua que desterritorializa os códigos vigentes, provocando uma gagueira, num constante devir. Esta língua menor é a expressão das experiências de um coletivo amorfo, descontínuo, não homogêneo, pois a categoria transgênero agrupa identidades descontínuas e não totalitárias.

Transgêneros não se constituem no binarismo masculino e feminino hegemônico, mas produzem outras formas de existir que ressignificam a feminilidade e a masculinidade. Os corpos trans personificam uma pulsão descentralizadora, sempre em constante deslocamento. Muitas pessoas trans borram as fronteiras dos territórios da masculinidade e da feminilidade, brincando com as referências, provocando novas territorializações em seus corpos nômades.

Ao “jogar” com a referência masculino/feminino, estes corpos *transvaloram* (NIETZSCHE, 2005)[30] os códigos das normas do gênero, confundem os padrões

[30] Ao negar Deus, Nietzsche suprime o alicerce dos valores cristãos, abalando seu embasamento metafísico e evidenciando seus fundamentos de dominação e a historicidade destes valores considerados universais. Nietzsche enfatiza como os valores pertencentes à tradição cristã menosprezam a vida. O mundo ideal metafísico opõe-se à vida. Os valores vigentes, legitimados pelo cristianismo, desfiguram a moral, pois representam a rigidez eo engessamento que subjugam as pessoas.Portanto, é necessário revogar o mundo metafísico e equilibrar as potências vitais, do espírito dionisíaco com a razão, do espírito apolíneo. (NIETZSCHE, 2004). É preciso subverter os valores estabelecidos e permitir que outrosafirmativos da vida brotem. A isso, Nietzsche denominou “transvaloração dos valores”. A morte de Deus, para Nietzsche, seria estarliberto de valores que são impostos. Os estudos de sexualidade (como em Foucault) e gênero (como em Judith Butler) nascem da reordenação moral provocada pelo pensamento

hierarquizantes. Desvelam a (re)invenção do sujeito emergente da reordenação moral provocada pelo descentramento identirário.

Ao subverterem as normas do gênero, fazem desmoronar toda a ilusão de naturalidade e permanência emprestada à heterossexualidade, desvelando o gênero como uma norma que impele os sujeitos a se adequarem aos seus imperativos inspirados num binarismo fixo. Para Preciado:

> O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais (PRECIADO, 2014, p. 26).

O autor evidencia que o próprio corpo é um texto escrito socialmente, forjado num processo de escritura heterossexual. Sobre os corpos são inscritos certos códigos que conferem, a alguns corpos, a qualidade de sujeito, colocando-os dentro de uma perspectiva daquilo que é natural. Este processo se estrutura sobre uma lógica dualista que, para manter as divisões de gênero, passa a "controlar aqueles corpos que são tão refratários que chegam a apagar as fronteiras" (FAUSTO-STERLING, 2001, p. 27).

Assim, o trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas*, ao se apropriar narrativas de sujeitos que não estão enquadrados na perspectiva daquilo que é considerado "normal" pelo discurso[31] hegemônico, apropria-se de uma linguagem menor, a linguagem do gueto, uma linguagem subalterna, tornando esta linguagem maior, evidenciando que o teatro é um lugar de inquietação e problematização política. As peças de teatro que trabalham com temáticas trans indagam os padrões e o preconceito presentes nas nossas vivências sociais ao colocarem em pauta os lugares ocupados pelas pessoas trans em nossa sociedade. Acaba-se problematizando os lugares relegados a estes sujeitos.

---

nietzscheano. Nietzsche acaba com a representação cartesiana do mundo e alarga as fronteiras para o pensamento nômade (Deleuze e Guattari), trazendo o fluxo da vida como ponto central de suas reflexões.

[31]Abu-Lughod (1991) defende que as formações discursivas se relacionam com aparelhos e tecnologias que recusam a distinção entre texto e mundo, considerando as relações humanas dentro das práticas linguísticas e, "no seu sentido mais sociolinguístico, chama a atenção para os usos sociais dos recursos da linguagem pelos indivíduos" (ABU-LUGHOD, 1991, p. 472), principalmente no processo de formação da identidade.

Estes os lugares que as pessoas trans ocupam em nossa sociedade são reflexos de relações de poder desiguais que, por meio de dispositivos discursivos, apropriam-se de determinados códigos e legitimam formas de vida, separando aqueles (as) que são importantes daqueles (as) que não importam.

Para assegurar a efetivação destes códigos, opera-se com base numa "Matriz excludente pela qual se formam os sujeitos requer, pois, a produção simultânea de uma esfera de seres abjetos[32], daqueles que não são 'sujeitos', mas que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos" [33] (BUTLER, 2002, p. 19, tradução minha).

No contexto da sexualidade e do gênero, o imperativo heterossexual produz certas identidades e, ao mesmo tempo, exclui outras. Os corpos devem adequar-se ao padrão "sexo-gênero-desejo" (BUTLER, 2012), pois, de modo contrário, suas materialidades passam a não importar e, consequentemente, estas pessoas passam a ser o exterior daquilo que pode ser considerado como sujeito.

Os dispositivos ou a Tecnologia do Gênero, como sugere Teresa de Lauteris (1987), operam por meio de uma tênue rede de micropoderes. Através da produção discursiva e do uso que o poder faz da gramática, efetua-se o processo de classificação, identificação e, portanto, de assujeitamento dos seres viventes.

Fala-se sobre o corpo, produzem-se verdades a seu respeito, legitimam-se formas corporais. O corpo, ao qual se procura aplicar todo tipo de dominação, é submetido a uma espécie de poder que produz discursos ao seu respeito. (FOUCAULT, 2005). Os conhecimentos são difundidos como estratégia de dominação dentro do sistema rizomático das relações humanas contemporâneas.

Sobre a constituição do corpo Fausto-Sterling (2001) ressalta: "À medida que crescemos e nos desenvolvemos, nós, literalmente e não só "discursivamente" (isto é, através da linguagem e das práticas culturais), construímos nossos corpos, incorporando a experiência em nossa carne mesma" (FAUSTO-STERLING, 2001, p. 59).

Quando o *Coletivo Artístico As Travestidas* se propõe discutir as identidades trans, problematiza um processo de construção identitário, tomado como um dado

---

[32] Uso aqui a referência que Butler faz a abjeção, entretanto não quero com isso afirmar que a autora define as pessoas transgênero como abjetas, mas acredito que os discursos hegemônicos ao operarem a subalternização destas vidas acabam tornando-as abjetas. Neste sentido o conceito de abjeção é uma apropriação minha para descrever uma questão social.

[33] "matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son 'sujetos', pero que forma el exterior constitutivo del campo de los sujetos" (*Idem*).

natural um destino para o qual todas as pessoas são encaminhadas. Por isso produções teatrais como estas colaboram com a visibilidade das pessoas trans.

Quando um espetáculo teatral apresenta tais inquietações políticas, ele está utilizando uma linguagem menor para desterritorializar construções binárias: identidade e diferença, "masculino e feminino", entre outras produzidas pelos poderes discursivos. Estes binarismos forjam lugares fronteiriços, espaços liminares nos quais indivíduos não encaixados se localizam ou deslizam por entre as brechas deixadas por eles.

O fazer teatral do *Coletivo Artístico As Travestidas*, por causa de sua preocupação estético-política, configura-se como um espaço de militância pela causa trans. Coloca em pauta os modos de vida, trajetórias de vida e a situação de invisibilidade na qual permanecem ao longo de suas vidas, pois, vítimas de repúdio e de olhares inquisidores, estas vidas permanecem à margem.

Levá-las aos palcos é uma tentativa de sensibilizar o público de teatro para as condições de vida marginal em que muitas trans se encontram hoje no Brasil. Também leva a arte trans para os palcos do circuito teatral brasileiro. Entretanto, o teatro de temática LGBT não é considerado um fazer artístico sério, dentro dos circuitos da arte brasileira. É visto muitas vezes como panfletário ou como uma oportunidade para realizar manifestações políticas, como em relevo no trecho abaixo:

> (...) para a grande maioria, as peças que abordam o homoerotismo (ou temáticas LGBT) não constituem bom teatro e sim, manifestos de uma minoria em busca de uma conquista de espaço. São consideradas como prolongamentos de manifestações políticas, arena de lutas pelos direitos humanos, mas raramente são entendidas como espaço de uma criação teatral séria, de uma pesquisa de linguagem cênica ou de uma renovação vital e luminosa para a cena teatral brasileira. (MORENO, 2002, p. 310, grifos meus).

Como evidencia Newton Moreno no artigo "Máscaras Alegres: contribuições da cena gay para o teatro brasileiro" (2002) muitos são os preconceitos envolvendo a temática LGBT nos palcos de teatro. Há um enfrentamento dos preconceitos que envolvem a produção teatral, tomando como base estas experiências. Criam-se estereótipos para descrever o teatro com temáticas relacionadas ao universo LGBT, alegando que se trata, muitas vezes, de um teatro panfletário, um prolongamento das manifestações políticas na luta pelos direitos do grupo. Este teatro nem sempre é compreendido como trabalho sério, de mergulho nos códigos da encenação teatral, sendo considerado como um lugar onde corpos "sarados" desfilam para um público pagante.

O *Coletivo Artístico As Travestidas*, ao eleger como temática para suas pesquisas o universo trans, divulga as problemáticas deste universo, tomando como abordagem as condições de vida e as histórias de vida que constituem cada pessoa em situação de marginalização envolvida na pesquisa do grupo. Vários mecanismos são utilizados para silenciar e invisibilizar as pessoas transgêneras. A sociedade, nas mais variadas instâncias (família, religião, educação, política etc.), apropria-se de dispositivos que subalternizam as identidades desinente se os discursos operam como um mecanismo de controle que vai determinar os modos de vida aceitáveis e os que são execráveis. Para as vidas, abomináveis formas para invisibilizar são criadas e, neste caso, são as pessoas que não correspondem às normas de inteligibilidade do gênero.

O *Coletivo Artístico As Travestidas*, imbuído dessa consciência social, promove um espaço para que o público obtenha um conhecimento maior das problemáticas que envolvem estas vidas. Assim, o grupo colabora com o combate contra o preconceito e a discriminação, ao evidenciar que a sociedade é responsável pela marginalização dessas vidas.

> **Silvero Pereira:** (...) o que a gente quer é promover para a sociedade um aprofundamento deste universo. Tirando exatamente esta ideia do "pré-conceito", ideia preestabelecida do que possa ser. Então, o que a gente quer é trazer para as pessoas mais informação sobre este universo quebrando esta ideia preestabelecida e aprofundando, nessa ideia para que ela tenha um conhecimento maior e a partir disso ela venha compreender esse universo é isso que fundamentaliza nosso trabalho hoje. A gente procura mostrar esse universo em duas óticas: a ótica da condição de vida, a ótica da história de vida. A diferença entre a condição e história. Uso muito como exemplo o fato de encontrar uma travesti na esquina e pensar imediatamente na condição de estar na esquina. Mas qual foi a história levada até chegar ali? O que essa pessoa passou para chegar ali? Então a gente questiona muito a sociedade enquanto esta tríade que forma nossa sociedade: religião, educação e família. É exatamente nesta tríade que essas figuras não são aceitas e por conta desta não aceitação é que elas são marginalizadas. Então, a gente tenta fazer com que a sociedade enxergue que essa marginalidade, promovida hoje, é fruto desta sociedade. Então que a sociedade receba o produto que ela mesma geriu (Silvero Pereira, 2015, Informação Verbal).

Ao mergulhar nas experiências das pessoas trans, Silvero Pereira produziu uma pesquisa cujo potencial político e estético circula pelos palcos brasileiros da atualidade. No entanto, apesar das temáticas sobre o universo trans, o foco do *Coletivo Artístico As Travestidas* não é a vivência da experiência por si mesma, mas no trabalho do ator. As Travestidas exploram o trabalho do ator enquanto potência desencadeadora de devires, de discursos e discussões políticas. O grupo se utiliza das narrativas das minorias como potencial dramatúrgico e dramaturgia aqui envolve não somente a

escrita do texto, mas a própria composição corporal e encenação. Silvero Pereira afirma que "montar-se", no processo de criação do grupo, é algo que prevalece no domínio da própria arte, como em foco no trecho abaixo:

> **Silvero Pereira:** (...) o que acontece inclusive, por mais que As Travestidas tenha como foco uma discussão de gênero, como objetivo a discussão de gênero e diversidade **o que a gente faz quando a gente se monta e vai pra cena é uma discussão artística**, **uma discussão performativa** (...) as **questões que a gente levanta na peça**, sim, são de gênero e diversidade, mas **o que a gente faz é uma questão artística.É uma performance nesse sentido** (Informação Verbal, entrevista, São Paulo, 2015).

A arte está entrelaçada à política, mais especificadamente em produções como as de Ewrin Piscator e Bertolt Brecht. A arte teatral, portanto, se constitui como um espaço de reflexão e crítica aos processos sociais e instituições. Silvero Pereira destaca que, no *Coletivo Artístico As Travestidas,* montar-se (utilizar técnicas de maquiagem e vestimenta para tornar o corpo mais feminino) é uma questão artística. Além disso, considero um ato político, um posicionamento que deveria estar bem claro no discurso do grupo, pois é evidente que as discussões de gênero estão entranhadas, embora o objetivo do trabalho seja oferecer um tratamento artístico às narrativas das pessoas trans. Por isso, é importante lembrar que a obra de arte cria mundos, podendo devorar elementos do cotidiano e inventar outras realidades. A obra de arte está impregnada pelo olhar do artista, pelas experiências sociais que ele carrega. Ela é uma potência micropolítica.

Deste modo, a compreensão de determinada produção envolve um entendimento global do contexto sociocultural e histórico no qual é produzida. Devemos considerar também que aquilo que o artista apresenta não tem neutralidade, porque, além de ser filtrado pelos interesses individuais, é entrecortado pelos discursos que respondem à necessidade de um pensamento dominante, controlado pelas tecnologias que se ocupam da economia das práticas discursivas. Algumas obras de arte difundem os discursos hegemônicos de um determinado contexto social, refletindo, assim, interesses políticos de um grupo ou classe. Por outro lado, atestamos a existência de muitas obras que subvertem as normas e não se enquadram nos "padrões" preexistentes, produzindo máquinas de guerra contra os interesses da maioria.

Vale acrescentar que "BR Trans" e outras produções artísticas do *Coletivo Artístico As Travestidas* enquadram-se numa economia que "consiste em usar formas de resistência contra as diferentes formas de poder como um ponto de partida" (FOUCAULT, 2010, p. 234). Trata-se de um trabalho artístico que arromba as

estruturas da noção de sujeito e apresenta esta categoria como uma construção discursiva, aprisionada e subjugada à regulação heteronormativa.

Encontro em "BR Trans" evidências de resistência contra um processo de dominação excludente – os dispositivos de poder estabelecem determinadas normas, as quais, devo ponderar, são evidentemente sedutoras e acabam dissimulando seu caráter histórico e estritamente localizado. Dessa forma, tomando as mãos de pensadores *queer*, não desejamos revindicar um saber sobre "o que somos, mas recusar o que somos" (FOUCAULT, 2010, p. 239), instaurando uma discursividade baseada na diferença pura[34] (DELEUZE; GUATTARI, 1992), para além da identidade e suas oposições. Devo observar que se, contudo, o objetivo do grupo é dar visibilidade às pessoas trans, em "BR Trans", é Silvero Pereira quem está em cena. Isto poderia ser problemático no sentido da visibilidade de pessoas trans, se levarmos em conta a questão: quem poderá falar por elas senão elas mesmas?

1.3."BR Trans": um manifesto político

> Cheguei até a encontrar travestis felizes
> (GUATTARI, 1985, p. 43).

Vivemos na "onda" do manifesto. O manifesto está em moda. Desde o Manifesto Modernista de 1922 cuja proposta era radicalizar a produção artística no Brasil, realizando uma antropofagia das vanguardas estrangeiras, produzindo uma arte eminentemente brasileira, sendo a Semana de Arte Moderna de 1922 considerada o ponto de partida deste movimento nas artes. O manifesto também está presente nos estudos de gênero e do corpo. Em Manifesto do Ciborgue, Donna Haraway (2013) expressa o colapso nas fronteiras do natural e do cultural ou fabricado, anunciando a apropriação da tecnologia como forma de produção de novas subjetivações, trazendo um novo sentido para o que seria identidade, vida, corpo, sexualidade na esfera molecular. Em Manifesto Contrassexual, Beatriz Preciado (2014), em torno do dildo ou

[34] Vale afirmar que a concepção de diferença pura leva em consideração a própria diferença fora da representação. Na concepção de Deleuze e Guattari, diferença pura relaciona-se a uma univocidade do ser.Isto não quer dizer que o ser seja único, mas que ele é formado por várias vozes, vários seres expressos por uma única voz (SCHÖPKE, 2004). Diferença pura está fora da noção de identidade totalitária e também da relação correspondente entre imagens e mundo. A diferença não opera pelo decalque, por comparações e nem analogias, pois, nesta perspectiva, as relações de semelhança e dessemelhança são rompidas.

vibrador, organiza e analisa textos influentes para a teoria *queer*. Com sua irreverência e seu humor ácido, o autor conversa com a desconstrução de Derrida para problematizar a identidade, técnicas e práticas corporais.

O espetáculo "BR trans" não é exceção. "BR Trans" é um espetáculo político porque é uma forma de ação, uma performance da militância e, como assinala Guattari (1985), "militar é agir. Pouco importam as palavras, o que interessa são os atos" (GUATTARI, 1985, p. 13). Em "Revolução Molecular", o autor em foco assinala que somos impregnados pelos discursos do sistema e, inconscientemente, reproduzimos os objetivos e objetos institucionais alienantes. A revolução molecular, como produção contradiscursiva, pede a derrubada das barreiras que ainda separam o particular do político. É neste contexto que "BR Trans" apresenta seu potencial molecular, trazendo à tona as vivências de pessoas desinentes dos padrões heteronormativos e colocando-as na pauta das discussões. O palco de "BR Trans" não está interessado em tratar de temas universais, mas sim em discutir como as pessoas trans são deixadas à margem dos processos sociais por causa de suas singularidades. Para Guattari (1985), o movimento revolucionário deve constituir uma subjetividade não mais fundamentada nos modelos de moral burgueses/cristãos/capitalistas, mas nas multiplicidades, nas identidades e no rizoma. É neste sentido que "BR Trans" apresenta-se como manifesto político – potência molecular.

As vanguardas artísticas produziram manifestos para caracterizar um grupo ou artistas individualmente que adotavam determinado estilo e apropriação de materiais na produção artística. Posso afirmar que manifestos são documentos que possuem caráter político e artístico, pois problematizavam a sacralidade da arte, bem como as questões sociais da época em que foram produzidos. Como assinala Gelado (2006, p. 41): "o manifesto seria o lugar de leitura da pragmática de uma sociedade, na medida em que expressa suas tensões ideológicas, suas relações polêmicas e as lutas pela conquista do poder simbólico".

Muitos (as) artistas de vanguarda apresentavam seus manifestos como "performances artísticas". Utilizando-se de elementos expressivos do teatro e outras mídias, entretanto, ele foi considerado um documento literário, por causa de sua veiculação escrita. Nele eram listados, além das escolhas artísticas, os posicionamentos políticos dos artistas ou grupos. Como em relevo no trecho:

> O manifesto é literatura de combate. É literatura porquanto, pressupõe a utilização de recursos formais, mais ou menos estabilizados. É de combate,

> porque se constitui a partir da necessidade de intervenção pública. Os manifestos são produzidos pelas urgências das lutas públicas e são "escritos" a partir de um modelo genérico (MANGONE; WARLEY, 1994, p. 9, tradução minha) [35].

Portanto quando afirmo que "BR Trans" é um manifesto, estou atualizando este conceito, apropriando-me dele para analisar uma peça de teatro de contestação social, a qual é uma obra de "combate" que se apropria de vários recursos formais da linguagem teatral caracterizando-a como um processo artístico, sem, no entanto, excluir o intuito de "intervenção pública" própria aos manifestos. "BR Trans" é uma obra manifesto justamente por causa deste caráter, desta necessidade de fazer pública uma inquietação artística e social partilhada pelo Coletivo Artístico As Travestida, como veremos mais a frente.

Sobre esta relação entre arte e política, Ferreira (2015) faz uma análise das performances artivistas dentro de movimentos pró-imigratórios estadunidenses, abordando o trabalho "*I am Undocuqueer*" do artista mexicano Julio Salgado e destacando o entrecruzamento "sobre as diferentes maneiras pelas quais arte e política podem entrecruzar-se e como produzem e simultaneamente potencializam outras reflexões locais sobre diferentes intersecções e marcadores sociais de diferença" (FERREIRA, 2015, p. 90).

"BR Trans" articula sentidos com base no relato de algumas pessoas transgêneras (travestis, transexuais, transformistas), considerando as divergências, a multiplicidade e as questões políticas que compreendem esta categoria mais ampla, abrindo espaços de interlocução e reflexão sobre a identidade como uma construção não definitiva, não naturalizada. Em suma, "o manifesto põe o acento nos aspectos críticos que demandam de maneira premente uma reestruturação do campo ideológico. Levando até o limite a representação discursiva das tensões históricas (...)" (GELADO, 2006, p. 42).

"BR Trans" é um manifesto, porque expressa as tensões sociais entre pessoas cisgêneros [36] e pessoas transgêneras, denunciando as condições de vida de

---

[35] El manifiesto es literatura de combate. Es literatura en tanto presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construyen a partir de una necesidad de intervención pública. Los manifiestos se producen por las urgencias de la lucha pública y se "escriben" desde un modelo genérico (*Idem).*

[36] Cisgênero ou cis são pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi designado no nascimento. Para aprofundamentos sobre o tema ver "Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos" (2012) de Jaqueline Gomes de Jesus.

muitas travestis e transexuais em duas cidades brasileiras (Fortaleza e Porto Alegre). Por isso é um espetáculo povoado por uma multiplicidade de vozes, costuradas numa dramaturgia em fragmentos, descontínua, fraturada. Inspirada nas formulações dramatúrgicas do teatro contemporâneo, no qual o estatuto do texto ou da palavra perde sua centralidade dando lugar para outras dramaturgias: dramaturgia do ator, da luz, do espaço etc. Silvero Pereira, no trecho abaixo, aponta os caminhos para a criação dramatúrgica do espetáculo:

> ***Silvero Pereira:*** "BR Trans" praticamente não tem nada de ficcional a não ser os textos clássicos, quando recito Hamlet, Ofélia, Gertrude. 5% são ficcionais, o restante das histórias são reais. Os relatos que utilizo, ou presenciei, ou li nos livros que pesquisei durante o projeto, como o Toda feita: o corpo e o gênero das travestis, do Marco Benedetti. Mas também utilizei elementos que pesquisei na Internet, como "A balada de Gisberta". Essa música, interpretada por Maria Bethânia, me comoveu antes mesmo de ouvi-la, já que conheci a história da Gisberta, uma travesti paulista que foi morar no Porto e que foi violentada durante dois dias, assassinada e jogada em uma vala. Pedro Abrunhosa, autor português, fez uma música para ela chamada "Balada de Gisberta". Não sabia como encaixar a história dela que me comovia muito. Acabei usando a música da Betânia. A música não é utilizada como pano de fundo da cena, mas como dramaturgia mesmo. A letra faz parte do texto da peça. O espectador compreende que a música conta a trajetória de vida daquelas pessoas. (PEREIRA; LÍRIO, 2015, p. 270).

O espetáculo é uma mistura, uma hibridação de várias histórias de vida somadas a trechos de obras ficcionais. Com isso, "BR Trans" abre um espaço de interlocução de onde muitas vozes subalternas podem ser ouvidas (SPIVAK, 2010). Não se trata de um movimento de dar voz para os sujeitos que estão em situação de vulnerabilidade social, mas de abrir precedentes, ampliar espaços de onde eles possam, com suas próprias vozes falar de si mesmos.

Este povoamento de vozes em "BR Trans" não aparece ordenado em uníssono, mas ruidosamente anuncia a objetificação do sujeito em quem o poder, enquanto potência produtiva (FOUCAULT, 2010), forja subjetividades em consonância com os imperativos heteronormativos que oferecem o efeito de fixidez e continuidade às identidades. No meio deste coro de vozes polifônicas e polissêmicas, Silvero Pereira despista signos de sua identidade e experiências. Mas "BR Trans" não é uma peça biográfica?

Ao assistir "BR Trans", percebi que o espetáculo acessa todo o processo de pesquisa artística desenvolvida por Silvero Pereira ao longo de uma década. Através de citações, inserções de fragmentos e metodologias desenvolvidas no decorrer de toda sua pesquisa, junto ao *Coletivo Artístico As Travestidas*, o ator e diretor adotou como

método a cartografia social, que permite um envolvimento pessoal do artista no processo de registro e coleta de dados.

Por causa da sistematização das narrativas de vidas transgêneras, "BR Trans" possui um caráter documental. É um registro dos modos de vida desinentes, das pessoas não adequadas às normas heterossexuais. “BR Trans” é um transbordamento – um fluxo que presentifica não somente corpos e identidades, mas agenciamentos políticos destes corpos *queer*, que não se obrigam a se enquadrarem ao padrão de normalidade hegemônico, mas se constituem dentro de um processo de fabricação maquínico, devorando as estruturas vigentes e produzindo novas formas de subjetivação, como evidencia o trecho abaixo:

> Desvios das tecnologias do corpo. Os corpos da multidão *queer* são também as reapropriações e os desvios dos discursos da medicina anatômica e da pornografia, entre outros, que construíram o corpo *straight* e o corpo desviante moderno. A multidão *queer* não tem relação com um "terceiro sexo" com um "além dos gêneros". Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos "normais" e "desviantes" (PRECIADO, 2011, p. 16).

Trago “Multidões *Queer*” (2011), de Preciado, porque considero que as trans (travestis, transexuais e transformistas) fazem parte desta multidão de corpos *queer* que se reapropriam dos discursos institucionais para construírem subjetividades desinentes dos padrões estabelecidos. Como assinala Preciado (2011) a respeito das multidões *queer*, as trans também não devem ser consideradas como um terceiro sexo, pois estes corpos se produzem às margens da normatização e das tecnologias sexopolíticas.

Vale (2005), em sua tese de doutorado, “O Voo da Beleza: travestilidade e devir minoritário[37]”, observa que o universo trans é um *locus* privilegiado para problematizar “a precariedade das definições naturalizantes da moral identitária e da violência das normas de gênero” (VALE, 2005, p. 31). O autor acrescenta que a feminilidade não é uma propriedade de pessoas que possuem vaginas. Tais questões são problematizadas no espetáculo “BR Trans” na cena IX, “Masculino e Feminino” (PEREIRA, 2016, p. 35). Aqui o ator canta “Masculino e Feminino”, uma canção de

[37] Na Tese “O Voo da Beleza: travestilidade e devir minoritário” o autor apresenta como objeto de pesquisa as narrativas de trensgêneros brasileiros e os caminhos que conduziram estas pessoas a migrarem para outros países, como a França. Trata-se de uma etnografia que aconteceu tanto em Fortaleza quanto em Paris. O autor buscou refletir sobre o processo de feminilização, a violência, a prostituição e a miséria nestes processos migratórios.

Pepeu Gomes, que diz: *"Ser um homem feminino não fere meu lado masculino. Se Deus é menina e menino, sou masculino e feminino"*.

A música me permite refletir que a masculinidade e a feminilidade não é uma propriedade dos corpos. A masculinidade e feminilidade nas reflexões de Vale (2005) e na letra da música aparecem deslocadas das suas bases fisiológicas. Um corpo não precisa possuir pênis para constituir em si uma feminilidade e, da mesma forma, a masculinidade poderá se materializar num corpo com vagina. E nada impede que haja a mistura destas duas construções.

É importante salientar que, nos processos de normatização dos corpos, os dispositivos fazem uma orquestração de um conjunto multidirecional de elementos linguísticos e elementos não linguísticos, produzindo uma rede complexa de mecanismos diferentes que funcionam simultaneamente dentro de uma estratégia de poder e saber.

> É um conjunto heterogêneo, linguístico e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discursos, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é uma rede que se estabelece entre esses elementos (...) O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder. (...) Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber (AGAMBEN, 2009, p. 29).

Foucault, em "História da Sexualidade: a vontade e saber" (2005), analisa como o conhecimento sobre o corpo e sobre a sexualidade estão dentro das estratégias de poder e controle sobre a sexualidade dos seres viventes. Em sua análise, Foucault (2005) evidencia que os discursos produzem saberes que fazem com que os próprios indivíduos gerenciem verdades e práticas corporais. O cuidado de si é uma forma de administrar os desejos e usos dos prazeres.

> A sexualidade, como dispositivo, opera por meio de um conjunto heterogêneo de discursos e práticas sociais (...) que está a serviço das grandes estratégias de saber e poder em que (...) a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e da resistência encadeiam-se uns aos outros (FOUCAULT, 2005, p.100).

No contexto desta gestão do uso dos prazeres, os corpos precisam seguir os destinos designados a eles. Uma teleologia heteronormativa (HENNING 2016) traça o destino dos corpos, os modos de vida aceitáveis, separando daqueles que não são. Assim, um padrão vai sendo traçado e utilizado para controlar as formas de existir dentro das relações sociais, delimitando aquilo que é lícito e aceitável.

Qualquer tipo de materialidade desinente é classificada como abjeta para este sistema instaurado. Os modos de vida desinentes são considerados anormais, patológicos. Busca-se maneiras de eliminá-los da vida social, suas vidas não importam.

Andrade (2012) assinala que "a imagem socialmente exposta é aquela em que a travesti é rejeitada pela família, escola ou sociedade, tendo como única saída a prostituição. Esse modelo, obviamente, não deixou de existir, mas as travestis não estão presas a este 'destino'" (ANDRADE, 2012, p. 15). As trans, de modo geral, sofrem as consequências de se afastarem dos percursos que a heteronormatividade estabelece.

Em vários trechos da peça, o tema da prostituição e rejeição familiar é abordado. Na cena XI, intitulada "O Boy" (Pereira, 2016, p. 38), uma personagem sem identificação, uma travesti prostituta que vai morar com um "boyzinho" de 22 anos, narra sua história de vida. O início do relacionamento não teve muitas complicações, mas, depois de um tempo, o "boyzinho", como é chamado não aceitava mais o trabalho da travesti "na pista". Durante uma briga (nessa cena Silvero Pereira interpreta as duas personagens), a travesti afirma que a única maneira que ela tem de sustentar a casa é fazendo programa. Em várias ocasiões o "boyzinho", impulsionado pelo ciúme, agrediu a travesti na presença de seus clientes, a personagem narra: "Eu perdi muitos clientes nesse período. Às vezes eu ficava na pista e ele ficava escondido na moto numa esquina, me vigiando. Na hora que um carro parava, ele ia lá e me batia. Essa relação era muito doentia" (PEREIRA, 2016, p. 39). Além da prostituição, a personagem citada vivencia uma situação de violência, pois o "boyzinho" busca assegurar seu domínio sobre a travesti ao reforçar traços considerados "masculinos relacionados à virilidade e à violência como símbolos de prestígio social" (CITELI, 2005, p. 34).

Podemos ver algumas travestis que não estão presas ao "destino da prostituição", mas se situam em posição de destaque, como no exemplo de Luma de Andrade. Contudo, durante as noites, as ruas ainda ficam repletas destas pessoas que buscam seu sustento debaixo dos postes, vendendo seus corpos. Essa situação é consequência dos discursos e poderes diluídos nas experiências sociais, como observou Foucault (2005) que, tomando como fundamento as noções biológicas de corpo, gênero, sexualidade, agenciam dispositivos que vigiam e punem as práticas e modos de vida desinentes, deixando à margem os sujeitos que se desviam das normas heterossexuais.

Preciado (2014) observa:

> A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza=heterossexualidade. O

> sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo: recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (PRECIADO, 2014, p. 25).

O autor (2014) considera a heterossexualidade como um dispositivo de produção de masculinidades e feminilidades que isola uma zona corporal, um órgão e gera zona de prazeres e desejo, separando esta mesma zona como um centro da diferença sexual. Para o autor, a natureza humana é efeito da tecnologia social que performatiza a heterossexualidade como natureza. Vemos, desta maneira, os dispositivos da sexualidade em funcionamento objetivando normatizar o corpo.

Contra tal sistema, o espetáculo "BR Trans" pode ser lido como um manifesto, um questionamento social. Ao dar visibilidade às travestis, "BR Trans" torna-se uma "máquina de guerra" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v.5.) contra os padrões excludentes que legitimam formas de existência consideradas como "sujeitos", separando os (as) que não devem ser considerados (as) como tal.

Por isso, "BR Trans" é como uma confissão emocionada, revoltada, visceral, que coloca em relevo a intolerância que, muitas vezes, é apagada dos noticiários: o assassinato de travestis, embora tenha se tornado um dado comum no Brasil. Na cena 2 do espetáculo "BR Trans", o *performer* desenha com um giz a silhueta de dois corpos jogados no chão, citando o texto retirado de uma notícia de jornal: "Marco Antônio, 22 anos, sexo masculino, mais conhecido como Gabriela. João Alencar, 17 anos, sexo masculino, mais conhecido como Milena. Encontradas na região de motéis de Goiânia, mãos dadas, tiros na cabeça, até hoje nenhum dos suspeitos foi preso" (Cena II – Assassinadas, Assassinadas! – Trecho do Espetáculo "BR Trans"[38]). Essa cena é marcada pela música instrumental "Meninas de Ponta", da banda potiguar Rosa de Pedra e, no final da cena, é cantada pelo ator.

> (...) Lá elas caíram, seus vestidos agora perdiam as cores e as flores em contato com o chão; asfalto, terra. Elas então começaram a cantar, uma para a outra, enquanto uma arma, não se sabe por que motivo, era apontada para suas cabeças. Elas cantavam pedaços de canções, contavam restos de histórias e o que mais ainda pudesse vir em suas mentes no pouco tempo que ainda tinham. Juntas, deitadas naquele asfalto, onde já não eram mais diferentes. Ou nunca haviam sido, já que ali aprenderam a ser. Mas não demorou até que ouvissem o primeiro barulho e um líquido salgado escorresse por suas bochechas. Enquanto um líquido quente e escarlate como seu batom pudesse lavar aquele chão. Antes, o tempo apenas de olhar uma à outra e darem as mãos. O que passou por suas cabeças para darem as mãos

[38] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0z902cy4Jpc&t=7s.

> naquela hora? Isso nós nunca vamos saber. Assassinadas! Assassinadas! (PEREIRA, 2016, p. 25).

Muitas pessoas trans sofrem violações de direitos na sociedade brasileira atual. Vemos em progresso alguns avanços como a conquista do direito ao nome social, contudo, na prática, ainda há constrangimentos quando estas pessoas são acolhidas por serviços públicos. Isto evidencia o desrespeito à identidade destas pessoas em espaços públicos e de circulação. A violação de direitos humanos de pessoas trans acontece pela omissão do próprio Estado na recusa de legitimação de determinados direitos seus. Com isso, se autoriza a violência contra travestis e transexuais no Brasil, muitas submetidas a condições de vida precárias e a vulnerabilidade social. Para Seffner e Passos (2016), é frequente que uma travesti ou transexual, ao se remeter à sua própria trajetória de vida, "reconheça uma constante proximidade com um ente indesejável: a violência, como um conjunto de práticas que assolam constantemente suas vidas, introduzindo o medo ao circular e se expor" (SEFFNER; PASSOS, 2016, p. 144).

Em contraste com a situação de violência e violação de direitos, vemos uma sociedade mergulhada na paralisia, na inação. Como signos dessa inação, o *performer* cita o fragmento de Hamlet (1601), William Shakespeare, que se refere ao momento em que Gertrudes descreve a morte de Ofélia afogada no rio, à qual assiste sem nada fazer para impedir. Durante a canção, imagens retiradas de notícias de jornais e páginas policiais de travestis assassinadas são projetadas ao fundo. O ator recita um trecho adaptado de Hamlet, de Shakespeare.

> Uma desgraça segue os passos de outra. Tão próximas elas vêm. Tua irmã se afogou, Laertes. Inclinado sobre o riacho cresce um salgueiro choroso, com suas folhas cor de cinza refletidas na água. Lá ela fazia uma coroa misteriosa de botões de ouro, urtigas, margaridas e umas flores roxas a que nossos rudes pastores dão nomes grosseiros, mas que nossas recatadas donzelas chamam de dedos de defunto. Lá então ela subiu pelos galhos retorcidos para pendurar sua coroa, e ela junto. Caiu na água, flutuou por um tempo como se fosse uma sereia e, então, começo a cantar. Inconsciente, inconsciente de sua própria desgraça como se fosse uma criatura daquele riacho, não demorou muito até que suas vestimentas começaram a ficar pesadas e arrastaram-na daquele canto melodioso para a morte. Afogada! Afogada! (PEREIRA, 2016, p. 26).

Assim como Gertrudes viu Ofélia pendurar-se no salgueiro e depois cair no rio e ser tragada por ele, muitas pessoas hoje veem impassíveis muitas Ofélias se afogarem nos mares da violência, da discriminação. Diante da violência permanecem inertes, tal qual Gertrudes (signo de inércia e inação) diante de Ofélia. O *performer* denuncia, assim, que grande parcela da sociedade, fechada em seus condomínios e

apartamentos, longe dos perigos das ruas, cala-se diante das situações vividas pelas travestis e transexuais na realidade brasileira. Estes sujeitos colocados “fora do movimento da vida” (ABREU, 1988, p. 66) têm as vozes sufocadas, são empurrados para a invisibilidade, vítimas de inúmeros preconceitos.

Por fim gostaria de acrescentar que “BR Trans” dialoga com as proposições estéticas contemporâneas com a presentificação do ator em cena, desvelando sua vida, sua forma de pensar, seu posicionamento diante do mundo, derrubando os limites entre produção artística e realidade, uma separação instaurada na arte, mas muito discutida ao longo da história. Em "BR Trans", Jezebel de Carli e Silvero Pereira tomam os documentos da realidade, dando-lhe tratamento artístico, para apresentar ao público um manifesto político contra as imposições do discurso hegemônico que procura normatizar os corpos.

2. Cartografia Artística: entre trânsitos e deslocamentos

Meninas de Ponta[39]

Elas são as mesmas meninas
Brincando de boneca sentada na esquina
Elas são as mesmas meninas
Com a gilete debaixo da língua
Elas são as mesmas meninas
Espelho, batom borrado, seguem sua sina
Elas são as mesmas meninas
De salto agulha pisa na ferida
Meninas de ponta se lançam
Tão prontas pra vida
Se jogam no mundo
Se lançam no mar

[39] Música da banda potiguar Rosa de Pedra que faz parte da dramaturgia do espetáculo "BR Trans".

2.1.Borrando as Fronteiras: “BR Trans” e o Teatro Performativo

> A arte é, por si só, criadora, cria sua própria vida, plena de beleza em sua abstração, ultrapassando os limites do tempo e do espaço (STANISLAVSKI,2010, p. 51).

Como assinala Féral (2015) no teatro performativo, o ator não esconde seu rosto por trás da máscara da personagem, mas a sugere, cita sua presença. O jogo que Silvero Pereira estabelece em “BR Trans” com o público o envolve numa atmosfera que vai da festividade à confissão dolorosa e aos ímpetos de fúria e indignação. Ele apresenta uma obra de arte e, ao mesmo tempo, documenta sua pesquisa através de seu trabalho artístico.

Em “BR Trans”, o corpo de Silvero Pereira emerge como potência criativa, apresentando-se como um produtor de signos, como um fabricante de “falas” ou um portador dos atos de fala (AUSTIN, 1990), que traz à existência os *proferimentos performativos*, ou seja, apresenta a maquinaria dos dispositivos discursivos, mesmo quando não se diz nada. Assim, o corpo, em “BR Trans”, insere-se numa cadeia complexa de produção de significados, pois estabelece conversação com as ações presentes nos depoimentos (propriamente dito) das trans entrevistadas por Silvero Pereira.

O texto cênico de “BR Trans” coloca-se para além das fronteiras da interpretação pura dos fenômenos físicos e da tradução de tudo isto em representação. O artista produz uma fala distinta da produzida no cotidiano, figurando como um criador de perspectivas novas “que fala pelo poema” (DELEUZE, 2005, p.17).

Neste processo, esse corpo-potência, “afeta o espectador menos com informação do que com comunicação. (…) comunicação como contágio”, não se ocupando em transmitir a fábula. O processo, antes, “equivale a uma fusão e uma participação mimética”, produzindo uma fala específica, propagada no contexto onde se estabelecem as relações: cotidiano, palco (LEHMANN, 2007, p. 338). Ou seja, insere o espectador em um nível de comunicação mais amplo que procura instigar uma participação instintiva, fluida, na qual não somente a visão, mas todos os sentidos do público sejam estimulados.

Assim, a presença corpórea do ator articula todo um rizoma de elementos presentes nos gestos, movimentos corporais, indumentárias, voz, vibrações, olhares,

entre outros, cujo efeito estabelece um diálogo com o espectador que é similar ao da palavra, visto que os atos corporais não acontecem fora do campo dos discursos. O fazer artístico, neste sentido, é político, pois reivindica um lugar de fala para si – um lugar de criação de discursos.

O espetáculo "BR Trans" é uma mistura intensa de mídias e outras expressões artísticas, tais como o audiovisual, a música. Os efeitos de sugestão, citação e comentário são estabelecidos entre ações, diálogos e vídeos, ação e imagens, ação e música, inserindo o espetáculo na concepção de teatralidade discutida por Josette Féral (2015) e, consequentemente, do teatro performativo.

No teatro performativo, a velha discussão que separa as duas esferas de arte e vida é derrubada. Não há distinção entre o fenômeno artístico e as experiências do artista. Presentificam-se as memórias, as relações estabelecidas com aquele tema. A leitura da carta da mãe de Silvero acentua ainda mais o conceito de presentificação na escrita cênica do espetáculo[40].

A constituição em fragmentos de textos justapostos é um tipo de escrita comum ao teatro contemporâneo, mas desenvolvida principalmente na produção dramatúrgica do alemão Heiner Müller (RÖHL, 1997), e inspirada em outras formulações, como, por exemplo, as de Brecht e Artaud. A dramaturgia contemporânea apresenta "textos interrompidos, inacabados ou que contenham material cru, permitindo a elaboração de camadas não esgotadas em sua potencialidade: em vários momentos menciona a importância dos fragmentos" (RÖHL, 1997, p. 92).

2.2. Processo de Criação do "BR Trans": uma rede em expansão

Salles (2008) defende a dinamicidade como uma característica da criação artística. Esta dinamicidade "nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade" (SALLES, 2008, p. 19). A autora evidencia que a criação artística é um processo vivo, um devir artístico que me leva a entender que as escolhas do (a) artista para a produção de uma determinada obra gera materiais não utilizados que podem configurar inúmeras outras obras e isto se evidencia quando vemos partes de uma obra sendo apropriada por outra

[40] Informação que me foi dada por Jezebel de Carli (diretora do espetáculo) em outubro de 2015, em São Paulo, período em que realizei a primeira entrevista com Silvero Pereira.

do (a) mesmo (a) artista. A isto a autora denomina “memória criadora”. Salles (2008) ainda acrescenta: “uma memória criadora em ação que também deve ser vista nesta perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo” (SALLES, 2008, p. 19). “BR Trans” está dentro deste processo de “criação em rede”, fazendo conexões com rastros deixados por outras obras de Silvero Pereira e do Coletivo Artístico As Travestidas.

Vimos que o processo criador do “BR Trans” é uma composição de elementos artísticos e de trajetórias de vida. No espetáculo, o ator não está em cena contando uma história de modo tradicional seguindo uma ordem cronológica: início, meio e fim, pois mesmo havendo um ator que interpreta várias personagens, o que observamos em cena é uma composição (CARLI, 2009).

Neste mesmo sentido, Deleuze e Guattari (1992) definem a arte como: “composição, composição, eis a única definição da arte” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247). Tal afirmação relaciona-se ao processo de criação do ator na cena contemporânea. Bonfitto (2007), no livro “O Ator Compositor”, analisa o conceito de *ação física*, percorrendo reflexões teóricas e trabalhos práticos do ator. Bonfitto (2007) define o ator como um compositor, pois, através de um domínio técnico, o ator é capaz de criar partituras de ações físicas por meio das quais se entrega ao processo comunicativo que é o teatro. O autor sugere que o processo de composição na criação teatral permite um contato com outros modos de pensamento, processos de criação, rizomatizando. Ainda sobre o processo de criação em arte Deleuze e Guattari (1992) destacam:

> Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 2013).

A arte é uma composição de afectos e perceptos fixados nos suportes sobre o qual a arte se produz. Na linguagem teatral, é o ator em estado de composição que se conserva “mesmo que sua duração seja o tempo de uma encenação” (CARLI, 2009, p. 25). Este corpo se constitui como um bloco de afectos e perceptos em cada encenação, a cada momento que pisa o palco e estabelece contato com o público. “O teatro se faz por

um bloco de sensações que configuram as composições cênicas as quais também se constroem no tempo da atuação" (CARLI, 2009, p. 25).

2.3. Rizomaturgias do "BR Trans"

> O fora não é um limite fixo, mas uma matéria movediça animada por movimentos perestálticos, dobras e dobramentos que constituem um dentro: não uma coisa diferente do fora, mas exatamente o dentro do fora (DELEUZE, 2005, p. 130).

A cena contemporânea estrutura uma não hierarquia e, consequentemente, uma autonomia dos elementos da encenação teatral: texto, luz, gestualidade, som, cenário entre outros, possibilitando ampliar o conceito de dramaturgia para além do texto escrito, pois cada elemento da linguagem teatral é uma escritura cujo objetivo em cena é comunicar. A partir disso, surgem as diversas textualidades que compõe um espetáculo teatral: dramaturgia do ator, texto escrito, dramaturgia da luz, dramaturgia sonora, as quais serão brevemente tratadas aqui, evidenciando como todas elas se interconectam dentro do rizoma-encenação "BR Trans".

Pautada nestas questões Carli (2009) na dissertação propõe uma compreensão da encenação teatral contemporânea enquanto construção rizomática constituída através de "linhas que se movimentam e se conectam sem terem partido de um começo e sem objetivarem um fim" (CARLI, 2009, p. 17).

O processo de criação do "BR Trans" aconteceu de forma caótica, um caos produtivo conduzido pela diretora Jezebel de Carli dentro de um processo de múltiplas entradas e saídas. Por causa disso, defendo que as diversas dramaturgias do "BR Trans" devem ser analisadas como "Rizomaturgias" por causa das enumeras conexões que realizam, bem como pelo caráter de acontecimento que possuem, e das narrativas que transbordam de cada cena. Portanto, aqui reflito sobre esta rizomaturgia tomando como base para minha reflexão o texto escrito, o trabalho do ator em cena, a iluminação e cenário do "BR Trans", considerando que cada um destes elementos da linguagem teatral se configura como uma constituição dramatúrgica, uma textualidade centrada na polifonia.

Um elemento importante dentro da rizomaturgia do "BR Trans" é o texto dramatúrgico do "BR Trans". Ele nasceu na sala de ensaio, nos laboratórios de criação.

Lugares nos quais as narrativas coletadas em campo, os textos ficcionais, músicas, recortes de jornais vão se arranjando numa dramaturgia multidirecional. O texto escrito do "BR Trans" configura-se no momento em que o ator está entregue ao devir artístico, na intensa produção de material criativo latente na sala de ensaio, aonde o corpo do ator, material criativo do teatro, vai se lapidando. Jezebel de Carli ao discutir sobre a dramaturgia do "BR Trans" destaca:

> *Jezebel:* ***Não tem muito um método pra te dizer, assim, mas pra mim tem esse lugar um pouco do caos, do caos produtivo... Como diretora, eu não sou uma diretora tradicional, que vai em casa pensar. Eu tenho ideias, então, ah, eu tenho...me afeta e minha cabeça vai fazendo umas conexões assim....****Então, ah, eu vejo um negócio e pra mim tem tudo a ver com a Ofélia, daí eu trago pro Silvero, ah, Silvero, olha só, acho que tem a ver com esta questão... tem a ver com o texto da Ofélia,* ***e aí eu vou um pouco conduzindo a cena na hora, entende, eu vou junto, improvisando.*** *Eu acho que eu tenho um trabalho como atriz e esse trabalho como atriz me influenciou na maneira como eu dirijo, eu não sou uma diretora que senta e o ator fica lá fazendo e aí eu fico parada e depois eu vou dizendo, ah, faz isso, faz aquilo. Não,* ***eu vou conduzindo junto... Então eu fui conduzindo o Silvero pros lugares que eu acho que seria interessante aparecer como performance e assim as ideias a gente foi tendo assim, ah eu quero uma desmontagem, Silvero, eu acho legal a gente começar com a Gisele e aí desmontar a Gisele, uma coisa que era clara que a gente não queria uma montaria de ...uma montaria assim convencional de transformismo, né, a gente queria fazer outra coisa.*** *Então, a gente ah, eu queria uma desmontagem, quem sabe uma coisa mais estilizada, daí ele cria. É um pouco nesse vai e vem, né?, a proposta de direção e ele trabalhava foi pra Fortaleza, criou uma partitura e me mostrou e a gente foi interferindo junto nessa partitura, criando todos os movimentos ali, as ações...* ***Então é bem esse trânsito entre o ator e o diretor que vai acontecendo bem na hora, e a gente foi construindo a dramaturgia na cena mesmo, fazendo, então isso aqui bota pra cá tira bota pra cá, quem sabe a gente inverte esse roteiro , vamos experimentar essa coisa aqui (...)****(Jezebel de Carli, Informação verbal, Entrevista 4)*[41].

Como a diretora assinala a dramaturgia do "BR Trans" é resultado de um caos produtivo, um emaranhado de afetações que foram se amarrando no processo de criação. É uma produção de movimento que se difere da forma tradicional de produção de dramaturgia, que pode ser definida como a arte de compor peças de teatro, representando a perspectiva dos autores.

O processo de escritura do texto do "BR Trans" conferiu a ele uma estrutura um tanto caótico, que se resolve na cena, no acontecimento. O texto ganhou registro material através de sua publicação, fato que não o descaracteriza como uma escrita contaminada com as proposições teatrais contemporâneas.

[41] Entrevista concedida por CARLI, Jezebel de. Entrevista 4. (Agosto de 2016). Entrevistador: José Carlos Lima Costa. São Paulo, 2016. 1 arquivo mp3.

Como podemos observar na dramaturgia contemporânea, a linearidade deu lugar à fragmentação, a uma narrativa interrompida, multidirecional e não linear, e porque não afirmar: rizomática? A dramaturgia contemporânea instaura uma nova percepção do tempo, espaço e narrador. É um texto polissêmico, aberto em todos os sentidos permitindo ao receptor uma leitura múltipla (SOUZA, 2007).

Souza (2007) assinala que a dramaturgia contemporânea é repleta de peças sem enredo, com a constituição de tempo e espaço imprecisos e, muitas vezes, inexistentes, pela grande quantidade "de personagens ambíguas e esquizofrênicas ou onde a fronteira entre o narrador, a personagem e o ator são difusas ou até imperceptíveis" (SOUZA, 2007, p. 37). No caso do "BR Trans" é observável a diluição das fronteiras entre narrador, personagem e ator. Como evidencia Jezebel de Carli:

> *Jezebel: Ah, Sivero, é isso que gente quer, né, é esse corpo que vai contar essa história...em nenhum momento a gente queria usar, mas aí é isso, a gente não queria fazer drag, entende…a gente queria o Silvero como ator, e esse ator vai contar essa história, ele poderia contar outra... no caso ele vai falar sobre a travestilidade, sobre as trans, mas ele é um ator que pode fazer qualquer outra coisa (Jezebel de Carli, Informação verbal, Entrevista 4).*

O texto contemporâneo abre um precedente para uma atuação pautada na presença do ator, não mais na identificação ilusionista com as personagens da peça (característica do teatro tradicional). No espetáculo "BR Trans" o ator realiza uma espécie de descrição dos acontecimentos, ele narra e ao mesmo tempo desempenha ações que se relacionam aos fatos narrados, sem que com isso siga uma estrutura na qual um conflito nasce, instala-se, amplia-se e é resolvido, um desencadeamento contínuo de situações. Ao contrário o ator mergulha junto com o público em uma exposição narrada de fatos entrecortada por momentos em que as personagens emergem.

Em "BR Trans" além das narrativas que são costuradas com as narrativas do próprio Silvero Pereira, como vemos no "Prelúdio: a história de Silvero/Gisele" (PEREIRA, 2016, p. 21) em que Silvero Pereira recepciona o público vestido de mulher, maquiado, mas sem alguns adereços. Neste trecho, o ator conta um pouco da sua trajetória e o que o motivou a desenvolver sua pesquisa artística, tendo como recorte temático a travestilidade. Vemos a inserção de fragmentos de outras peças que fazem alusão às narrativas citadas como na cena do "Prólogo: Gisele Almodóvar" (PEREIRA, 2016, p. 23) em que é apresentada uma adaptação do texto de Agrado, do filme "Tudo sobre minha Mãe", de Pedro Almodóvar (1999). Gisele, aí, ao referir-se a sua

autenticidade, narra o processo de construção que é o seu corpo (mais adiante realizo uma reflexão sobre o assunto). Além deste fragmento, há inserção de uma fala de Gertrudes da cena VII, do Ato IV de Hamlet (2011) de Shakespeare na "Cena II – Assassinadas, Assassinadas" (PEREIRA, 2016, p. 24) do "BR Trans". O texto é muito denso, híbrido, porque funde as dramaturgias, de modo que as músicas também constituem a narrativa da peça. Sobre esta construção rizomática, Cohen (2001) afirma:

> As textualidades contemporâneas são assentadas na polifonia, na hibridização, na deformação: nas intertextualidades entre a palavra, as materialidades e as imagens, nas formas antes que nos sentidos, nas poéticas desejantes que dão vazão às corporalidades, (...). É uma cena tributária da perspectiva cubista, das vanguardas, das experimentações da arte-performance em todas as suas derivações, e dos desdobramentos e vivências de cada uma destas tradições (COHEN, 2001, p. 106).

Como em destaque acima na cena contemporânea textualidades ganham um sentido mais difuso, abrangendo vários elementos da encenação teatral como cenário, texto, espaço, luz. Neste tipo de cena tudo vira texto e carrega um sentido passivo a leituras diversificadas. Os textos se interpõem, referem-se uns aos outros como é possível perceber em toda dramaturgia do "BR Trans".

Na "Cena III – Três Travestis" (PEREIRA, 2016, p. 26), por exemplo, enquanto o ator lê um trecho do conto "Dama da Noite" de Caio Fernando de Abreu imagens de uma travesti solitária andando pelas ruas e bares de uma cidade qualquer são projetadas no fundo do palco. Isto evidencia uma corporalidade intensa e uma relação dialógica com outras mídias como o vídeo.

As músicas cantadas na peça fazem parte da própria construção dramatúrgica. Na "Cena II – Assassinadas, Assassinadas" (PEREIRA, 2016, p. 24) o ator canta a música "Meninas de Ponta" composta por Ângela e Tiquinha Rodrigues e que se refere a travestis que se prostituem na praia de Ponta Negra, Natal-RN. Esta música, na peça, foi inserida dentro de um pano de fundo ficcional criado pelo fragmento do relato de Gertrudes acima citado, mas ao mesmo tempo entrecortado por imagens retiradas de páginas dos jornais de travestis assassinadas, violentadas, desfiguradas, espancadas, vidas breves. Aqui um relato ficcional se funde a imagens e narrativas retiradas de um cotidiano excludente e fascista.

Ainda na "Cena III – Três Travestis" (PEREIRA, 2016, p. 26) o ator canta a música "Três Travestis" música da década de 1980 de Caetano Veloso e trata basicamente do cotidiano de prostituição e da migração de travestis brasileiras para o exterior. Vale em "O Voo da Beleza" (2005) trabalha com narrativas de travestis e

transgêneros brasileiras que migraram para fora do Brasil, mais especificadamente do nordeste brasileiro para Paris na França, cidade citada no trecho da música: "Três travestis/Três colibris de raça/Deixam o país/E enchem Paris de graça".

Outra música que trata também da prostituição, somada a violência contra travestis e transgêneros é a canção Gisberta na "Cena XII – A História de Gisberta" (PEREIRA, 2016, p. 40). Gisberta, uma travesti brasileira que migrou para Portugal e lá trabalhava em shows de transformistas e na prostituição, mas entrou em decadência física por causa do HIV e financeira, pois já não podia trabalhar e acabou se tornando moradora de rua. E aos 45 anos de idade foi espancada, torturada e brutalmente assassinada. Rapazes entre os 12 e 16 anos durante muitos dias torturaram Gisberta e quando pensavam que ela estava morta jogaram dentro de um poço para "esconder" o corpo, levando-a a óbito por afogamento. Esta cena em fragmentos é fruto de um processo de criação artística dinâmico, em constante processo de movimento, uma criação artística em constante devir.

Sobre este "novo teatro" analisado por Lehmann[42], é denominado por Féral (2015) de teatro performativo, pois a autora considera que a noção de performatividade constitui-se como centro deste fazer teatral. A autora defende que o teatro contemporâneo se beneficiou de elementos herdados da performance como a transformação do ator em performer, a substituição da representação ou da utilização de jogos de ilusão por uma descrição de acontecimentos da ação cênica. Fatos presentes no espetáculo "BR Trans", o ator, Silvero Pereira, inicia a peça vestido de Gisele Almodóvar, contudo, logo nas primeiras cenas retira toda caracterização e utiliza uma calça e camisa preta com as quais passa a peça quase toda vestido, mais adiante na cena XI o ator tira toda roupa ficando apenas com uma espécie de cueca da cor da sua pele eliminando todos os elementos que permitem uma identificação total com as personagens que apresenta, utilizando apenas alguns elementos para identificar as personagens performadas.

Na cena contemporânea, denominada por Féral (2015) de performativa, o ator desconfia do teatro e sua ação no palco insiste na presença viva do ator, na

[42] Lehmann (2007) em seu livro "O Teatro Pós-Dramático" defende que o teatro a partir da década de 1970 passou por transformações que possibilitaram novas maneiras tanto de se pensar quanto de se fazer teatro, conduzindo as produções teatrais a novas perspectivas que procuram eliminar certas hierarquias no contexto da encenação teatral. "No teatro radical não se afirma nem se rejeita esta ou aquela posição; antes, o próprio posicionar-se permanece em aberto" (LEHMANN, 2007, p. 247). Ou seja, a encenação teatral não está submetida de forma hierárquica a nenhum dos elementos que a constitui como texto escrito, cenografia, iluminação, caracterização entre outros.

performance. Por causa disso o performer sempre está presente, sua presença está pulsante em todas as cenas, a "máscara" da personagem não objetiva escondê-lo, mas acentuar sua existência enquanto performer no palco. Féral (2015) observa:

> Ora, interpretar implica necessariamente tornar-se outro, estar à escuta do outro dentro de si; implica representação enfim, noção fundamental aqui, na medida em que a performance, desde suas origens, que se tornaram agora distantes, insistia no aspecto "presença" de toda manifestação (FÉRAL 2015, p. 138).

Interpretar consolidou-se como um elemento próprio da arte teatral, e fatalmente negado pela "performance arte" que se consolidou pela desconfiança da identificação plena do ator com a personagem (característica própria ao teatro). Embora o teatro performativo desconfie do próprio teatro suas fronteiras se mostram borradas, inclusive no "BR Trans" no qual o ator alterna-se entre o mostrar-se através de suas narrativas, narrando as histórias de suas personagens[43] e na interpretação destas últimas, "encarnando personagens" em diversas situações. Como é possível observar o teatro não está banido do teatro performativo, mas mescla-se a ele. O ator impõe sua presença, mas consigo atrai seus duplos dentro de um jogo de mostrar-se e ocultar-se presenciado em todo o espetáculo "BR Trans".

> ***Jezebel:*** *Performático, acho que é bem evidente que tem a ver com performance as coisas que são colocadas, né? No sentido desse real/ficção, o ator tá muito exposto, são as questões dele, não é uma dramaturgia tradicional, é uma dramaturgia fragmentada.* ***O processo foi de não tem um personagem, é um corpo que tá lá, está acontecendo é naquele momento... Não tem, tem uma representação sim, mas é uma representação suavizada, me parece, no sentido de que é o ator que tá lá, não é ... ah, ele até brinca, ah, vamos fazer uma dublagem, vamos representar, mas não no sentido de representação do teatro mais tradicional...*** *Eu acho que a gente rompe um pouco isso, assim. Ele tem uma consciência de personagem, psicológica, não tem, né, uma unidade da fábula onde, né, uma dramaturgia tradicional... Então eu acho que tem elementos da performance que com certeza contaminam o espetáculo* (Jezebel de Carli, Informação verbal, Entrevista 4).

Silvero Pereira, ao logo de sua performance aciona elementos e momentos em que se mostra enquanto artista/pesquisador trazendo suas narrativas ao palco e momentos de transformação e experimentação das personagens. Sua performance processa toda uma maquinaria teatral: ação, texto, iluminação, vídeo, números musicais *lives*, e apresentações de dança. O processo de composição em "BR Trans" buscou fugir das propostas do teatro tradicional, buscou-se um jogo no qual o ator não deixa muito

---

[4343] Muitas das personagens interpretadas por Silvero Pereira são criadas com base nas narrativas colhidas em sua pesquisa de campo, quando em contato com travestis e transexuais na cidade de Fortaleza – CE e Porto Seguro – RS.

claro se as histórias narradas são suas ou as das personagens. A atuação possui pontos de contaminação com a performance, ou seja, com a desconfiança do teatro.

Com base nas reflexões acima posso afirmar que o trabalho do ator no "BR Trans" não somente é pautado na presença, como nas reflexões de Féral (2015) sobre o teatro performativo, mas assenta-se sobre um estado de constante devir, Carli (2009) observa que o ator está em "contínuo movimento de sair de seu território pessoal e entrar em Devir-personagem, Devir-performer" (CARLI, 2009, p. 22). A autora acrescenta que o trabalho de improvisação no processo de criação do ator permite a desterritorialização, sendo reterritorializado em outros devires. A autora evidencia:

> O processo criativo em termos de cartografia se faz por múltiplas conexões de diferentes naturezas, não tendo como um fim a representação do real ou a significação de um texto, mas o agenciamento de imagens, palavras, carnes, gestos, sons ou qualquer outro elemento que se promova da experimentação (CARLI, 2009, p. 23).

Este ator em estado criativo está em territorialização, desterritorialização e reterritorialização, realizando uma espécie de rizoma com a multiplicidade que é a cena teatral. Este tipo de criação é caracterizado por Carli (2009) como cartográfica na qual o ator não mais imita o real, mas agencia elementos de comunicação não através da hegemonia de um texto previamente escrito, mas por meio de seus devires.

O (a) ator (a), no teatro contemporâneo, precisa realizar movimentos de desterritorialização e reterritorialização com seu corpo em cena. Ele (a) é um marginal de sua própria linguagem artística, pois nos faz sair dos sulcos costumeiros da vida. Em cena, o corpo, em seu devir esquizofrenia deve servir como potência criativa para tirar o público de sua passividade. Sua performance é desastre criativo que põe abaixo as convenções, provocando estranhamentos. Para Petronílio:

> O ator em cena passa por movimentos de territorialização e reterritorialização. Nega o centro, se sente cuspido nas margens. Cada ator é um marginal da linguagem, do pensamento e balbuciador, gago da linguagem, pois é ele, o ator, capaz de arrastar o pensamento para fora dos sulcos costumeiros da linguagem e levar o mundo ao delírio. Representar envolve um certo delírio, boa dose de esquizofrenia, de tique nervoso e sequências desesperadas de piscadelas. Atuar é arrastar uma certa linha de feitiçaria, cujo feiticeiro é o ator encarnado e transfigurado. É no palco, espaço mais que cênico, espaço da rebeldia do ator que tudo se transfigura, é onde o ator pode experimentar o desastre da interpretação, o vir-a-ser, o devir-intenso. Atuar é se permitir, como uma canoa que se desgoverna no rio do devir. O ator é, a um só tempo: devir-animal, devir- vegetal, devir-mulher, devir-criança. São fluxos, devires e intensidades que desdobram no espaço cênico. É o ator que se duplica e entra em zonas de devires a todo instante. Interpretar é entrar num devir-outro, estranho a si mesmo e que no fundo é o avesso de si. É outrem, a possibilidade de um mundo possível (PETRONILÍO, 2015b, p. 40).

Petronílio (2015b) nota que o palco é um lugar de territorialização e reterritorialização. A cena é um lugar de rebeldia, lugar do acontecimento. O palco não se conforma às normas, aos regulamentos, aos códigos, ele se coloca às margens. O corpo do ator é uma potência criativa que se desloca do cotidiano, do costumeiro. Atuar é um gesto de esquizofrenia, o ator brinca com outras máscaras, mas elas são, de fato, ele mesmo. O ator é unívoco, mas múltiplo. O ato criativo é transfiguração, transforma-se, multiplica-se, replica-se. Atuar é assumir um devir outro.

O palco tem a característica de levar tanto as pessoas que presenciam quanto as que participam da performance a um estado de transporte. Petronílio (2015c), argumenta que a performance é capaz de nos transportar e nos transformar, afirma que ela pode realizar um movimento de nos transportar, agora como espectadores, para dentro dos processos sociais que vivemos e, com isso, realizar a transformação que se situa justamente num ato reflexivo, ou seja, nós, agora como espectadores, vemos de fora em funcionamento as nossas próprias práticas sociais e culturais.

> (...) na performance o *performer* é transportado e transformado a ponto de retornar a seu ponto original. Ou seja, tanto os *performers* quanto os espectadores se transfiguram do mundo habitual ao mundo performativo, desterritorializando o tempo e o espaço ao mesmo tempo, instaurando aí uma espécie de segunda vida. A arte contemporânea tem esse pode de transformar e transportar, para arrastar ao ser humano fora de seus percursos habituais, iniciando uma espécie de ritual para uma segunda vida na qual aqui e ali se mesclam indicando um lá, outra margem que ainda está por vir [44] (PETRONÍLIO, 2015c, p. 130, Tradução Minha).

Em "BR Trans" nós somos transportados para dentro de narrativas de pessoas trans e, com isso nos leva a compreender o efeito dos processos discursivos e das relações de poder na vida destas pessoas. Somos confrontados (as) com a força dos discursos que nós mesmos (as), muitas vezes, reproduzimos em nossas vivências cotidianas, discursos que limitam o direito de pessoas que são desinentes das categorias de gênero hegemônicas. É possível ver, também, no "BR Trans" a maneira como as pessoas trans resistem aos processos de subjetivação. A performance oferece um tratamento estético à vida e às relações sociais que a constituem.

Em "BR Trans" o ato de se travestir não está relacionado a falta de atrizes para atuarem, mas se configura como um processo de apropriação de narrativas de

[44] (...) en performance el *performer* es transportado y trasformado a punto de retornar a su punto original. O sea, tanto los *performers* como los espectadores se transfiguran del mundo habitual al mundo performativo, desterritorializando el tiempo y el espacio al mismo tiempo, instaurando ahí una especie de segunda vida. El arte contemporáneo tiene ese poder de transformar y transportar para arrastra al hombre fuera de sus cauces habituales, iniciando una especie de ritual hacia segunda vida en la que le aquí y el allí se mezclan señalando un allá, otro margen que aún está por venir (*Idem*).

sujeitos trans para a composição teatral. O corpo em “BR Trans” reivindica um estado de criação de si mesmo, pois está em trânsito de gênero. Silvero Pereira está presente em cena, mas atua como Gisele Almodóvar, Marcelly, Bruna, Dani entre outras. Ele é um corpo em devir, um ator “legislador dançarino” (DELEUZE, 2005, p. 20).

Este corpo *queer* carrega a desordem, instaura o caos nas estruturas identitárias, subverte a ordem corporal estabelecida. É um corpo-máquina, capaz de nos empurrar para fora dos lugares costumeiros da existência. (PETRONÍLIO, 2015b, p. 3). Pois estamos marcados (as) pela heteronormatividade, involuntariamente, muitas vezes, pensamos dentro destes parâmetros, ordenamos nossas vidas pautadas numa “teleologia heteronormativa” (HENNING, 2008).

O corpo neste teatro está em prontidão. Ele ressignifica códigos, emite signos dos quais são extraídas suas unidades e seus pluralismos (DELEUZE, 2005). O corpo reverte os fluxos e altera os conjuntos funcionais corpóreos, atribuindo-lhes funções que não lhes são próprias. Para se chegar a um corpo em prontidão os limites para a criação corporal do ator precisam ser rompidos. O corpo deve ser compreendido como uma matéria que se transmuta, emprestando-se para a alteração da forma cotidiana, “dilatando sua dinâmica” para o campo do extracotidiano, do “corpo-em-vida” (BARBA, 1994, p. 94). Atuar passa a ser um rompimento com as estruturas sociais e identitárias, uma desestruturação das hierarquias corporais. É assumir um estado de pulsão e prontidão, no qual o corpo é “posto em forma, reconstruído para a ficção teatral. Este ‘corpo artístico’ – e logo ‘não-natural’ – não é por si mesmo nem homem nem mulher. No palco tem o sexo que decidiu representar” (BARBA, 1994, p.94).

O tempo do corpo em movimento é uma infinidade de “agoras” (AZEVEDO, 2008). Está-se em travessia – em não fixação de raízes. Na travessia, traçam-se trajetos inesperados, circula-se, escoa-se, flui. Atravessar é estar equilibrado no movimento como uma roda que gira em torno do seu eixo e quando para cai. A presença do ator é uma potência impetuosa que toma a experiência de vida como forma de criação cênica. O corpo do ator contemporâneo em cena é instaurador do caos. Ele exercita a inversão e invenção, violando os cânones, os modelos erigidos como utensílios sacros. É um ato de profanação. Ele desestrutura os territórios já estabilizados, borrando as fronteiras já desenhadas.

O evento teatral é um acontecimento que reúne cena e público. As expressões do teatro contemporâneo são diversificadas e complexas (RODRIGUES,

2008), não há uma regra fixa com base na qual os espetáculos são elaborados. “A diversidade e a transdisciplinaridade são a tônica do teatro contemporâneo” (RODRIGUES, 2008, p. 13). Assim o conceito de cenografia é expandido em um número amplo de possibilidades e em algumas ocasiões não tem uma definição precisa.

Mantovani (1989) oferece uma definição de cenografia, para a autora trata-se da composição de um espaço tridimensional: o lugar teatral, onde é apresentado o espetáculo de teatro e no qual se estabelece a relação cena/público. De acordo com a autora “o espetáculo pode ser apresentado em qualquer lugar, desde a praça a um lugar alternativo (...) e não necessariamente em um teatro institucionalizado, que é um lugar fixo na cidade” (MANTOVANI, 1989, p. 7). O lugar teatral é formado pelo encontro do lugar do espectador com o lugar cênico: espaço de atuação do ator, onde acontece a cena. O lugar cênico no teatro assumiu diversas configurações ao longo do tempo, com variações culturais e temporais.

O palco do “BR Trans” possui uma configuração específica, com algumas pequenas variantes. O espetáculo foi concebido em formato de semiarena, ou seja, com público dos três lados da cena, e a prioridade é a proximidade com o público, mesmo em suas adaptações para palcos frontais o espetáculo prescinde desta proximidade. O palco italiano é uma experiência deste teatro frontal popular em muitos países do Ocidente. Trata-se de uma estrutura que restringe a democratização do teatro, não oferecendo condições para que todos (as) espectadores (as) tenham possibilidades similares de apreciação. A arquitetura do espaço italiano não favorece uma relação mútua dos espectadores com a cena. Esta estrutura é reflexo do tipo de organização social hierárquica difundida em muitos países ocidentais.

> Não é segredo para ninguém, com efeito, que a sala italiana é um espelho de uma hierarquia social. Que a qualidade desigual das localidades, quer se trate da visibilidade, de acústica ou do conforto, não deriva de uma impossibilidade técnica: ele produz uma ordem na qual não convém que o pequeno comerciante se beneficie das mesas facilidades que o príncipe. Na qual convém que o rico seja favorecido em relação ao menos rico. Uma pessoa vista na frisa central e uma outra vista num camarote lateral do terceiro balcão não são situadas exatamente num nível igual na sociedade (ROUBINE, 1998, p. 83).

As experiências do teatro italiano além das barreiras físicas entre palco e plateia, reforçam as hierarquias das relações sociais. A plateia configurada em forma de ferradura (ver figura 2) prejudica a visualização em determinados pontos da sala de espetáculo e esta organização é determinada pelo poder aquisitivo do público. As formulações teóricas, bem como, as propostas práticas do teatro contemporâneo buscam

romper a estrutura hierárquica que fundamenta o palco frontal. Sobre a proximidade do público no espetáculo “BR Trans” Jezebel destaca:

> *JEZEBEL- A gente fez ele com arena de três lados, mas é bacana quando ele tem essa proximidade como tu viu no Pompeia. Ele pode ser um pouco maior do que o Pompeia... o Poeira foi muito legal, ele é frontal, mas é perto... Melhor se a plateia é elevada pra que consiga ver as coisas do chão, tem bastante coisa de chão... Então, ele tem uma, a gente tem uma metragem que eu acho que eu acho que é 9 por 6, uma coisa assim de área de cena, mas independente dessa aérea ele pode ser feito num palco, uma área de cena menor, mas que seja próximo, que tenha um público mais perto, por exemplo, aqui no Itaú é legal, mas eu não acho tão legal, acho que dá um distanciamento... Funciona, a gente já fez e faz, e tudo bem, acho que o Silvero consegue chegar nas pessoas, mesmo elas estando mais distantes... mas se elas estiverem mais perto eu acho mais legal (Jezebel de Carli, Informação verbal, Entrevista 4).*

O espaço do “BR Trans” sofre variações, mas como evidenciado sua adaptação ao palco italiano gera um distanciamento, mesmo quando Silvero Pereira consegue tocar no público com sua mensagem, como afirma Jezebel de Carli, o palco frontal quebra o clima intimista que a peça cria. Quando o público é recebido pelo performer parece ser convidado para adentrar a intimidade de alguém, a cenografia da peça gera este clima de intimidade, de intimismo, que com o palco frontal não surte o mesmo efeito, já que a plateia é afastada do público.

Figura 2: Teatro Arthur Azevedo, São Luís - MA. Foto de Fran Camargo. Fonte: http://www.cultura.ma.gov.br/taa/index.php?page=noticia_estendida&id=421

O cenário do espetáculo “BR Trans” é composto por uma penteadeira com alguns objetos espalhados em cima, uma caixa preta com rodinhas na qual o ator senta-se em muitos trechos da peça e na qual são guardados adereços e elementos de caracterização, uma mesa coberta por uma camiseta na qual está escrito: “não precisa ser trans para lutar contra a transfobia”, sobre esta mesa estão algumas entidades de cultos africanos, ao fundo um biombo branco. Compondo com estes elementos alguns

livros e outros objetos espalhados, parecem um amontoado de recordações, trata-se de um ambiente meio precário. Sobre a construção do espaço Jezebel afirma:

> *JEZABEL – Aí tem uma situação que é, se a gente for pensar naquele universo, é um apartamento, né? Não tem uma representação realista, mas essa será vestir esse lugar se a gente for pensar numa coisa mais...como é que eu vou dizer...se quiser forçar uma fábula, se quiser forçar uma historinha, ah, então tá, essa travesti tá dentro desse apartamento, e ele tá nesse lugar contando histórias e vivendo histórias e vivendo memórias, tal. Então, bom, ela liga o som dela, ela acende as luzes que quer, entende? Isso sem a gente precisar forçar uma fábula, tem esse lugar desse universo aí que tem um apartamento precário de uma trans (Jezebel de Carli, Informação verbal, Entrevista 4).*

O lugar cênico do "BR Trans" se ressignifica ao longo da peça. Inicialmente o ambiente sugere o quarto de um apartamento, mas aos poucos, quando o performer vai narrando e vivenciando as histórias das personagens, este ambiente se transforma tornando-se uma rua, um camarim, entre outras configurações. O que permite estas transformações é a operação da luz que é feita pelo próprio ator. Ou seja, através de dispositivos de ligar e desligar Silvero Pereira vai controlando a iluminação do espetáculo. Ao questionada sobre esta proposta Jezebel de Carli afirma:

> *JEZABEL – Faz, faz parte de uma proposta funcional e estética, porque funcional no sentido de ah, a gente quer fazer um espetáculo livre de todo aparato de um espetáculo...assim, né, daí têm técnicos ...eu queria fazer uma coisa assim que funcionasse e fosse menos onerosa pra temporada e tal ... Então oi, ah, vamos brincar com isso e eu acho que tem a ver com a performance, né, também esse ator que...a luz é um elemento, é um elemento bem precário, no caso do BR, não tem grandes iluminações, mas a feitura disso é bem sofisticada, a operação disso, porque não é fácil, ele tem que operar, né, toda essa situação aí...e tem a ver com esse lugar menos espetacular de esconder, né, não, tá tudo mostrado, tudo visto pelo público, é o próprio ator que vai lá e liga as luzes que precisa... Então tem a ver com a performatividade, isso gera uma estética, mas também tem a ver com a facilidade...a gente queria ir para um espaço e que não tivesse essa dificuldade, ah sempre para um espetáculo, tem que ficar três horas pra afinar a luz e montar a luz. Aí no final o ator ensaia lá 30 minutos e aí já era. Ah, não dá pra ir pro teatro tal porque não tem a luz tal. Não, o BR vai pra qualquer lugar, né? Então as duas coisas acabaram resultando em algo que vira estética...vira um sentido, né? A mesma coisa, operar o som tem a ver com isso... Ah, vamos…tem o músico, essa caixa é legal? (Jezebel de Carli, Informação verbal, Entrevista 4).*

A cena contemporânea adota uma iluminação mais criativa e mais versátil, o processo de desenho da luz dá-se também por um processo de composição, ela interage com outros elementos da encenação construindo a cena. No teatro contemporâneo a iluminação é criada ao mesmo tempo em que as cenas são elaboradas, assim quando vai se definindo a cenografia de uma peça, as atmosferas e as e transposições temporais de cada cena são pensadas também. Assim a iluminação tem como principal função

compor com outros elementos do espetáculo, criando um discurso cênico com coerência e articulação (ARAÚJO, 2011). No “BR Trans” assume um duplo desempenho ela é funcional, ou seja, versátil, permitindo uma montagem e operação mais fácil, não dependendo de aparelhagens dos espaços onde o espetáculo é apresentado, e também uma função estética ou artística, potencializando a cena ao criar atmosferas e transformações temporais. Por fim, compreendo a cena do “BR Trans” enquanto rizoma, no caso da luz e cenário, são elementos heterogêneos que se conectam formando uma síntese compositiva que nem sempre é fundamentada na continuidade e na linearidade.

3. Cartografia *Queer* e suas Micropolíticas

A moral não é *queer*. Nem a lei. Nem o direito. Isto é certo. Mas certeza tampouco é *queer*. O governo nunca é *queer*. Mas dizer "nunca" não é nada *queer*. Nada? Cuidado! O gay talvez seja *queer*. Ah, "talvez" é sempre *queer*. Sempre? Não, isso não é *queer*. Mas deixemos de tanta cautela (isso, sim, é *queer*!).

(Guacira Lopes Louro, 2004, capa).

3.1.Em busca de um *teatro queer*[45]

Pelúcio (2016) evidencia que a apropriação da teoria *queer* nos trópicos precisa passar por uma crítica colonial, possibilitando pensarmos este conceito através de torções produzidas pelas peculiaridades do contexto onde a teoria *queer* é apropriada, visto que devemos lembrar que não há uma natureza humana. Ainda que desejemos universalizar conceitos e matrizes científicas, devemos compreender que toda tradução já é em si uma traição. Tais apontamentos envolvem um contexto linguístico, mas também político.

Queer é um pensamento de combate. Expressão tensões de um campo de lutas políticas, um pensamento, que se ocupa de enfrentar a naturalização de um sistema de opressões tanto na perspectiva da heterossexualidade compulsória quanto na desconstrução de binarismos que impossibilitam pensar a multiplicidade. Estes discursos hegemônicos revestidos de cientificismos operam a exclusão de alguns seres humanos, conferindo a eles a situação de abjetos.

Pelúcio (2016) levanta a questão da tradução da expressão *queer*, questionando se haveria possibilidade do gesto político *queer* abranger outros saberes ou este pensamento estaria engessado, não possibilitando a inserção de novos saberes? Tais discussões são necessárias, pois devemos nos questionar acerca de quem está em posse da língua, pois ela é um instrumento de dominação dentro de um sistema colonial.

Queer é a tomada de um posicionamento político, é a apropriação de um termo utilizado pejorativamente e a consequente subversão do se significado, atribuindo

---

[45] Rubin (2011) na busca pelo levantamento e sistematização de uma bibliografia lésbica, depara-se com muitas produções na área, bem como, uma vasta produção intelectual procedente do movimento gay do século XX. Trabalhos de historiadores (as), sexólogos (as) e estudiosos (as) da área médica que se debruçaram sobre a homossexualidade e produziram bibliografias exaustivas sobre a temática. A autora aponta que obras como a de Jeffrey Weeks "Coming Out: a history of homosexual politics" (1977) e de Foucault "História da Sexualidade: volume 1" em grande parte se apropriam de algumas destas leituras. A autora afirma: "Da mesma forma, parece haver períodos nos quais condições sociais e políticas têm favorecido a abundante proliferação de conhecimentos *queer*, enquanto outras condições ditam sua preservação ou destruição" (RUBIN, 2011, p. 354, Tradução minha) [45]. Por causa da ausência de mecanismos confiáveis para a transferência de conhecimentos *queer*, alguns deles foram perdidos e esquecidos ao longo do tempo. A autora nos alerta a necessidade da sistematização e transmissão dos saberes *queer*, pois "a vida *queer* é cheia de exemplos de explosões fabulosas que deixaram pouco ou nenhum traço detectável, ou cujos registros documentais e artefatos nunca foram sistematicamente organizados ou adequadamente preservados" (RUBIN, 2011, p. 355, Tradução minha). Por causa disso a autora defende a urgência na estruturação dos Estudos *Queer*, produzindo novas perspectivas teóricas, dados e descobertas novas forçando repensar e ressignificar premissas e suposições estabelecidas em nossa cultura científica, por fim a autora acrescenta: "aqueles que falham em garantir a transmissão de suas histórias, estão condenados a perdê-las" (RUBIN, 2011, p. 356, Tradução minha).

novo sentido, configura-se como uma categoria afirmativa em torno da qual algumas minorias são reunidas. Entretanto, devemos ter cuidado com a apropriação desta palavra, pois se refere justamente a uma categoria estadunidense e, por consequência, assinala uma constante e crescente circulação de textos e pensamentos norte-americanos pelo mundo todo. Dessa forma, podemos conjeturar que o termo *queer* tem viajado, mas pode não ter a mesma ressonância em outros contextos. Ou pode integrar outro e, consequentemente, novo processo de colonização[46].

Compreendendo tais perigos, este capítulo busca apropriar-se de algumas formulações dos Estudos *Queer* para discutir acerca da teoria teatral contemporânea e as questões políticas a travessa a produção artística. Isso porque muitas produções artísticas do teatro Ocidental expressaram os interesses de um grupo social, de modo que narrativas de vidas desinentes aos padrões hegemônicos eram silenciadas no palco, não eram tratadas nas peças de teatro.

O "teatro sério" representou os valores da classe burguesa: machista, homofóbica, cristã. Por causa disso, modos de vida desinentes, considerados "anormais" por não se enquadrarem nas normas majoritárias ficaram às margens do fazer teatral burguês. Portanto, resgatar as experiências dos "anormais" no palco é compreendê-las "como potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo" (PRECIADO, 2011, p. 12). O *Teatro Queer* seria o espaço de emergência destes modos de vida, funcionando como uma arma contra os padrões excludentes heteronormativos. Enquanto performance, o *Teatro Queer* sinaliza que "as culturas estão sempre em movimento, se reinterpretando, se recriando, e diria, isso não se dá sem implicações políticas e sociais" (VENCATO, 2002, p. 109).

Teatro Queer é um agenciamento que funde conteúdo e expressão. Um evento performático centrado no "agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros, somado a um agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 23). É um teatro dos malditos e

[46] No Brasil, os estudos *queer* entraram por intermédio das universidades e não como a voz de movimentos sociais. Pelúcio (2016), portanto, evidencia a necessidade de se discutir a maneira como temos nos apropriado e resignificado as contribuições provenientes da teoria *queer*. Para tanto, no lugar da teoria *queer* ela propõe uma teoria cu, que figura não como uma tentativa de traduzir *queer*, mas inventar uma tradição para saberes localizados. Pelúcio (1006) lembra que a preocupação de teóricos e teóricas brasileiros (as) foi a preocupação em aplicar conceitos e teorias desenvolvido pelos estudos *queer*, mais do que borrar suas fronteiras, produzindo teorias próprias e que respondesse a conhecimentos localizados. Assumimos uma posição de reverência ao que é produzido na América do Norte e nos preocupado minimamente com a produção latino-americana.

malvistos pela sociedade. Um teatro que não aspira à hegemonia, mas à multiplicidade pela costura de vozes silenciadas. As multidões *queer*, empurradas para fora, precisam ser invocadas sob os sons estridentes de risadas, balbúrdias, "babados, confusões e gritarias".

Os modos de vida, em seus devires, perversões e subversões[47] da norma arrombam as estruturas da heterossexualidade, das noções de identidade, pessoa e corpo. Desestabilizam o sujeito autocentrado. As multidões *queer*, em seus devires, manifestam a própria vida em movimento, em processo de criação. Para pensar o funcionamento do *Teatro Queer*, é necessário abandonar qualquer pressuposto de centralidade, de fixidez, de um chão que firma as certezas, de linearidade e progressão. O modo de vida *queer* é uma fabricação rizomática e, por isso, está fora da roda gigante da vida (ABREU, 1988). Porque somente quem possui a senha para entrar terá condições de rodar, como destaca o texto abaixo:

> Olha bem: quem roda nela? As mocinhas que querem casar, os mocinhos a fim de grana pra comprar um carro, os executivozinhos a fim de poder e dólares, os casais de saco cheio um do outro, mas segurando umas. Estar fora da roda é não segurar nenhuma, não querer nada. (ABREU, 1988, p. 97)

Como vemos, para estar na roda gigante da vida, é necessário adequar-se à estrutura heteronormativa. Trata-se de um ciclo de pessoas que compartilham dos mesmos anseios e objetivos forjados nos processos sociais, nas experiências heterossexuais e normativas.

E estar fora da roda gigante da vida[48] é permanecer nas penumbras. Não é um modo de vida nem uma escolha, mas o resultado do higienismo de uma sociedade

---

[47] Segundo Petronílio (2015), os atos corporais potencialmente subversivos podem ser pensados, aqui, como as possibilidades de resistir, de se contrapor e subverter as normas socialmente impostas pelos discursos naturalizantes de sexo e gênero. A expressão foi utilizada por Judith Butler (2003) na obra "*Problemas de gênero*". Desse modo, para Petronilio (2015), "precisamos ser cautelosos, pois performance não é performatividade. Para ele toda performatividade é performance, mas nem toda performance é performatividade. A performatividade de gênero", ainda complementa Petronilio, "tem algo de turbilhonadora dos vivos, ataca a moral, a representação, o centro, declara guerra ao logos. A performatividade não é ingênua, pois ataca a metafísica da substância e da presença, provoca o desconforto. A performatividade é revolucionária por colocar em xeque o sujeito, Deus, os eidos e o essencialismo. A performatividade é sempre um remeter para um fora não exterior. Por isso, é da natureza da performatividade incomodar, subverter, transgredir a lei".

[48]Estar fora implica a criação de um modo de vida desinente, que escapa às estratégias de poder-saber hegemônicas que deslizam para outros processos de subjetivação. Para Levy (2011), a experiência do fora anuncia a falência do *logos* clássico, embaralhando as noções que fundamentam o pensamento ocidental moderno. Para os estudos da arte, o fora implica que a arte não é mimese do mundo, cópia não problematizadora. Em Foucault, o pensamento do fora implicaestar fora da linguagem, trata-se de uma "despersonificação" do sujeito e a emergência do "ser da linguagem". Na perspectiva da análise das micropolíticas foucaultianas, a experiência do fora acontece na resistência aos imperativos do poder-

reprodutora de discursos transfóbicos, homofóbicos e preconceituosos. Estar fora da roda gigante é permanecer em silêncio e não ter sua voz ouvida. É não ter visibilidade social. Estar fora é conviver com o medo de caminhar pela rua, o medo da violência física. É uma situação de risco, éser, sobretudo, vulnerável a estratégias de eliminação das vidas marcadas pela diferença.

"BR Trans" é a potência do *Teatro Queer*. É uma obra teatral que inspira um questionamento: até quando? Até quando viveremos mergulhados no cinismo que finge tolerar as diferenças, embora tolere agressões e assassinato de travestis, transexuais, homossexuais e o silenciamento destas barbáries? Trata-se de dados não muito frequentes nos jornais e nas revistas, já que estes corpos não importam para essa sociedade fascista.

Sob sons frenéticos, grunhidos, embriaguez em torno de uma fogueira, o teatro foi se materializando. Corpos dançantes, envoltos por um sentimento de pertencimento à coletividade, ao bando, à matilha (DELEUZE, 1992), se misturavam para testemunharem um evento performático, um agenciamento político. Os limites entre palco e plateia poderiam ser observados em alguns momentos pela formação circular. No meio do círculo, um ator-xamã, em seu devir divindade, performava seu duplo criança, mulher, potência da natureza. Estes rituais vão dando forma ao longo do tempo ao teatro como nós o conhecemos.

E o que fica evidente na formação do teatro ocidental é que uma multidão de corpos estranhos (e por que não dizer *queer?)* o povoou desde seu surgimento. Roger Barker (1994) assinala que o teatro sempre teve uma permissão especial para quebrar determinadas regras, subverter códigos, especialmente aqueles que se referem às normas do gênero.

Um exemplo destas quebras são as personificações femininas que sempre estiveram presentes tanto em ritos religiosos solenes quanto em celebrações anárquicas que desafiavam as autoridades e "*status quo*". Tanto em Roma quanto em Atenas da Antiguidade Clássica, "as personificações" eram figuras investidas de autoridade nas cerimônias de nascimento e fertilidade. No teatro antigo, apareceram tanto nos palcos institucionalizados quanto nos populares. Entre nações indígenas da América do Norte,

---

saber. Trata-se da criação de outra margem, "fora" das verdades produzidas em cada época. Segundo Levy (2011), no pensamento de Deleuze, a experiência do fora estaria no ato de pensar o impensado, aquilo que as palavras não dão conta de expressar. Pensar é criar modos de vida, é traçar um plano de imanência no qual as certezas transcendentes são substituídas pelas pulsões da vida, da imanência, lançando um olhar transformador para este mundo, pensar é um ato criativo.

elas eram vistas como o "terceiro sexo" institucionalizado. Investidas de poderes divinos, representavam a unidade entre masculino e feminino, como evidencia o trecho abaixo:

> No alto drama de Roma e Atenas antigas, elas estão lá para facilitar as cerimônias de nascimento e fertilidade. No baixo teatro do povo comum pavoneavam e ostentavam sua ambiguidade sexual. Entre as tribos indígenas Norte Americanas elas foram, como uma *berdache* (homem vestido de mulher na linguagem indígena), institucionalizadas como uma representação fantástica do terceiro sexo, alguém presenteada com autoridade divina, unindo macho e fêmea dentro de uma sexualidade indiferenciada da força criativa primitiva (BARKER, 1994, p. 24, Tradução Minha) [49].

Pelo fato destes modos de vida sempre aparecerem no teatro do Ocidente, ele apresentou-se como um lugar de subversão das normas. De não obediência ao *status quo*, sobretudo, àquele relacionado com a utilização de vestimentas. Vejamos outros exemplos deste tipo de interpretação: durante o teatro elisabetano na época em que mulheres[50] eram impedidas de subirem aos palcos, e os denominados "boys" supriam esta falta por meio de um domínio técnico que envolvia deste a preparação de uma partitura vocal até comportamento, composição de figurino e maquiagem.

O trabalho de criação do ator, pautado neste tipo de atuação, era considerado uma modalidade de prestígio no teatro elisabetano, onde as grandes damas shakespearianas foram apresentadas ao público: Lady MacBeth, Ofélia, Desdêmona, Julieta, entre outras. Barker (1994) assegura que a interpretação de papéis femininos por homens tornou-se algo cômico, burlesco e paródico apenas no final do século XVII. Daí em diante, ao longo de 150 anos, as aparições destas figuras *queers* foram ocasionais (a moralidade vitoriana estava em funcionamento). Mas, por volta do século XX, ela retornou aos palcos com sorrisos no rosto e mãos nas cinturas, vestindo roupas paródicas da alta moda, tornando-se a "pantomime dame" (BAKER, 1994, p.161).

Nos fins do século XVIII e início do século XIX, as mulheres eram raras nos palcos, inclusive nos brasileiros. D Maria I proibiu que mulheres subissem ao palco por meio de um édito. Sabemos também que elas, "muitas vezes eram substituídas por atores masculinos, com resultados risíveis: conta-se de uma Julieta, em Minas Gerais,

---

[49]In the high drama of ancient Rome and Athens she was there to facilitate the ceremonies of rebirth and fertility. In the low theatre of the common people she has leered and flaunted her sexual ambiguity. Among the Indian tribes of North America she has, as a berdache, been institutionalized as an awesome representation of third sex, one gifted with magical powers and invested with divine authority, uniting male and female into the undifferentiated sexuality of the primal creative force (*Idem*).

[50] No teatro brasileiro, vemos uma constante ascensão das mulheres atrizes como evidencia Pontes (2008; 2011) em seu estudo sobre a vida intelectual paulista das décadas de 1940 a 1960.

de tranças loiras e pele escura, de voz de homem e avantajada envergadura" (AGUIAR, 1994, p. 71).

Muitos relatos históricos e teorias do teatro ignoraram este episódio da arte teatral, não considerando este trabalho de ator como importante. Barker (1994) assinala que, em muitos momentos, tratou-se de um trabalho de relevância, digno de registro, mas perdeu espaço nos palcos brasileiros e do mundo. Trevisan (2000) no livro: "Devassos no Paraíso", na parte em que analisa o teatro brasileiro, aponta: "a partir da década de 1960, mesmo enfrentando o desemprego, o baixo nível dos espetáculos e os salários de fome, as travestis passaram a contar com um espaço mínimo, enquanto atores" (TREVISAN, 2000, p. 244).

Aos poucos, quando as mulheres começaram a ganhar espaço na cena teatral vemos, a "arte de se montar" sendo marginalizada e perdendo espaço dentro do circuito de arte institucionalizado, tomando, assim bares, boates, espaços malditos e mal vistos, não legitimados como casas de espetáculo "convencionais". Para estes espaços, foram empurrados os corpos *queers* com toda sua gritaria e agitação nervosa.

Em "BR Trans", apesar de o ator estar na maior parte do tempo "desmontado", ou seja, sem a caracterização feminina, em determinados momentos ele trabalha com as performances transformistas. Na cena VII, "Livre-se dos Demônios" (PEREIRA, 2016, p. 33) o ator coloca para tocar "Shake it Out" de Florence and the Machine e realiza uma tradução simultânea da música, e dubla algumas partes, realizando uma espécie de performance transformista. A performance do ator é suave, acompanhando o andamento da música, mas aos poucos o ator vai se tornando mais agressivo. Jezebel de Carli assinala:

> Já tínhamos traçado bastante definidos do espetáculo, mas faltava algo que é inerente às artes transformistas: os números de dublagem. Como poderíamos trazê-los para a cena de forma diferente da comumente apresentada em shows transformistas? Assim como na desmontagem explicitamos o que está por trás, aqui revelamos os truques e os efeitos de dublar uma música em outro idioma. A canção "Shake it Out", de Florence and the Machine, nos possibilitou transitar entre o cômico e o trágico, hibridismos que está presente em toda encenação. É risível quando o performer-dublador explica ao público estratégias para facilitar a dublagem, ainda que não domine o idioma que está dublando. É também risível quando revela truques que permitem "sincar" o movimento da boca com as palavras cantadas (CARLI apud. Pereira, 2016, p. 62).

O espetáculo abre um espaço para a produção artística transformista, revelando técnicas de dublagem durante a cena. A arte trans mobiliza uma maquinaria cênica que exige do (a) performer um refinamento artístico. É evidente que a arte trans

possui códigos próprios que estão mesclados com as artes cênicas feitas em espaços institucionalizados. Pois no palco elas além da dublagem também dançam e interpretam, acessando especificidades da arte teatral. Na cena XII, "A História de Gisberta" (PEREIRA, p. 40) o espetáculo retoma a temática. Aqui o ator sugere a maneira como as transformistas se agenciam nos seus espaços de sociabilidades. Uma transformista experimentada em shows em casas noturnas incentiva uma amiga a participar de um show de talentos que acontece na casa onde trabalha. A novata passa a semana se preparando para sua estreia. O ator descreve os acontecimentos enquanto isso improvisa um vestido e amarra o cabelo com lençóis brancos (sua "montaria" é apenas esta) e canta ao vivo a canção "Balada de Gisberta" de Pedro Abrunhosa, enquanto são projetadas nos lençóis que cobrem seu corpo matérias de jornal sobre a travesti Gisberta, assassinada na cidade Porto, em Portugal (como já mencionado). No final da cena o performer afirma:

> Tem gente que acha que o que a gente faz não é arte. Que artista mesmo é o ator, o bailarino, que ficam seis meses ou um ano ensaiando pra fazer alguma coisa. Meu cu pra Fernanda Montenegro, meu cu pra Marco Nanini, pra Antunes Filho, pra José Celso Martinez, pra Marieta Severo. Meu cu! (PEREIRA, 2016, p. 43).

Vemos problematizado o lugar que a arte transformista, sem legitimidade diante das artes hegemônicas. O teatro tradicional renegou a multiplicidade *queer*, esta forma de expressão da imanência, em prol da elevação e da representação de valores universais, relegando aos temas do mundo sensível, imanente, toda imperfeição ao ponto de desprezá-los enquanto temas relevantes para serem tratados no palco. Já o teatro *queer* apresenta-se como uma negação de todo o peso que o teatro carregou ao longo de sua história. Silvia Fernandes (2008) ressalta que é uma tendência do teatro performativo incluir "corpos desviantes (...) quer pela doença, pela deficiência, pela alteração da normalidade, chegam a formas trágicas de expressão" (FERNANDES, 2008, p. 26). Aquilo que o teatro tradicional[51] deixou às margens emerge como potência criadora, como celebração da própria vida.

O teatro *queer* necessita devorar as estruturas do teatro performativo e transformá-la em uma "arma de guerra" contra os pensamentos e as produções artísticas da ordem dominante. O teatro *queer* rompe estruturas, acaba com o chão firme das

[51] Odette Aslan (2010) chama de teatro tradicional um tipo de produção que antecede os teatros experimentais do século XX, pautado num resgate de obras clássicas.

ideias e passa por cima dos valores que sustentam a Ordem e o Sistema de Produção Ocidental. *Queer* é subversão das leis nos termos dos seus próprios códigos.

> *Queer* é tudo isso: estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser "integrado" e muito menos "tolerado". *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do "entre lugar" do indecidível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 8).

Ser*queer* não é reivindicar uma posição de centralidade, mas admitir a multiplicidade enquanto forma de expressão e modo de vida. É estar numa situação de excentricidade, aceitando uma posição de "entre lugar" de fronteira, mas isto não quer dizer que não se busca visibilidade política. *Queer* são corpos estranhos de travestis, transexuais, homossexuais, *drags*, de toda uma "corja" de marginais em performance. Ser *queer* é um gesto perigoso!

3.2.Teatro da orgia e suas performances "anormais"

Os risos sarcásticos, os corpos que zombam das construções de gênero não binárias potencializam um ímpeto que transvaloriza a moral (NIETZSCHE, 2005) burguesa-cristã enraizada na cultura heteronormativa. O Teatro *Queer* possui uma potência orgiástica, de envolvimento coletivo, teatro-manifestação que requer uma participação ativa do público. Um envolvimento no qual todos os órgãos do sentido estão envolvidos, o público é convidado não a contemplar, mas a participar e ler criticamente o texto cênico: o espetáculo. Não se trata de um teatro feito para o narcisismo do (a) ator (a), mas para todos (a). Faço aqui, portanto, um passeio por algumas produções do *Coletivo Artístico As Travestidas*, evidenciando indícios da orgia como adoção estética no trabalho do grupo.

Um exemplo do caráter orgiástico do trabalho do *Coletivo Artístico As Travestidas* é a peça "Cabaré da Dama", na qual o público é convidado para um tipo de performance que se assemelha a uma balada, uma zombaria inebriante na qual crítica à hegemonia de gênero se soma à embriaguez das bebidas servidas, aos shows de transformistas – num espaço no qual o público experimenta algo a mais que somente permanecer passivamente no lugar de onde se vê. Em meio ao clima inebriante a adaptação do solo, "Uma Flor de Dama" é encenado, revelando a vida de uma travesti

que sofre as consequências e a precariedade de estar do lado de fora da roda-gigante da vida (ABREU, 1988).

O riso de Gisele Almodóvar (personagem de Silvero Pereira, figura 3) é uma celebração paradoxal aos perigos da existência, esconde os embates contra os "demônios" que grande parte das travestis enfrentam ao produzir em seus corpos uma feminilidade não hegemônica.

Gisele Almodóvar instaura o caos por meio do riso – traz inquietações ao jogar com sua própria situação: perturbadora da moral, dos valores heterossexuais, excluída da roda-gigante, zomba de sua própria situação. No meio de tantos desastres há um riso que espanta o espírito do peso. Trata-se de uma dramaturgia da vida, uma exaltação nervosa da natureza, que esconde e, ao mesmo tempo, expõe as marcas de estar fora do movimento da vida.

Um exemplo diferente do citado acima é o da peça mais recente do grupo, "Quem tem Medo de Travesti" (2015), que traz à tona o lado mais cru, menos colorido, ainda mais trágico da vida trans. Neste trabalho, o *Coletivo Artístico As Travestidas* trabalha com narrativas e histórias da vida dos (as) atores (as), mas partilhadas por muitas pessoas homossexuais e trans – travestis, transexuais, transgêneros. Os preconceitos vivenciados, os medos, anseios são organizados numa composição cênica cheia de pulsões, sentimentos e crítica social, que funciona como uma máquina de guerra contra este sistema excludente e preconceituoso. Aqui, o público é convidado a testemunhar as angústias, as perdas, as lembranças, as solidões, mas também festas, risos de pessoas trans que fazem parte do *Coletivo Artístico As Travestidas*, mas também de pessoas que compartilharam suas narrativas com o grupo.

Figura 3: Silvero Pereira como Gisele Almodóvar. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/travestidas

Silvero Pereira (diretor do *Coletivo Artístico As Travestidas*) afirma que não acredita num teatro da masturbação, mas num teatro da orgia, feito não somente para o ator, mas que inclui também o público. Ou seja, trata-se de um trabalho não preocupado somente com a "forma", mas envolvente e no qual tanto o público quanto os (as) atores (as) são provocados e instigados a pensar. O teatro contemporâneo privilegiou uma relação de proximidade entre palco e plateia, por causa da influência da "performance arte" "a tradicional estaticidade desaparece e o público adentra a obra para vivenciá-la, experimentá-la de outra forma" (RODIGUES, 2008, p. 37). Um teatro que convoca a participação de todos, e no qual tanto o público quanto os atores são confrontados por seus próprios demônios, numa experiência cênica que tem como resultado uma crítica aos valores instaurados como verdades naturalizadas.

> ***Silvero Pereira:*** *Eu acho que eu tenho compreendido melhor o ser humano na sua totalidade. O meu trabalho no teatro seja com essa temática, e é por isso que eu falo do teatro enquanto inquietação, se eu tivesse falando de qualquer outra coisa eu estaria muito preocupado em provocar algo na plateia, mas que provocasse também alguma mudança na minha pessoa. Eu acredito muito no teatro da orgia eu não acredito no teatro da masturbação. Eu não acho que a arte tem de ser feita apenas para quem está fazendo, eu acho que a arte tem de ser feita para todo mundo: para quem está fazendo e pra quem está apreciando também (Informação Verbal, Entrevista 1, 2015).*

O trabalho de criação de Silvero Pereira é um processo de revisão das experiências dele com as pessoas trans. Ele potencializa as histórias de vida como material criativo latente nos trabalhos elaborados junto ao *Coletivo Artístico As Travestidas*, realizando um movimento de autorreflexão sobre as problemáticas das vidas que cruzaram seu caminho. Ele acredita, portanto, que seu trabalho é uma entrega que permite lhe aprofundar-se no conhecimento do universo trans, das situações de vida experimentadas por elas.

> ***Silvero Pereira:*** *Então, assim, toda vez que eu subo no palco pra fazer um trabalho desses saio modificado, porque, a cada momento que eu entro em cena eu revisito toda a trajetória levada até chegar no resultado final do espetáculo. E ao fazer essa visita, esse retorno nessa visita, eu a cada espetáculo saio mais questionado e mais esclarecido desse universo. Eu estou muito entregue ao trabalho, estou muito visceral ao trabalho, porque eu me envolvo, sinceramente com a situação, porque de fato, ela aconteceu na minha vida enquanto processo (Informação Verbal, Entrevista 1, 2015).*

O processo de alternância realizado na relação entre cena e plateia, na peça "BR Trans" (objeto de análise da presente dissertação, imagem 4), promove uma variável entre identificação e distanciamento, permitindo ao público experimentar sentimentos e sensações despertados pela peça e, ao mesmo tempo, compreender o quanto a realidade social é excludente. O público realiza um movimento de ver como suas próprias atitudes contribuem para perpetuar seus dispositivos e relações de

Figura 4: O ator Silvero Pereira no espetáculo "BR Trans". Fonte: http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2015/03/coletivo-artistico-travestidas-monta-espetaculo-no-gamboavista.html

exclusão.

Portanto, um teatro da orgia é um espaço de envolvimento, de alternância entre palco e plateia, no qual *performers* e audiência derrubam as paredes da ilusão

(quarta parece) e constituem uma relação de participação, de envolvimento, identificação, mas também de reflexão e problematização das questões sociais – relativas à vida. O teatro da orgia é um lugar de *transvaloração* no qual "se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens" (NIETZSCHE, 2005, p. 31) para contestar os códigos da arte teatral vigentes, impugnando a imagem do sujeito abraçado ao calcanhar das estruturas, convidando o público para uma dança na qual os grilhões da tradição do pensamento Ocidental são abertos para poderem desfrutar de um pensamento sem peso, pronto para alçar voos. O teatro da orgia é uma arma potente contra os conhecimentos da tradição (NIETZSCHE, 2005) porque nos convida a pensar para além das ideias, das aparências, saindo do campo atordoado dos pensamentos prontos, delimitados, ao ponto de transgredir[52] para novos devires.

O teatro, em seu caráter orgiástico, confere ao público uma unidade. "No teatro (...) é impossível não 'sentir' o outro, não adivinhar sua presença, suas reações individuais. Impossível não ser por ele, de alguma maneira, perturbado ou influenciado" (DORT, 2010, p. 366). O teatro da orgia não é uma tentativa de salvação das formas tradicionais de teatro e suas estruturas, mas uma necessidade de ver o teatro devastado pelos ventos que o empurram para todo lado. O resgate dos ímpetos trágicos para dentro da cena contemporânea é um movimento impetuoso, de afirmação da vida (PETRONILIO, 2012), movimento de experimentação de sentimentos e sensações advindas da própria experiência trazida para o palco.

Na gênese do teatro[53] as pulsões criativas estavam concentradas na agregação como forma de junção dos corpos, promovendo um tipo de sociabilidade não encontrada nas práticas teatrais modernas. O teatro, denominado primitivo, constituía-se no ritual que suscitava a participação coletiva. Era uma afronta coletiva "pela pluralidade dos afetos e dos corpos, o problema instransponível do limite"

---

[52] O conceito de transgressão aqui é tomado de Foucault que, no "Prefácio à Transgressão" (1963), fundamenta uma ontologia pautada nessa a noção. Para o autor, a transgressão não é uma atitude ou comportamento nem está inserida dentro da esfera da ética, muito menos da moral. A transgressão é acontecimento, é violação dos limites. Foucault (2009, p. 32) ressalta: "A transgressão é um gesto relativo ao limite; é aí, na tênue espessura da linha, que se manifesta o fulgor de sua passagem, mas talvez também sua trajetória na totalidade, sua própria origem. A linha que ela cruza poderia também ser todo o seu espaço. O jogo dos limites e da transgressão parece ser regido por uma obstinação simples; a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha que, atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de tênue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível".

[53] Ver História Mundial do Teatro, Margot Bethold (2000).

(MAFFESOLI, 2005, p. 38). É dessa forma que o teatro da orgia se configura enquanto estética da vida, dos poderes vitais da natureza.

De modo contrário, o teatro tradicional responde a um tipo de sociedade pautada numa moral burguesa-cristã dentro da qual prevalecem as interdições das junções dos corpos, e a construção de espaços de sociabilidades orgiásticas são vetadas em prol de uma familiarização com o "ato solitário de observar" (e em alguns casos vigiar), pressionando as práticas festivas, barulhentas para as margens, permitindo apenas à plebe, sob vigilância, a realização de determinadas práticas. Assim, vemos emergir teatros de variedades, *cabarets*, shows de transformistas, *commédia dell'arte*, entre outros gêneros, nascidos nas ruas e espaços não convencionais ou espaços malditos, infames.

A palavra teatro de origem grega *theatron* revela uma propriedade tomada como fundamental dessa arte: o lugar de onde o público observa a ação, que é apresentada a ele de um espaço apartado (ROSENFELD, 2009). Palco e plateia, ao longo dos séculos até o início do século XX, foram constituídos afastados, favorecendo a contemplação passiva.

Embora a posição de observador tenha fomentado no público uma passividade, este ato revela também uma duplicidade muito presente na arte teatral – quando o público observa está, ao mesmo tempo, vendo a si mesmo. Isso porque a cena teatral é penetrada pelas problemáticas, angústias e vários temas pertinentes ao momento histórico onde ela foi produzida.

O teatro é um dos gêneros das performances culturais que funciona como um dos olhos pelo qual uma sociedade enxerga sua própria cultura[54]. Para Petronílio (2015c, p. 133, tradução minha), "a performance é a forma sem centro irradiador e, por isso, pode ter vários significados, ou seja, é um buraco aberto no caos"[55]. Em muitas encenações teatrais, vemos aliados os códigos convencionais da arte a um forte sentido político (BARTHES, 2007), reivindicando para a cena teatral um engajamento social. A criação estética experimenta uma tensão entre o ponto de vista do (a) artista e aquilo que

---

[54] Entendo por cultura não apenas uma prática, nem o conjunto de costumes globais e saberes populares. Como lembra Hall (2003, p. 136), a cultura "está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do interrelacionamento das mesmas. (...) A cultura é este padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas (...)". A cultura, neste contexto, refere-se a formações de correspondências e identidades inesperadas, mas também descontínuas e que aparecem "dentro ou subjacente a todas as demais práticas sociais" (HALL, 2003, p. 136).

[55] "la performance es la formas sin centro irradiador y, por eso puede tener varios significados, o sea, es un hueco abierto en el caos" (*Idem*).

está sendo tematizado pela obra. O (a) artista dá aos elementos de sua cultura ou da cultura do outro um tratamento que depende de suas perspectivas e modos de pensar.

Entretanto, vale sublinhar que a posição de observador do público instaura dentro do teatro uma situação de *voyeurismo,* envolvendo uma recepção passiva de onde não devemos arrancar a plateia. É furtado ao público, assim, o prazer de ser envolvido na prática teatral como agente. O espectador colocado em seu lugar de passividade conhece uma posição que é a de observar. Neste sentido, observar não é o mesmo que conhecer.

A recepção no teatro tradicional coloca o público diante de uma cena ilusionista, suprimindo as possibilidades de conhecimento e de ação. Rancière (2010) assinala que as personagens deste tipo de teatro são uma espécie de máquina óptica produtora de ilusões e de passividades. Faz-se necessário pensar em outro tipo de teatro, ou melhor, em outro tipo de recepção teatral.

O teatro funciona num regime de emissão de signos que aliam expressão e conteúdos significativos (DELEUZE, 2005). O evento teatral emite uma multiplicidade de signos, compondo uma rede complexa de emissores em relacionamento, apresentando uma multiplicidade de conteúdo. Dirige-se aos sentidos por meio de várias unidades comunicativas específicas, passíveis de leituras. Cada ação física no teatro, o modo como o cenário, a luz e as textualidades do espetáculo são compostas, emitem um número variado de expressões e conteúdos.

O teatro é uma arte do acontecimento, que se realiza no encontro com o público, não se repetindo da mesma forma e sob as mesmas condições em uma apresentação posterior. É neste fluxo que o público de teatro é confrontado com uma produção que movimenta um código comunicativo complexo. Por causa de sua complexidade, a arte, de modo geral, foi sempre encarada como produto feito para um pequeno círculo de iniciados: pessoas mais ou menos especializadas em realizar leituras e estabelecer relações entre a produção apreciada e suas próprias experiências.

Flávio Desgranges (2010) aponta, entretanto, a necessidade de ampliação deste círculo, de modo que os bens de determinado segmento cultural não permaneçam como propriedade de minorias. O autor defende que o prazer estético é forjado no contexto da experiência, devendo ser estimulado através da fruição artística. Este processo não é mercadológico, mas depende de ações de democratização e de retirada do público de sua passividade, de modo que ele possa se tornar agente no processo de apreciação da arte teatral. (RANCIÈRE, 2010).

Muitas produções teatrais se configuram pela espetacularidade denunciada por Guy Debord (1997): a exterioridade é a essência do espetáculo, e o público é convidado a uma posição de *voyeur*, de contemplação. Entretanto, de acordo com Jacques Rancière (2010), quanto mais o público se entrega à experiência do olhar e da passividade, menos ele se apropria de ferramentas que possibilitam uma apreciação crítica da obra de arte. A experiência e a agência são fatores de emancipação do público. Deve-se criar uma relação entre palco e plateia, uma situação de franquia da palavra ao público, de estabelecimento de uma situação dialógica e de agência tanto no palco quanto na plateia.

O fenômeno teatral baseia-se em *performers* que desempenham alguma ação diante de um determinado público. O teatro, como pensado e elaborado no Ocidente durante muitos séculos, baseia-se na passividade do público diante daquilo que lhe é mostrado. Ser espectador neste teatro é permanecer na situação de observador. De acordo com Rancière (2010), observar é diferente de conhecer, conhecimento é uma ação de um sujeito sobre um objeto. Na configuração teatral tradicional, a plateia ignora o processo de produção que envolve a encenação teatral. Separa-se uma esfera de observação, correspondente à plateia e outra de ação, onde o (a) ator (a) desenvolve o que é característico ao drama (*drao*): a ação. Para a efetivação de um teatro da orgia, faz-se necessário derrubar os limites geradores da passividade do espectador, gerando um fazer teatral que provoque o pensamento instigador da ação, que tira o público do seu lugar de observador.

> O espectador deve ser subtraído da posição de observador que examina com toda calma o espetáculo que lhe é proposto. Deve ser despojado desse domínio ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação em que trocará o privilégio do observador racional pelo de estar na posse integral de suas energias vitais[56] (RANCIÈRE, 2010, p. 12, tradução minha).

O teatro da orgia utiliza sua maquinaria cênica não para gerar no público um efeito ilusionista, mas para que se efetive a relação palco – plateia. Não se trata de um teatro só para quem faz teatro, mas para todos (as) – trabalhadores do teatro e público. O teatro da orgia conserva em si o sentido de comunidade presente no ritual ancestral. De acordo com alguns historiadores do teatro[57], este se origina de celebrações ritualísticas

[56] El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por el de estar en posesión de sus energías vitales integrales. (*Ibdem*).
[57] Ver Margot Berthold (2000); Anatol Rosenfeld (2009).

do tempo da pré-escrita. O teatro da orgia seria o resgate do envolvimento entre audiência e *performers*, uma relação performativa de testemunho, de experiência e não simplesmente de observação.

> A orgia não se orienta em direção à religião fasta, tirando da violência fundamental um caráter majestoso, calmo e conciliável com a ordem profana: sua eficácia revela-se do lado nefasto, reclama o delírio, a vertigem e a perda de consciência. Trata-se de engajar a totalidade do ser num deslizar cego para a perda, que é o momento decisivo da religiosidade. Esse movimento é dado no acordo que, posteriormente, a humanidade estabeleceu com a proliferação desmedida da vida. A recusa implicada nos interditos levava ao isolamento avaro do ser, oposta a essa imensa desordem de indivíduos separados um dos outros, cuja violência abria à violência da morte. Num sentido oposto, o refluxo dos interditos, liberando o fluxo do excesso, chegava à fusão ilimitada dos seres na orgia (BATAILLE, 1987, p. 75).

Como em foco no trecho acima, a orgia não se institui na tensão entre sagrado e profano, mas na ordem do calamitoso, das pulsões desenfreadas, na perda da consciência, pois a vertigem é expressão da orgia. A orgia requer um engajamento coletivo, não uma separação fúnebre, mórbida, fria, o isolamento é pernicioso para a orgia. Bataille (1987, p. 75) destaca que “a recusa implicada nos interditos levada ao isolamento avaro do ser”, ou seja, os códigos moralizantes e higienistas levam à recusa e ao isolamento e, consequentemente, à negação da vida, às pulsões originais, primordiais. Orgia é frenesi, é junção, é um ato coletivo de fusão e efusão.

Assim, a produção artística orgiástica funda-se numa “manifestação típica de um tal sentido de coletivo realizado” (MAFFESOLI, 2005, p. 12). Se apropriando de uma configuração caótica. A prática teatral orgiástica tira a plateia dos fluxos costumeiros da vida e da situação de observadora e a eleva à situação de participante e coautora da ação, pois há sempre códigos a serem elaborados, apropriados e lidos, e este processo de leitura permite ao espectador adentrar na multiplicidade de afirmações presentes numa obra, unidas por um movimento dançante. A obra é aberta, podendo o público juntar seus cacos e amarrar como "quiser" seus fios soltos.

No envolvimento corpóreo do teatro da orgia, todos (as) estão envolvidos (as) num fluxo contínuo de informações absorvidas por contágio, pelos sentidos, no qual até os silêncios e risadas, a exemplo de Gisele Almodóvar no espetáculo “Uma Flor de Dama”, tornam-se signo em potencial. A orgia, na perspectiva de Bataille (1987), é a negação do limite, é a manifestação desenfreada da violência sexual.

De modo geral, a recepção de uma obra e a leitura dos seus signos perpassa a individualidade de cada espectador; e cada sujeito é único, com vivências, percepções e visões de mundo. Muito embora estas sejam compartilhadas por outros sujeitos, cada

pessoa apreende e interpreta aquilo que é compartilhado por um grupo de maneira peculiar. Portanto a leitura de uma obra de arte seja teatral, visual, sonora fundamenta-se sobre a subjetividade de quem aprecia a produção.

Camargo (2008) afirma que a natureza teatral é marcada pelo acontecimento e que cada apresentação é una "coletiva e volátil, sucedendo-se num encadeamento múltiplo e infinito de 'aqui (s) e agora (s) ', de cena (s) que se completa (m) publicamente até o cair do pano desta atividade social" (CAMARGO, 2008, p. 14). Portanto, a peculiaridade efêmera do teatro, somada às complexas possibilidades de leitura inerentes a uma obra, faz da arte teatral uma produção intensa de sentidos, situada no acontecimento, no momento.

> (...) o teatro, é espaço das ambiguidades onde os sentidos, as palavras e as coisas se desdobram a todo instante. (...) perambula pelos caminhos do ser, do não ser e do vir-a-ser. Como um texto e como a vida-texto, o teatro está sempre em vias de se fazer. É um texto incompleto, em devir. O teatro, como arte performativa, exige o palco, o espectador e os atores para que se efetive e se consagre o drama, a ação (PETRONILIO, 2015c, p. 2).

Como foi observado na citação, o teatro é uma arte da instabilidade, da ambiguidade, do constante devir. Seus "textos" incompletos se oferecem a leituras diversificadas pelos (as) espectadores. É uma obra de arte polissêmica, multidirecional e, muitas vezes, ambígua, oferecendo múltiplas entradas e saídas para quem aprecia a obra.

O teatro depende do público para se realizar, como observa Petronilio, (2015c). Somado a alguns elementos da encenação teatral (cada teoria ou encenador do teatro irá ressaltar a importância de algum ou de alguns), o espectador é o elemento imprescindível para que o fenômeno teatral aconteça. Isso abarca mesmo a inserção maciça da tecnologia na cena teatral, de modo que se tem experimentado possibilidades que vão desde a presentificação de corpos digitais à utilização do vídeo e de elementos do cinema, entre outras possibilidades. Compreendo, no entanto, a presença do público indispensável para o acontecimento do teatro.

A plateia sempre foi um elemento fundamental para a arte teatral. Nos ritos do período da Pré-escrita ou do Paleolítico, as pessoas eram envolvidas, transportadas e, em muitas situações, transformadas pelas ações realizadas. Nas festas dionisíacas[58], sacerdotes e devotos eram envolvidos na desordem e no caos por meio de uma confusão

[58] Festas realizadas em homenagem ao deus grego Dionísio, padroeiro do teatro.

de corpos (MAFFESOLI, 2005). Ele sublinhava a exaltação do coletivo, da experiência lúbrica, sensitiva e sensual como parte integrante da festividade e do ritual:

> O movimento da festa adquire na orgia essa força transbordante que exige geralmente a negação de todo limite. A festa é por si mesma negação dos limites da vida que o trabalho ordena, mas a orgia é o signo de uma subversão perfeita. (...). Esses excessos tiraram seu sentido mais profundo do acordo arcaico existente entre a volúpia sensual e o êxtase religioso. Foi nessa direção que a orgia, qualquer que fosse a desordem que ela introduzia, organizou o erotismo para além da sexualidade animal (BATAILLE, 1987, p. 74).

A orgia, enquanto potencial cênico, "expressa uma gama de sentimentos e paixões. Ela remete, a um só tempo, à cólera e à resistência, à efervescência e à doçura, à agitação e à superação de si mesmo" (MAFFESOLI, 2005, p. 21). É o que acontece no espetáculo "BR Trans" [59] em que a performance de Silvero Pereira alterna-se entre fúria, confissão dolorosa e irrupções festivas, envolvendo a plateia numa atmosfera introspectiva, reflexiva, mas, ao mesmo tempo, festiva. Ao considerar os enfretamentos das travestis em suas vidas diárias – a situação de exclusão, marginalidade, violência, mas também cheia de festividade e *glamour* em suas performances artísticas – o espetáculo "BR Trans" celebra a vida, critica a cultura heteronormativa cujo impulso é adequar as pessoas aos imperativos de uma lei reguladora que fabrica e, ao mesmo tempo, controla os corpos.

De acordo com Bataille (1987) a orgia insere o corpo no círculo ininterrupto vital. No teatro da orgia, valoriza-se a expressividade do corpo que pode ser estimulada por fatores internos e externos, apossando-se de recursos íntimos do intérprete "por meio da passagem ininterrupta dos impulsos para as formas, das formas servindo como isca para novos impulsos e assim por diante: uma experimentação das possibilidades visíveis e invisíveis da transformação constante. " (AZEVEDO, 2008, p. 278).

O teatro da orgia reconsidera a posição tomada no fazer teatral até o século XX, de "deixar passivos aos espectadores e, assim, trair sua essência de ação comunitária. Consequentemente, se concede a missão de interter seus afetos e de expiar suas faltas devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e de sua atividade"

[59] Estreia – 21 De Junho de 2013: Espaço Quilombo Das Artes/ Assentamento Urbano Utopia E Luta – Porto Alegre – RS, disponível em: http://www.projetobrtrans.com/#!apresentaes-realizadas/c21p7; acessado em: 30 de março de 2016.

[60] (RANCIÈRE, 2010, p. 15, tradução minha). O teatro da orgia devolve ao espectador sua posição de atuante, agente no fenômeno teatral.

Vale ainda destacar que o desenvolvimento do público como atuante no fenômeno teatral, perpassa o problema da acessibilidade que não está relacionada somente ao valor monetário do ingresso, mas a uma educação estética que propicie condições às pessoas para que assimilem e leiam uma obra de arte. Ao ser perguntado sobre o teatro e os seus problemas de acesso, Silvero Pereira afirma:

> ***Silvero Pereira:*** *Eu não acho que o teatro seja elitizado, o que eu acho é que o teatro ele tem uma dificuldade de chegar, principalmente porque* ***é arte da presença, é uma arte do ator. Eu tenho tentado fazer isso quando eu coloco, por exemplo, meus espetáculos, nas redes sociais, quando eu coloco um espetáculo na íntegra no youtube, vimeo, pra que as pessoas tenham acesso, pra que a gente consiga chegar o mais longe possível com o trabalho, mas eu não acho que ela é uma arte exatamente elitizada. Eu acho que é uma arte de acesso*** *(Informação Verbal, Entrevista 1, 2015, grifos meus).*

Silvero Pereira acredita que a divulgação, na íntegra, de suas produções artísticas, em veículos de comunicação de massa, possibilita não somente ao grande público esclarecer-se sobre as experiências trans, mas também o coloca em contato com a produção artística. Entretanto, quando um vídeo circula no ambiente digital ele possui propriedades e formas de apreciação específicas, aquilo que caracteriza o evento teatral se perde estabelecendo uma nova relação de recepção.

Dessa maneira não concebo a apreciação de uma peça gravada como a apreciação de uma peça de teatro, considerando toda estrutura do evento teatral. Pois é o exercício de apreciação artística (no caso do teatro: a presença física no local em que a peça está sendo apresentada) que permite aos indivíduos desenvolverem uma aproximação com os códigos da arte: dança, música, teatro etc. Por isso aproximar o público do fenômeno teatral (relação palco e plateia) é um passo generoso para a formação do público. Outra questão importante para é um ensino de arte que ofereça ferramentas para que as pessoas possam ter acesso a uma educação dos sentidos que possibilitem o acesso as expressões artísticas.

Como observam Ferraz e Fusari (2002) arte na educação escolar não propicia somente uma formação voltada para a apreciação e recepção de obras de arte, mas prevê uma formação integral das pessoas, que perpassa tanto pela educação dos

---

[60] "volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria. Consecuentemente se otorga la misión de invertir sus efectos y de expiar su faltas devolviendo a los espectadores la posesión de su conciencia y de su actividad" (...) (*Idem*).

sentidos quanto por questões sociais e culturais. Como arte educação não poderia de manifestar a preocupação com a Medida Provisória número 746 de 2016 [61] que além de outras coisas determina a obrigatoriedade do ensino de língua portuguesa e matemática, mas restringe a obrigatoriedade do ensino de arte e educação física ao ensino fundamental e educação infantil.

Vemos uma contradição no processo de democratização do teatro, pautada não apenas na interpretação dos códigos das obras de arte, nas suas várias expressões, mas também na projeção de uma educação dos sentidos, oferecendo aos indivíduos condições para interpretarem as mensagens transmitidas direta e indiretamente nas produções artísticas. Pois esta medida provisória se configura como uma restrição do direito de desenvolver uma educação dos sentidos, que favoreça a ampliação de um senso crítico e reflexivo não somente para aquilo que lhe é apresentado nas galerias, nos teatros ou em outros espaços de difusão cultural, mas para a própria vida. O sujeito deve ser preparado para refletir sobre as suas relações de comunicação social.

> ***Silvero Pereira:*** *Eu só acho que as pessoas não foram educadas para terem esse acesso. É possível encontrar teatro gratuito, é possível encontrar barato, então, acesso existe, eu acho que o que não existe na sociedade é a consciência desse acesso e a busca por esse acesso. Eu acho que hoje talvez a gente tenha conseguido porque nesses cinco anos a educação artística mudou muito, dentro da educação formal, do ensino fundamental e do ensino médio no Brasil. Hoje a gente tem profissionais especializados e que vão para dentro das escolas seja no ensino médio como no fundamental e eles conseguem oferecer a arte da forma como eles receberam, com amor, com dedicação e querem passar isso pros seus alunos. Há muitos anos atrás isso não acontecia, há muitos anos atrás isso acontecia porque um professor que talvez tivesse uma habilidade pra alguma coisa, sei lá, cestinha de garrafa pet, pintar, então, ele era praticamente obrigado a dar aula de educação artística, porque estava no currículo, mas não tinha formação. Hoje a gente tem formação e como tem formação eu acho que a qualidade melhorou muito e se a qualidade melhorou eu acho que tem uma procura mais consciente, embora ainda bem distante (Informação Verbal, Entrevista 1, 2015).*

O processo de emancipação do público dá-se principalmente pela apropriação dos códigos das linguagens artísticas, bem como pelo hábito de apreciação e participação crítica nos eventos artísticos. O prazer pela arte não pode ser visto apenas como aquisição natural, mas como um processo, um gesto de mediação entre pessoas e produção artística, entre público e obra de arte. E isto somente é possível no encontro destas duas partes. A "sensibilidade" artística somente pode ser despertada pela arte e o evento teatral se concretiza no encontro do palco com a plateia. O gosto pela arte não pode ser encarado como um atributo inato, mas como problema de acesso à produção

[61] Disponível em: http://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/126992.

artística e a oferta de um ensino de arte de qualidade, pois o processo de emancipação do espectador funciona como exercício e sensibilização aos signos, considerando o teatro "como uma coisa a ser decifrada". (PETRONÍLIO, 2012b, p. 56).

A emancipação do público é fundamental para a formação de plateia. E artistas e arte educadores devem considerar estas questões prioritárias em suas práticas, pois a arte não se constitui apenas de códigos formais, mas é perpassada por questões políticas e sociais também.

O "teatro da orgia" me levou à desconfiança das estruturas de recepção do teatro tradicional como único modelo de experiência teatral. Trata-se de uma cena onde a experiência sensível é estimulada, sendo possível apreender o invisível tomando forma, manando por uma via das ínfimas transformações. Intenções, incertezas e conflitos ficam em relevo em cena, elevando o indivíduo para além dos órgãos. Este tipo de teatro "liberta o corpo de qualquer mímica social, de qualquer coisa séria, de qualquer convenção" (BADIOU, 2002, p. 80).

As convenções são abandonadas; a apreciação torna-se um envolvimento do indivíduo em uma espiral constante do aqui, do sempre "agora" da existência – o teatro é uma multiplicidade de "agoras", mas, ao mesmo tempo, traz em si todo o sentimento de ancestralidade, remetendo ao contato do humano com a energia vital da terra, do envolvimento interpessoal, a energia que emana do cosmo. Ela permite entender a terra como "dotada de um arejamento constante" (BADIOU, 2002, p. 80).

A orgia é caracterizada pelo envolvimento mútuo de pessoas, marcado pelo frenesi, experiências musicais e cênicas, festividades, risos irônicos, gritarias, babados e confusões. Estas pulsões nervosas estão dentro dos trabalhos teatrais do *Coletivo Artístico As Travestidas* e estão presentes também no universo trans tratado no trabalho do grupo referido.

3.3. Gisele Almodóvar: "me custa muito ser autêntica"

Na parte denominada "Prólogo: Gisele Almodóvar" (PEREIRA, 2016, p. 22) Silvero Pereira caracteriza-se com adereços femininos e interpreta a personagem Gisele Almodóvar. Na cena ela se apresenta ao público em sotaque castelhano, afirma ser filha de Pedro Almodóvar e Gisele Bündchen, que de acordo com a personagem são duas personalidades muito famosas, mas ela (Gisele Almodóvar) é muito autêntica

(PEREIRA, 2016). O texto dito por Gisele Almodóvar é uma adaptação do filme "Tudo sobre minha mãe" (1999) de Pedro Almodóvar.

> Boa noite, senhoras e senhores,
> Por conta de um acidente involuntário, Silvero Pereira que diariamente triunfa sobre este cenário, hoje não pode estar aqui, probrezinho!
> Sendo assim, que se suspenda a sessão. Porém... se não têm nada melhor a fazer, e uma vez que vieram ao teatro, é uma pena que se vão. Se ficarem, prometo lhes entreter contando a história de minha vida.
> Sim?
> Muito bom!
> Meu pai se chama Pedro Almodóvar. Minha mãe, Gisele Bündchen. Sim meu pai e minha mãe são pessoas muito famosas, mas eu sou muito autêntica. Olhem meu corpo! Vou lhes dar a medida: Rasgado de olho? Oitenta mil. Nariz? Nada está como nasci. Tetas? Duas, porque não sou nenhum monstro, setenta cada uma. Silicone? Lábios, frente, pômulo e quadris, 100 mil por litros. Pode fazer a conta, porque eu já perdi. Depilação a laser? Sessenta mil por sessão. Se és muito barbada precisa de quadro a cinco sessões, mas se és folclórica, precisa de mais, claro!
> Mas como estava dizendo, *me gusta* muito ser autêntica, porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se parece com o sonhado de si mesma! (PEREIRA, 2016, p. 23).

O trecho de Gisele Almodóvar é um relato cômico, no qual ela afirma ser filha de Gisele Bündchen e de Pedro Almodóvar, duas personalidades famosas, mas que autêntica mesmo seria ela. Seu "diálogo" com o público trata do modo como travestis se apropriam de elementos e significados corporais anteriores a ela, produzindo, não pelas vias hegemônicas, uma singularidade. Trata-se de um corpo construído que se apropria de signos, gerando significações para além dos padrões estabelecidos.

A personagem através de sua narrativa assume estar numa situação entre lugar. Sua fala descreve a existência de um corpo fabricado, transformado, um corpo-construção, não um corpo substantivo, objetificado, mas uma corporalidade, veículo e sentido da experiência. (MALUF, 2002, p. 146). Sua autenticidade está no fato de ela ser o produto de um processo de fabricação ou criação, através das várias intervenções cirúrgicas e agenciamentos que ela mesma realiza em sua trajetória de vida. "Porque uma mulher é mais autêntica quanto mais se aproxima daquilo que ela sempre sonhou em ser", como em evidência no trecho acima. A travestidilidade é uma "experiência da margem que tem possibilitado uma reflexão sobre o conceito de corpo para além do anatômico" (MALUF, 2002, p. 148).

Tal reflexão pode ser observada quando Gisele Almodóvar revela sua autenticidade por meio de um corpo fabricado, não essencializado, mostrando que "a natureza humana não é essencial, mas socialmente produzida" (BRAH, 2006, p. 343). Brah (2006) considera que ser mulher – biológica, cultural e psiquicamente –

compreende uma variação histórica. Um corpo materializa significados culturais. A noção de corpo não é um dado natural sobre o qual a cultura vai inscrevendo seus desígnios, mas se trata de um corpo que é construído dentro de um processo ininterrupto.

Le Breton (2006, p. 41) observa que o corpo existe apenas construído dentro de um contexto cultural pelo ser humano. E é através do olhar cultural do ser humano que o corpo adquire sentido. O corpo é um agenciamento e reage às normas aplicadas a ele, podendo assumir outros "destinos" longe dos especificados pela heterossexualidade. A autenticidade de Gisele Almodóvar está exatamente nas intervenções que ela faz no seu corpo, produzindo uma singularização corporal. Ela apropria-se da tecnologia para produzir outras formas de feminilidade não hegemônicas. (HARAWAY, 2013).

Não somente a tecnologia, mas os espaços de sociabilidade colaboram com o engendramento corporal travesti, principalmente, para que aconteça um "aprendizado, auxiliando no processo de "saber ser" travesti". (HENNING, 2008, p. 93). Os espaços de sociabilidades permitem as tomadas de posicionamento, no qual muitos (as) jovens expressam e vivenciam suas identidades. Carlos Eduardo Henning, ao pesquisar os espaços de sociabilidade LGBT, no artigo "Na minha época não tinha escapatória", observa:

> Os contextos pesquisados são os locais onde esses adolescentes aprendem a se posicionar no mundo social em que se inserem, estabelecendo relações de aprendizado e de reciprocidade. A importância desses espaços, para muitos dos jovens que os frequentam, se estabelece principalmente pelo fato de ser ali que os comportamentos realmente ansiados estão autorizados a ocorrer. É também nesses espaços que muitos podem paulatinamente "sair do armário" e começar a criar outras visões possíveis de identidade (HENNING, 2008, p. 93).

Em suma, ser travesti corresponde a uma engenharia que envolve intervenções corporais, mas se dá também dentro dos espaços de sociabilidade, nas trocas constantes que estes sujeitos realizam com outras pessoas em locais específicos. Trata-se de espaços nos quais estas performances desinentes são permitidas e legítimas. Consequentemente, estes espaços de sociabilidade estão fora dos ciclos heteronormativos.

Gisele Almodóvar é toda feita, pois tomou os processos de subjetivação vigentes e estabeleceu uma relação de criação e de expressão. A subjetividade está em circulação nos conjuntos da sociedade em proporções e em níveis diferentes. Ela é uma produção maquínica social e os seres viventes em particular assumem-na e vivem-na

como produto naturalizado. Para Maluf (2002), quando a personagem (no caso Agrado do filme “Tudo sobre Minha Mãe”) fala de si mesma, está falando de sua experiência corporificada. Para a autora, o corpo se constitui enquanto experiência.

> No caso de Agrado – e de outros transformistas – e de sua fala sobre si mesma (que é necessariamente uma fala sobre sua experiência corporificada), o corpo só existe enquanto experiência. O que seria o objeto ou a substância definidora de identidade (o corpo irredutível) aparece deslocado em sua fala, mas os sujeitos que convivem com ela insistem nele. Eles querem ver o seu pênis. O silicone, que para esses sujeitos seria o objeto efetivamente deslocado, aparece na fala de Agrado como a sua natureza, o que de mais autêntico ela possui. Ela começa a fala dizendo que ir contar a história de sua vida. E essa história é contada através de seu corpo, ou melhor, de sua experiência corporificada. O travesti institui uma nova *bildung*: a *bildung* do corpo – através dele e nele se constrói uma nova pessoa (MALUF, 2002, p. 148).

A experiência travesti está em sua corporificação. É através das transformações em seus corpos que as travestis constituem seus processos de subjetivações. Breton assinala que “Antes de qualquer coisa, a existência é corporal” (LE BRETON, 2006, p. 7). O silicone, a prótese, a intervenção é o que as constitui como “autênticas”, é um modo de ser travesti. Na fala adaptada do filme “Tudo sobre Minha Mãe”, Gisele Almodóvar desloca a noção de identidade, ou corpo-substância, que aparece como um processo, um suporte, um aparato inteiramente manipulável.

É importante ressaltar que a forma como os indivíduos constituem suas subjetividades varia entre dois extremos: pode-se ter com a subjetividade uma relação de alienação e opressão, o que acontece quando o indivíduo vive e se submete a esta subjetividade da forma como a recebe. Ou pode-se estabelecer uma relação criativa e expressiva, por meio da reapropriação dos elementos da subjetividade, criando um processo denominado por Guattari e Rolnik (1996) de singularização, como evidencia a citação que segue:

> A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 42).

Ser autêntica, deste modo, refere-se ao processo de singularização, que marca o esforço que a travesti empreende para chegar à feminilidade desejada. Ser autêntica é realizar intervenções cirúrgicas, aplicações de silicone, entre outras intervenções corporais de maneira eficiente, produzindo o resultado esperado. Gisele

Almodóvar sinaliza que o corpo trans é uma forma de expressão, uma linguagem, um canteiro de obras em constante devir. Ser autêntica é estar em devir, é fazer do seu próprio corpo uma obra de arte. A autenticidade da personagem contradiz toda uma maquinaria social e política que reivindica ao corpo uma construção padronizada.

Ser autêntica é torcer o processo de assujeitamento, bem como a mobilização de dispositivos na realização de um processo pedagógico que vai marcando os corpos dentro de uma concepção heterossexual. Estas marcas resultantes das nossas experiências indicam os lugares ocupados por nós num dado contexto social e cultural. É fruto de uma performance que materializa os corpos, é a encarnação de uma experiência. Não é um processo estável que inspira finitude, mas sim constantemente forjado, constituído no tempo. Uma repetição de atos de forma estilizada, que produz uma estilização corporal, causando uma ilusão de permanência de um eu, de uma identidade.

> As travestis, ao investir tempo, dinheiro e emoções nos processos de alteração corporal, não estão concebendo o corpo como mero suporte de significados. O corpo das travestis é, sobretudo, uma linguagem; é no corpo e por meio dele que os significados do feminino e do masculino se concretizam e conferem à pessoa suas qualidades sociais. É no corpo que as travestis se produzem enquanto subjetivação (BENEDETTI, 2005, p. 55).

Como trata a citação acima, o corpo travesti não é um receptáculo de significados legitimados socialmente, mas um meio de produção de significados. Em seus corpos, elas produzem subjetivações que colocam em crise a concepção de masculinidade e feminilidade já estabelecida.

Pode-se dizer que os corpos recebem significados ao longo de uma viagem identitária, na qual não são as paisagens simplesmente que se modificam, pois mudanças acontecem nos seres que viajam (LOURO, 2004). Nada permanece igual no constante fluir das vias, das palavras e das coisas. Os seres viventes tornam-se sujeitos ou escorregam por outras vias, abertas por mudanças de itinerários.

3.4. Feita para Morrer [62]: travestilidades e marcas da abjeção

No final da cena denominada “Prólogo: Gisele Almodóvar” (PEREIRA, 2016, p. 22) ao som de um fragmento remixado da música “Born to Die” [63](Lana Del

[62] Referência a canção Born to Die de Lana Del Rey, tocada no espetáculo “BR Trans”.

Rey), Silvero Pereira, desmonta-se. Gradativamente, o ator vai eliminando os elementos de caracterização femininos do seu corpo: primeiro retira a maquiagem – realiza essa ação num ritmo frenético ao som da música citada. Apaga os vestígios: retira o vestido vermelho de festa que vestia, retira os sapatos de salto alto que calçava. O figurino é trocado por uma calça masculina, uma camiseta regata e um sapato – todos pretos, um gorro esconde os longos cabelos do *performer*, todos os signos de feminilidade são suprimidos. Em cena, Silvero Pereira, passa a realizar flexões de braço, seguida de uma respiração forte e profunda. A luz baixa permite um clima intimista na cena (Figura 5).

A figura 5 revela um corpo exposto aos processos pedagógicos de uma sociedade heteronormativa. Evidencia-se um corpo forjado em um sistema de exclusão não visível. A constituição política do sujeito acontece associada a certas finalidades de legitimação e exclusão e este processo veste-se de naturalidade, mas suas estruturas normativas e jurídicas estão dissolvidas no processo de formação do sujeito.

Butler (2012) destaca que a política precisa "se preocupar com essa função dual do poder: jurídica e produtiva" (p. 19). A lei, ao mesmo tempo em que produz, oculta seus *dispositivos* produtivos, causando a ilusão de naturalidade e perenidade, de modos de vida legitimados pelos padrões hegemônicos sustentados por esta lei. O poder utiliza ferramentas materiais, estratégias e mecanismos de assujeitamento presentes nas práticas discursivas.

A normatividade do gênero é constituída dentro de um campo de poder. No campo da linguagem, opera-se todo um sistema de segmentação e exclusão. O sujeito constitui-se ao estar mergulhado numa torrente de discursos. Seu corpo é marcado e elegem-se formas legítimas e ilegítimas de existência. O corpo é tema da linguagem, entretanto sua tentativa de domesticação associa-se a uma "violência real exercida sobre o corpo: quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio" (GIL, 1980, p. 14).

---

[63]*(...) Come and take a walk on the wild side/Let me kiss you hard in the pouring rain/Do You like your girls insane?/Choose your last words/This is the last time/'Cause you and I, we were born to die/(...)/I was so confused as a little child/Tried to take what I could get/Scared that I couldn't find/All the answers, honey/Don't make me sad, don't make me cry/Sometimes love is not enough/And the road gets tough, I don't know why/Keep making me laugh/Let's go get high/The road is long, we carry on/Try to have fun in the meantime (...)*

Figura 5: Silvero Pereira desenhando silhuetas de travestis mortas no chão com um giz. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/

A construção corporal dos sujeitos perpassa por uma norma, cujo efeito é a repetição de um padrão hegemônico estabelecido dentro de um contexto cultural. Àqueles que não estão de acordo com esta norma são aplicados mecanismos de punição e tentativas de aplicação de uma pedagogia corporal. Os sujeitos apresentados no espetáculo "BR Trans" fogem desta norma, por isso, carregam a infâmia em suas próprias vidas. Ainda na cena em que o ator se despe de Gisele Almodóvar, por meio de sua confissão, vemos o medo gerado nas pessoas não adequadas aos padrões sociais de gênero.

> Eu senti medo. Medo de diversas coisas, sei lá! Medo do escuro, da velocidade dos carros, dos olhares inquisidores, medo de violência da polícia, medo delas, medo de falar uma besteira, medo de não ser aceito, de emoções, de sentimentos desconhecidos. Inclusive medo disso, de toca mais uma vez neste assunto (...). Mas isso foi bom, aliás, isso foi muito bom, porque percebi que o medo não era um privilégio meu de artista inquieto. O medo é uma constante na vida delas, medo de não ter casa, de não ter dinheiro, de não ter comida, de não ser aceita socialmente medo de solidão, violência, morte. O medo me aproximou delas. Talvez porque este foi o primeiro sentimento que a gente percebeu que já tinha desde sempre. Afinal de contas todo mundo sente isso, depois ele foi capaz de se tornar em fascínio e amizade. Nós nunca nos tratamos desiguais, do mesmo jeito que eu buscava histórias elas reivindicavam coisas da minha vida pessoal como desejos, práticas, angústias, as vezes até questionavam minhas ideias. Reciprocidade é uma lei, mas nem tudo são flores, a violência verbal e física, também são leis no mundo da noite. E isso fortalece muito o medo de quem vive neste universo. A violência verbal é corriqueira, você encontra em qualquer lugar: numa esquina numa rua, numa praça qualquer, até mesmo num caixa de supermercado. Mas a violência física, bah!... Como elas dizem... a violência física... a violência física essa eu acho que eu nunca vou conseguir explicar (...) (PEREIRA, 2016, p. 23).

O medo é comum a toda a humanidade, contudo, quando se está na rua, na situação de marginalização, ele provém da violência empreendida contra estas vidas.

Estar fora é uma situação de risco na qual a violência, em todos os seus aspectos, é empregada como estratégia de eliminação das vidas compreendidas como abjeção. Estas pessoas vivem na clandestinidade, burlam as regras, subvertem as identidades, embaralham os códigos – estas vidas ameaçam o funcionamento do sistema instaurado, mas, ao mesmo tempo, são produtos desta norma reguladora.

Kristeva (2006) destaca que aquilo que produz o abjeto não é sua condição de higiene ou saúde, mas modos de vida que perturbam as identidades fixadas, o sistema vigente e a ordem estabelecida. Abjeto é o sujeito que não respeita as fronteiras e as regras. Como observado qualquer tipo de materialidade desinente é classificada como abjeta dento desta lógica de poder. E os modos de vida desinentes são considerados anormais, patológicos, busca-se, dessa forma, maneiras de eliminá-los da vida social, suas vidas não importam. Por isso, posso afirmar que o cotidiano de violência e o alto índice de crimes de ódio no Brasil, como já observado, estão relacionados a este processo de eliminação.

Andrade (2012) assinala que "a imagem socialmente exposta é aquela em que a travesti é rejeitada pela família, escola ou sociedade, tendo como única saída a prostituição. Esse modelo, obviamente, não deixou de existir, mas as travestis não estão presas a este 'destino'" (ANDRADE, 2012, p. 15). As trans, de modo geral, sofrem as consequências de se afastarem dos percursos que a heteronormatividade estabelece.

Em vários trechos da peça o tema da prostituição, rejeição familiar e da violência em várias instâncias é abordado, na cena XI, "O Boy" (Pereira, 2016, p. 38) uma personagem sem identificação narra sua história de vida. Uma travesti prostituta que vai morar com um "boyzinho" de 22 anos. O início do relacionamento não teve muitas complicações, mas depois de um tempo o "boyzinho", como é chamado não aceitava mais o trabalho da travesti "na pista". Durante uma briga (nessa cena Silvero Pereira interpreta as duas personagens) a travesti afirma que a única maneira que ela tem de sustentar a casa é fazendo programa. Em várias ocasiões o "boyzinho" impulsionado pelo ciúme agrediu a travesti na presença de seus clientes, a personagem narra: "Eu perdi muitos clientes nesse período. Às vezes eu ficava na pista e ele ficava escondido na moto numa esquina, me vigiando. Na hora que um carro parava, ele ia lá e me batia. Essa relação era muito doentia" (PEREIRA, 2016, p. 39). Além da prostituição a personagem citada vivencia uma situação de violência, neste caso o "boyzinho" busca assegurar seu domínio sobre a travesti ao reforçar traços considerados

“masculinos relacionados à virilidade e à violência como símbolos de prestígio social” (CITELI, 2005, p. 34).

Esta situação de infâmia e os “não lugares” [64] habitados por estas vidas é resultado de um processo normativo ao qual elas não se adequaram. Na cena XIV “A História de Babi” (PEREIRA, 2016, p. 44), o performer vai ao microfone e canta música “Geni e o Zepelim” de Chico Buarque, na última estrofe da música ele troca o nome Geni por Babi. Isto acontece, porque Babi foi uma das pessoas com quem Silvero Pereira teve contato durante sua pesquisa artística. Ela tinha um sonho de ser atriz, inicialmente Babi fazia shows de transformismo em boates, quando foi convidada para fazer um espetáculo de teatro que seria apresentado no Teatro São Pedro em Porto Alegre. Em “BR Trans” Silvero Pereira interpretando Babi diz:

> – Bah, não acreditei! Essas coisas com viado é tudo bagunça e confusão! Mas ele me disse que seria no Teatro São Pedro, o teatro estadual de tem na cidade. Capaz! Fiquei louca! Cheguei lá e fui super bem tratada, me deram cafezinho, água. Era até pra cantar uma música bem bonita que eu conhecia desde criança, porque meio que contava um pouco da minha história. Não dá para descrever minha sensação com as luzes, as pessoas e olhando, a cortina aberta. Naquele momento, eu me senti, pela primeira vez, uma pessoa importante cantando uma música forte, que toca de verdade. Foi um momento ímpar, que eu não tenho como explicar (PEREIRA, 2016, p. 45).

A música cantada por Babi no espetáculo que estreia no teatro São Pedro é “Geni e o Zepelim” que conta a história de uma personagem marcada pela rejeição e o preconceito, o refrão da música diz: *“Joga pedra na Geni! Joga pedra na Geni! Ela é feita pra apanhar! Ela é boa de cuspir! Ela dá para qualquer um! Maldita Geni!”* No contexto da música a sociedade repelia Geni por causa de seus agenciamentos e por causa de seu modo de vida. Música cantada por Babi no espetáculo, conta uma história de sofrimento e rejeição.

Em “BR Trans” a cena de Babi evidencia o funcionamento dos discursos e dispositivos de poder atuando na seleção do que é lícito e do que é ilícito bem como, sua atuação no processo de separação de uma esfera considerada sujeito e na elaboração, ao mesmo tempo, um campo cujas materialidades não lhes dão legitimidade para serem tomados como tal (como evidenciado acima).

As relações de poder por meio de códigos linguísticos materializam e controlam os corpos, em uma via dupla de produção e economia. No contexto dessas

[64] O conceito de não lugar utilizado ao longo desta dissertação é uma releitura do conceito elaborado por Marc Augé (2012) acerca de espaços no convívio social que não são espaços de habitação, mas de trânsito, de passagem, e aqui se faz referência ao estado destas vidas em segregação social, pois elas habitam em espaços onde ninguém mais habita, seus lugares são separados dos residenciais da identidade.

relações produtivas e de economia da existência a identidade parece se autorreferenciar, quando um sujeito afirma ser alguma coisa, sua afirmação elenca características aparentemente encerradas em si. A identidade evoca categoriais descritivas, delimitadoras, exclusivas e aparentemente autônomas. A identidade funciona como uma forma de aprisionamento. Pois as estruturas da linguagem asseguram este posicionamento, separando sujeitos e nomeando lugares, além de distinguir as categorias interiores exteriores a uma determinada identidade produzida num processo altamente sistematizado e normalizado.

Podemos ver algumas travestis que não estão presas ao "destino da prostituição", mas se situam em posição de destaque, como no exemplo de Luma de Andrade, vale acrescentar que também não há uma travestilidade universal. Porém, durante as noites, as ruas ainda são ocupadas por pessoas transgêneras que buscam seu sustento debaixo dos postes, vendendo seus corpos. Essa situação é consequência dos discursos e poderes diluídos nas experiências sociais, como observou Foucault (2005) que, tomando como fundamento as noções biológicas de corpo, gênero, sexualidade, agenciam dispositivos que vigiam e punem as práticas e modos de vida desinentes, deixando à margem os sujeitos que se desviam das normas heterossexuais.

3.5. Saindo do Camarim: interseccionando as diferenças

Em "BR Trans" a vida é nômade[65]. Os corpos são compreendidos num constante processo de "vir a ser"; em devir; em transformação. Mas são pensados como a transgressão, pois o nômade não é somente aquele está em constate viagem, mas um transgressor para o qual as normas hegemônicas não servem como base de sua vida. O nômade tem seu próprio código.

> Nem todos os nômades são viajantes do mundo; algumas das viagens mais importantes podem acontecer sem que alguém se aparte fisicamente de seu habitat. O que define o estado do nômade é a subversão das convenções

[65] O nômade, com sua máquina de guerra, opõe-se à máquina administrativa. O nomadismo é um pensador criativo, pensa não através da imagem-mundo, mas sem imagens. O pensamento contrário ao nômade é aquele que se fia em conceitos eternos fixados num céu das ideias ao alcance da mão onde podemos facilmente buscá-los. A um pensamento que avança em ordem crescente, em segmentos, segundo uma ordem previamente estipulada, a estes denominamos sedentários, os quais estão em um espaço estriado. O nômade é um pensador da imanência, faz do ato de pensar uma aventura, um modo de vida arriscado. Nomadismo não é sinônimo de caos e falta de rigor, mas um ato de pensar inventivo, lançado sobre o mundo, o nômade é um pensador do espaço liso.

> estabelecidas, no ato literal de viajar [66] (BRAIDOTTI, p. 31, 2001, Tradução Minha).

Ser nômade é não ter ponto de chegada, mas isso não quer dizer que o (a) nômade não deseje ter visibilidade. Ser nômade é entregar-se ao movimento, é assegura-se no deslocamento, na descontinuidade, na incerteza. Mas "assegurar-se" é ser nômade? Nômade é diferente de ser sedentário, o (a) nômade não se assegura em certezas, mas desterritorializa e reterritorializa elementos de um ou mais territórios fazendo algo novo. O prazer do nomadismo está na viagem. O (a) nômade carrega a multiplicidade, pois ele (a) não tem uma nação, uma pátria.

Apesar da constante reiteração, a norma sempre abre um parêntese para ser transgredida. Como a viagem identitária é incerta e ainda não determinada, mas um constante devir, não podendo ser "decidida a um só golpe" (LOURO, 2004, p. 16), ela precisa de mecanismos sutis ou explícitos que fazem lembrar os sujeitos dos códigos a serem seguidos. E mesmo com os planos traçados e as normas constantemente evocadas, há sempre aqueles que escapam, escorregam e acabam transgredindo "os arranjos. A imprevisibilidade é inerente ao percurso" (LOURO, 2004, p. 16).

Assim, a própria norma evoca tais sujeitos, ela é este outro monstruoso. Nas nas palavras de Louro (2004) a norma baseada na heterossexualidade oferece um espaço, uma brecha para a transgressão. Além de oferecer os códigos a serem seguidos, ela revela também os modelos que não devem ser seguidos e, portanto, "é em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem" (LOURO, 2004, p. 17).

Os sujeitos da sexualidade desinente, portanto, ao se afastarem do modelo, fazem-se mais presentes, sendo constantemente evocados, pois "não há como esquecê-los. Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não se deve ser atravessado" (LOURO, 2004, p. 18).

Neste sentido, Guacira Louro (2004) defende que tais sujeitos demonstram o modo como estas normas são forjadas e mantidas, pois se apresentam enquanto paradoxo de toda heteronormatividade, revelando as falhas deste sistema normativo. Demonstram que as travessias são possíveis, que há possibilidades de estar nas fronteiras sem nem ao menos atravessar, desterritorializando as referências.

---

[66] No todos los nómades son viajeros del mundo; algunos de los viajes más importantes pueden ocurrir sin que uno se aparte físicamente de su hábitat. Lo que define el estado nómade es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar (*Idem*).

Estes sujeitos ambíguos sinalizam a existência de um sujeito sem um núcleo interior fixo, de modo que ele não é mais compreendido como uno, mas uma multiplicidade. “A subjetividade entrou no reino do nomadismo” (GUATTARI, 2012, p. 169). Não há mais terras natais, pois ora elas foram esquecidas ora perdidas no meio das hibridações do pensamento. Dessa maneira, a identidade unificada entrou em colapso. Sobre as contradições no campo identitário:

> Ao passo que vemos a identidade se transformar em um caleidoscópio ambulante, em uma metamorfose constante, **percebemos que o canto dos pássaros ainda não assume a liberdade que merece, as fronteiras já não são as mesmas, as gaiolas, os viveiros e os zoológicos já possuem buracos, as portas estão quebradas, os pássaros podem improvisar o canto, mas as baladeiras estão lá, esticadas, inibindo o direito de voar.** No entanto, apesar das brincadeiras, das ameaças, dos retrocessos, dos fundamentalismos, as mulheres brincam com as várias possibilidades de serem mulheres (incluindo o direito a ser lésbica), os homens brincam com as várias possibilidades de serem homens (incluindo o direito a ser gay), as transexuais brincam com as várias possibilidades de serem trans (incluindo o direito de ser heterossexual ou lésbica), as travestis brincam com as várias possibilidades de serem travestis (incluindo o direito de ser tudo em termos de sexualidade) (ANDRADE, p. 89, 2012).

Em “BR Trans”, na cena II, enquanto ao ator canta a música “Meninas de Ponta” da banda Rosa de Pedra, imagens retiradas de noticiários e da internet mostrando travestis brutalmente assassinadas são projetadas no fundo do palco. Isto se relaciona ao que Andrade (2012) afirma, vemos o resultado da “baladeira” puxada contra as travestis que brincam com as várias possibilidades de serem travestis. Como observa Luma de Andrade (2012), a identidade é um conceito fraturado, fragmentado e, podemos até dizer, rasurado. As antigas clausuras da identidade cujas estruturas estão descontínuas possuem algumas fissuras. Estamos experimentando a todo o momento o efeito de uma pedagogia cujo principal objetivo é produzir o gênero de acordo com a anatomia. Mesmo debaixo do rigor das regulações promovidas pelas instituições (escola, família, igreja, estado etc.) produtoras de corpos em conformidade com heterossexualidade compulsória, homens e mulheres brincam com suas situações e com as múltiplas possibilidades de masculinidade e feminilidade, inclusive o direito de serem gays ou lésbicas. As transexuais, com as multiplicidades transexuais e com o direito de serem heterossexuais ou lésbicas; do mesmo modo, as travestis brincam com as múltiplas formas de ser travesti, ultrapassando binarismos.

O processo pedagógico que visa nos adequar a heterossexualidade está pautado na noção de diferença sexual que, por sua vez é, sobretudo, uma diferença nos corpos. Laqueur (2001) realiza um exaustivo levantamento de documentos que versam

sobre a diferença sexual. No seu estudo, o autor revela a maneira como os poderes produzem discursos e verdades sobre os corpos, assinalando que até o século XVIII a diferença sexual pautava-se sobre o modelo do isomorfismo sexual que compreendia o corpo da mulher como uma variação imperfeita e inferior do corpo masculino. A partir do século XIX, relatos e estudos médicos passaram a apontar para uma diferenciação nos corpos masculinos e femininos.

> O sexo biológico é percebido como a forma natural, proveniente da concepção da natureza, e o gênero da cultura, advindo das relações sociais. Esta separação entre sexo e gênero, sendo um oposto ao outro, faz-nos cair na armadilha da heterossexualidade compulsória, que institui o que é natural como superior ao cultural, ou seja, o sexo superior ao gênero (ANDRADE, 2012, p. 95).

O sexo biológico é compreendido um aparelho natural, um dado "inevitável" para o discurso hegemônico. Apresenta-se como uma matéria sobre a qual é construído o gênero. Tal posicionamento revela uma economia que pretende assegurar a anatomia como um elemento superior ao gênero, ou seja, demonstrar que o natural é superior ao cultural.

Vemos na afirmação de Andrade (2012) que a noção de diferença sexual[67] transita pelas macropolíticas e as micropolíticas, fazendo parte de um sistema que cria formas de constituir os sujeitos, bem como as realidades sociais nas quais vivem. Como assegura Laqueur (2001, p. 22), falar sobre sexualidade é, inevitavelmente, falar sobre a ordem social vigente.

A diferença sexual é, sobretudo, uma diferença nos corpos. Laqueur (2001) realiza um exaustivo levantamento de documentos que versam sobre a diferença sexual. No seu estudo o autor revela a maneira como os poderes produzem discursos e verdades sobre os corpos. Neste sentido, assinala que, até o século XVIII, a diferença sexual pautava-se sobre o modelo do isomorfismo sexual que compreendia o corpo da mulher como uma variação imperfeita e inferior do corpo masculino. A partir do século XIX, relatos e estudos médicos passaram a apontar para uma diferenciação nos corpos masculinos e femininos.

O discurso da diferença sexual centra-se na genitália para definição de masculinidade e feminilidade, propagando uma sensação de naturalidade inevitável diante deste padrão estabelecido. Entretanto, a travestilidade "desmonta" essa sensação de naturalidade atribuída ao sexo e ao gênero, pois os corpos travestis constituem uma

[67] Analisada com mais profundidade por Tomas Laqueur (2001).

feminilidade travesti que se mantém e se constitui sobre um corpo com pênis. Por causa de suas singularidades as identidades, trans são consideradas desviantes e patológicas.

> A representação convencional do corpo masculino e do feminino é desconstruída resultando em perplexidade para alguns e em harmonia para outros. Essa "ambiguidade" não passa despercebida, pois suscita discursos, tanto da ciência quanto do senso comum, que geralmente as enquadram em um território do desvio e da patologia (COELHO, 2009, p. 15).

Juliana Coelho (2009), na Dissertação "Bastidores e Estreias: *performers* trans e boates gays 'abalando' a cidade", afirma que a travestilidade desconstrói os códigos de feminilidade e masculinidade, embaralhando os elementos que constituem estas duas esferas. Com isso, a travestilidade se configura como um campo no qual tanto os discursos quanto o senso comum entrarão em acordo ao enquadrá-la no território da patologia. O dispositivo da sexualidade funciona por meio de uma multiplicidade de elementos que podem ser linguísticos ou não, incluindo desde discursos até mesmo espaços físicos. A sexualidade enquanto dispositivo inscreve-se nas relações e estratégias do poder, e é este dispositivo que vai separar o que é considerado "normal" daquilo que é considerado "patológico". Vale acrescentar que a travestilidade enquanto identidade de gênero se intersecciona com outras categorias como classe e raça. Butler (2012) observa:

> Se alguém "é" uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da "pessoa" transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de "gênero" das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2012, p.20).

Como observado, uma categoria identitária além da descontinuidade dentro dela mesma sofre variações de acordo com regiões e momentos históricos, além de se relacionar com outras categorias identitárias. A experiência travesti implica outros processos de subjetivação. Intersecciona com modalidades como raça e classe. E estas também influem em suas trajetórias de vida. Revelam em muitos casos os motivos pelos quais muitas delas sobrevivem da prostituição.

Como perspectiva para se pensar a diferença e suas interseccionalidades, tomo como fundamento as formulações de Brah (2006) a respeito deste conceito. Para a autora a diferença pode ser relacionada à experiência, que se constitui um conceito-chave para os estudos feministas e seus desdobramentos. A autora acrescenta:

> O que importa é que a conscientização trouxe para o primeiro plano um dos mais poderosos insights do feminismo, que é que a experiência não reflete de maneira transparente uma realidade pré-determinada, mas é uma construção cultural. De fato, "experiência" é um processo de significação que é a condição mesma para a constituição daquilo a que chamamos "realidade". Donde a necessidade de reenfatizar uma noção de experiência não como diretriz imediata para a "verdade", mas como uma prática de atribuir sentido, tanto simbólica como narrativamente: como uma luta sobre condições materiais e significado (BRAH, 2006, p. 360).

A experiência pode ser compreendida como uma construção cultural, uma apropriação e, ao mesmo tempo, um processo de significação da realidade, não devendo ser considerada como uma verdade estabelecida, mas como um processo de atribuição de sentidos simbólicos e narrativos, como evidência Brah (2006). A experiência trans abordada na peça "BR Trans" revela que este conceito se relaciona a um processo de corporalização da própria experiência, uma reapropriação dos significados atribuídos à noção hegemônica de feminilidade, em direção à construção de um feminino travesti, transexual, transformista...

Figura 6: Silvero Pereira escrevendo em um baú. Fonte: http://www.projetobrtrans.com/

Quando as trans modelam seus corpos de acordo com seus desejos de serem transexuais, travestis ou transformistas, elas ressignificam os códigos vigentes e embaralham as normas criando outra realidade, uma realidade trans, pois é nas experiências que os sujeitos acontecem, ou seja, as trans constituem suas identidades e vão se constituindo ao longo do tempo. Aqui não pretendo afirmar que haja um "sujeito da experiência", mas considero que este sujeito não está acabado, muito menos unificado, fixo e preexistente. O sujeito não é uma entidade que simplesmente existe, mas sua constituição vai sendo marcada e constituída e, ao longo desta trajetória, as "posições de sujeito e subjetividades diferentes e diferenciais são inscritas, reiteradas ou repudiadas" (BRAH, 2006, p. 361).

Para Brah (2006), a diferença também sinaliza a maneira como os poderes macros e micros operam no processo de diferenciação, constituindo esferas separadas de modo estruturado e sistemático dentro das relações sociais. Tal processo acontece através de discursos culturais, políticos e econômicos efetivados pelas instituições sociais. Na cena IX do espetáculo "BR Trans", ao longo de sua fala, Silvero Pereira escreve num baú (Figura 6): ÓDIO, SOLIDÃO, MEDO, EXCLUSÃO e acrescenta: "essas são disciplinas que não estão registradas no currículo, mas que você é obrigado a fazer" (PEREIRA, 2016, p. 36). Em cena, o autor afirma que a escola deveria ser um lugar onde se exerce a liberdade, onde as pessoas devem aprender a vencer obstáculos, mas a existência destas matérias no currículo escolar (ÓDIO, SOLIDÃO, MEDO, EXCLUSÃO) levam muitas pessoas a serem marginalizadas ainda na idade escolar.

Vemos com isso como a instituição escola opera (como as outras) desigualdade. Brah (2006) defende que algumas categorias destacadas por este processo de diferenciação podem sublinhar uma designação não simplesmente como subordinada dentro das relações sociais, embora evidenciem sistemas de significação que constituem o grupo como uma categoria cultural.

Tal afirmativa me possibilita evidenciar a categoria *queer* como um espaço que assinalava uma situação de subalternidade, mas que passou a reunir em torno dela um grupo de pessoas desinentes que criticam, através de suas experiências e formulações teóricas, os processos de assujeitamento vigentes. Como assinala Miskolci (2007), *queer* configurava-se como um termo outrora de cunho depreciativo, mas recentemente apropriado e ressignificado por estudos que problematizam as normatizações dentro dos processos sociais. O termo Teoria *Queer* (também denominado Estudos *Queer*[68]) foi tomado por Teresa de Lauretis para reunir pesquisadores que problematizavam os sujeitos minoritários, realizando oposições críticas aos estudos sociológicos.

Brah (2006) defende que a identidade é atravessada pela experiência, pelas relações sociais, e é na subjetividade que ela vai ganhando relevo. Assim, a identidade deve ser compreendida como não estável, como não una, como uma multiplicidade na

[68] A utilização de Estudos *Queer* implica uma abordagem mais aberta tanto no sentido metodológico quanto epistemológico, diferente de Teoria *Queer*, pois o termo "teoria" implica um fechamento e uma sistematização de ideias em torno de um objeto. *Queer* reúne também movimentos sociais pós-identitários, denominado Ativismo *Queer*, que implica defesa de pessoas minoritárias, como os próprios Estudos *Queer* se propõem a fazer. Neste contexto noção de identidade é negada, podendo haver uma coalizão em diálogos constantes, como afirma Miskolci (2007).

qual não é possível encontrar um núcleo fixo, centralizado. Dessa maneira, a concepção de identidade unificada é problematizada.

> As identidades são marcadas pela multiplicidade de posições de sujeito que constituem o sujeito. Portanto, a identidade não é fixa nem singular; ela é uma multiplicidade relacional em constante mudança. Mas no curso desse fluxo, as identidades assumem padrões específicos, como num caleidoscópio, diante de conjuntos particulares de circunstâncias pessoais, sociais e históricas (BRAH, 2006, p. 371).

Nesta concepção, a identidade está desestruturada, fragmentada, não havendo nela um centro de onde saem uma variedade de ramificações. Na identidade pós-moderna não existe uma linearidade, ela é multipolarizada, ou seja, espalha-se em direções divergentes e descontínuas. E, dessa forma, a subjetividade é nômade.

Outro autor que se ocupa do conceito da diferença é Henning (2015). Ele discute que, através da interseccionalidade, conceito elaborado dentro da teoria feminista, os marcadores das diferenças de gênero, sexualidade, idade, raça, classe social e corporalidades estão integrados, promovendo desigualdades e hierarquizações dentro das relações sociais. Os estudos que discutiam a interseccionalidade proporcionaram ferramentas para analisar a relação entre uma multiplicidade de diferenças e, consequentemente, as desigualdades. Assim, não se trata de colocar em relevo a diferença sexual, ou de gênero, e raça, mas sim de pensar numa diferença num sentido mais amplo e as dinâmicas de poder que hierarquizam e segregam as diferenças.

O autor ressalta, dessa forma, que os estudos pautados na "análise interseccional" passam a considerar que não é necessariamente "preciso desenvolver a análise de uma infinidade de marcadores em toda e qualquer análise social, mas atentar para o entrelaçamento daqueles que se mostram relevantes contextualmente" (HENNING, p. 111, 2015).

Em "BR Trans", ainda na cena IX, Silvero Pereira narra:

> Consegui um emprego. Vendedora numa livraria. As pessoas não sabiam se estavam sendo atendidas por um homem ou por uma mulher. Isso fez o gerente da loja achar que era constrangedor para os clientes, e assim fui demitida. Depois, fui trabalhar como auxiliar de cabeleireiros onde conheci vários gays, e, em seguida, as trans. Foi quando comecei a entrar de fato nesse universo. Eu já estava bem feminina e os clientes começaram a me "cantar". A dona do salão, uma travesti cinquentona, ficou com ciúmes e me demitiu. Então, sem casa, sem família, sem estudo, sem religião e sem profissão, acabei na prostituição (PEREIRA, 2016, p. 37).

Acima, temos a narrativa que parece se repetir. As marcas de gênero, somadas a uma condição financeira precária, à falta de acesso à educação, e consequentemente, à falta de uma profissão, levam as muitas trans e, sobretudo, as

travestis à prostituição. Na narrativa trazida por Silvero Pereira, vemos em funcionamento as táticas de poder, e observamos como marcadores da diferença funcionam na marginalização dos sujeitos trans.

Em suas pesquisas etnográficas do mestrado e doutorado, Henning (2015), analisa as relações entre os marcadores da diferença: sexualidade, gênero, idade, raça, classe social e corporalidades em espaços de sociabilidade homossexual na cidade de Florianópolis-SC e em interações mediadas pelo ambiente digital entre homens homossexuais com idade avançada. O autor analisa a segregação das diferenças, ressaltando que os espaços de ação estão “calcados em marcadores sociais da diferença e que se dão em resposta a cenários potenciais de desigualdades com as quais os sujeitos se confrontam" (HENNING, 2015, p. 117).

O autor revela o cuidado com as análises engessadas dento de estruturas definitivas e que adéquam identidades e subjetivações a padrões fechados, “criando sujeitos meramente subalternos, submetidos, invisibilizados, silenciados e desempoderados” (HENNING, 2015, p. 117). Com isso, o autor não pretende minimizar o impacto das estruturas sociais no processo de constituição das identidades. Neste sentido, se faz necessário pensar a agência como uma potência que se utiliza da identidade e suas marcas da diferença numa perspectiva interseccional para criar espaços de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atual pesquisa é de cunho cartográfico, e consequentemente rizomático. Os rizomas podem ser conectados em todas as suas dimensões, realizam ligações de naturezas diversificadas, portanto, esta é uma pesquisa que evitou a hierarquização. Aqui não vemos a separação entre pesquisador e sujeito de pesquisa, pois estes se misturam no momento do evento performático/artístico, muito menos hierarquização das experiências "evitando" colocá-las num mesmo plano, pelo contrário. Uma pesquisa cartográfica não segmenta experiências e narrativas, mas pode colocá-las em uma situação dialógica em constantes conexões e reconexões.

A exposição da presente pesquisa foi organizada por campos independentes que se interligam. Por causa disso, o presente trabalho pode ser rasgado, remodelado, ser concebido como obra de arte, pois figura como um mapa aberto, em constante expansão de suas dimensões. Isto evidencia o fato de que respondi muitos questionamentos de maneira aprofundada, mas outros estão em aberto e ecoam como vozes que reverberam nos lugares solitários da pesquisa acadêmica. Estes questionamentos são flechas lançadas, que outros pesquisadores podem tomar e lançá-las de outra forma, fazendo outra coisa delas.

Por meio da cartografia foi possível realizar um movimento de trânsito, de saídas e entradas nas teorias do teatro, nas reflexões sobre as categorias identitárias de gênero, tomando, assim, o teatro como espaço para pensar os dispositivos normalizadores colocados em funcionamento pela heteronormatividade para aquelas pessoas que não se enquadram nos imperativos desta norma.

Como perspectiva de análise do espetáculo "BR Trans" me apropriei do conceito de teatro performativo de Josette Féral (2015) e dos conceitos de performance e performatividade de gênero de Butler (2012). Féral (2015) pesquisa as concepções do teatro contemporâneo repensando o ator que, no teatro performativo, é compreendido como *performer*. Nesse contexto, o ator não mais se identifica com a personagem produzindo um efeito ilusionista, o ator não representa, ele age. O pensamento de Féral se contrapõe a algumas concepções de teatro já elaboradas no Ocidente.

O conceito de performatividade de gênero desenvolvido por Butler (2012), que se define como a repetição estilizada de ações corporais, abrangendo aspectos sociais, culturais, psicológicos e políticos, causando o efeito do gênero por meio da

ilusão de uma identidade permanente que se materializa nos gestos, comportamentos e estilos corporais.

Ao dar visibilidade a estas vidas em situação de vulnerabilidade o “BR Trans” funciona como uma máquina de guerra contra as normas que excluem formas de existência que não seguem seus imperativos. A atual pesquisa compreende que o espaço de invisibilidade foi constituído de modo performativo e o conceito de performatividade foi utilizado para pensar os corpos do espetáculo “BR Trans”. A performatividade é desenvolvida a partir da concepção do poder enquanto potência produtiva e da teoria dos atos de fala (AUSTIN, 1990).

Assim, no contexto social são constituídas referências seguidas pelos sujeitos e apreendidas num constante processo pedagógico, cujo resultado é a materialização dos corpos de acordo com uma “teleologia heteronormativa” (HENNING, 2016). A performatividade se relaciona a uma rede de poderes espacializados ou não, dentro do qual, várias formas de violência efetuadas contra pessoas que não aderem às normas vigentes são legitimadas, porque estabelecem uma relação com este processo pedagógico. Ou seja, a violência é utilizada como um dispositivo de adequação aos imperativos das normas reguladoras do gênero. Trata-se de um processo que requer uma constante reiteração, retomada e repetição e, neste sentido, a performatividade organiza um conjunto de performances: atos corporais repetidos, ensaiados, e vivenciados várias vezes que levam as pessoas acreditarem que os caminhos trilhados por elas são orgânicos e, muitas vezes, intencionais.

“BR Trans” é uma dramaturgia cênica cruel como potência. Essa crueldade presentifica-se na transfiguração da moral cristã e burguesa. As vozes trans presentes no espetáculo satirizam a aparência de estabilidade dos binarismos heteronormativos, como descentralizadoras da “ordem” da moral vigente. As figuras que aparecem no espetáculo são reinvenções corporais, pessoas em devir. E emergem como nômades, expressão da pós-modernidade (BRAIDOTTI, 2000). Seus processos de desterritorialização provocam um abalo na tradição do pensamento ocidental e alargam suas fronteiras. Vencato (2003) observa que para a nossa cultura (brasileira) o masculino possui valor hierárquico superior ao feminino. Dentro desta perspectiva quando travestis, transexuais e mesmo transformistas, através de múltiplas vias, dentro de espaços de atuação social e utilizando técnicas e intervenções corporais diversas, buscam produzir em seus corpos uma feminilidade estão realizando “algo de menor prestígio social” para nosso contexto social.

Pensar nas discussões de gênero dentro do fazer teatral é lembrar que o teatro, por muitos séculos, explorou temáticas e elementos linguísticos com base em convenções que formam aquilo que se denominou drama clássico e teatro tradicional. A exploração das cenas temáticas que subverteram as normas do drama clássico e que requeriam uma inovação na composição cênica fez com que o teatro contemporâneo estabelecesse uma crise, que repercute numa escritura justaposta, descontínua, diluindo os elementos tempo e espaço por meio de uma dramaturgia fragmentária e não linear. Na emergência do (a) ator (a) como *performer*, como agente e não mais escondido pela máscara da personagem (FÉRAL, 2015).

Como negação do drama clássico as novas realizações teatrais vão incorporando à cena e aos textos teatrais sujeitos que foram deixados nas penumbras pelo drama clássico: pessoas com deformidade física, criminosos, prostitutas, cafetinas, travestis, homossexuais entre outros (as), nunca ou quase nunca evocados pelo drama.

Por causa disso, posso afirmar que o teatro contemporâneo funciona como um dispositivo micropolítico que procura problematizar as categorias de poder hegemônicas e de controle das subjetividades por meio da inserção de corpos trans no processo de produção teatral e criação corporal do (a) ator (a) no teatro contemporâneo. É uma oportunidade de se compreender a produção estética enquanto potencial de contestação política das categorias hegemônicas de subjetivação, tornando-se o lugar de questionamento da imagem do sujeito amarrado às estruturas da episteme tradicional, à normatividade e às noções de centralidade estabelecidas pela ordem burguês-cristã-capitalista cuja compulsão é ordenar a existência em termos de referências, de modelos e binarismos.

Por meio da análise do espetáculo “BR Trans”, pensei os sujeitos que se colocam à margem da heteronormatividade compulsória que formula uma noção de gênero enquanto binarismos – homem-mulher/macho-fêmea. Trata-se de um sistema que exige dos indivíduos adequação aos seus imperativos, estabelecidos enquanto dogmáticos – verdades absolutas, universais e incontestáveis, servindo de referência para todos (as) universalmente.

Contudo não há universalidade no corpo transgênero. Sobre as travestis, Andrade (2012) revela que elas rompem com “os estereótipos de travesti ‘mobilizada’ pela sociedade, elas radicalizando este ideal de travesti no singular para fazer eclodir formas de travestilidade diversas” (ANDRADE, 2012, p. 15). O corpo trans é um lugar de produção de subjetivações e singularidades. “O corpo é este espaço demoníaco que

nos permite fazer complexos movimentos para fora e para dentro, de entradas e saídas através de pequenos gestos. Os gestos são performativos, como um evento, um acontecimento que nunca se repete" (PETRONILIO, 2015b, p. 2). Os corpos emitem sinais singulares em suas relações sociais.

"BR Trans" é um manifesto político e artístico, pois é um evento performático que se propõe a trazer a pauta vidas de pessoas infames, pessoas que permanecem em situação de vulnerabilidade e invisibilidade em nossa sociedade. Portanto, a atual pesquisa coloca-se como uma provocação e uma interrogação sobre a forma como os discursos operam no silenciamento de alguns modos de vida não considerados normais e, portanto, abjetos: para o pensamento hegemônico precisam ser eliminados.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. **Os Dragões Não Conhecem o Paraíso.** São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

ABU-LUGHOD, Lila. **Writing Against Culture.** Recapturing Anthropology: Working in the Present (Santa Fe: School of American Research Press, 1991), pp. 137-54, 161-2.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Editora Argos, 2009.

AGUIAR, Flávio. João Caetano: o mestre aprendiz. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. **O Teatro Através da História.** Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil/ Entourage Produções Artísticas, 1994, v. 2.

ANDRADE, Luma N. **Travestis na escola: assujeitamento ou resistência à ordem normativa. 2012. 279f**. 2012. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2012.

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/LaFrontera:** the nem mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ARAÚJO, Antônio. A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX:** evolução da técnica / problema da ética. 1ª edição. 4ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares.** Campinas: Papirus, 2012.

AUSTIN, John L. **Quando Dizer é fazer.** Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora: Artes Médica, 1990.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de Inestética.** Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação liberdade, 2002.

BAIRROS, Luiza. **Nossos Feminismos Revisitados.** Estudos Feministas nº 2, ano 3, 2º semestre, 1995.

BAKER, Roger. **Drag:** a History of Female Impersonation in the Performing Arts. Nova Iorque: New York University Press, 1994.

BARBA, EUGÊNIO. **A Canoa de Papel:** tratado de antropologia teatral. São Paulo: Editora HUCITEC (Humanismo, Ciência e Tecnologia), 1994.

BARBOSA, Bruno Cesar. **Nomes e Diferenças:** uma etnografia dos usos das categorias travesti e transexual. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2010.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo.** Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENEDETTI, Marcos Renato. Toda feita: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. O que é transexualidade. **São Paulo: Brasiliense**, 2008.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Editora Garamond, 2006.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-compositor:** as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BORBA, Rodrigo. **A Linguagem Importa?** Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. Cadernos Pagu (43), julho-dezembro de 2014: 441-474.

BRAH, Avtar. **Diferença, diversidade, diferenciação.** Cadernos Pagu (26), janeiro-junho de 2006: PP. 329-376.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos nómades.** Corporización e Diferencia sexual en la teoria feminista contemporánea. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 2000.

BUTLER, Judith P. **Cuerpos que Importan:** sobre los límites materiales y discursivos del sexo. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith P. **Performative Acts and Gender Constitution:** An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Source: Theatre Journal. The Johns Hopkins University Press. Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), pp. 519-531.

BUTLER, Judith P. **Problemas de Gênero:** feminismo como subversão da identidade. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BUTLER, Judith. **Excitable speech:** a politics of the performative. London: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. **Undoing Gender.** New York: Routledge New York And London, 2004.

CAMARGO, Robson Corrêa. **A crítica e a Crítica Genética:** Diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral. Texto publicado inicialmente com o nome de **A Crítica Genética e o Espetáculo Teatral** em **-** *Gestos* 43 (Abril, 2007) – pgs. 13-32. Versão revista e ampliada em dezembro de 2008 para publicação virtual em: academia.org .

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 2003.

CARLI, Jezebel de. Entrevista 4. (Agosto de 2016). Entrevistador: José Carlos Lima Costa. São Paulo, 2016. 1 arquivo mp3.

CARLI, Jezebel de. **Movimentos de Encenação em Corpos de Pensamento-Criação.** Dissertação Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

CITELI, Maria Teresa. **A pesquisa sobre sexualidade e direitos sexuais no Brasil (1990-2002)**. Rio de Janeiro: CEPESC, 2005.

COELHO, Juliana Frota da Justa. **Bastidores e Estreias:** *performers* trans e boates gays "abalando" a cidade. Dissertação de Mestrado, apresentada a Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2009.

COHEN, Renato. **Cartografia da cena contemporânea:** matrizes teóricas e interculturalidade. Sala Preta: Revista do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes – USP, ano 01, n°01. São Paulo, 2001.

DAWSON, Patrícia. **Entrevista 2.** Entrevistador: José Carlos Lima Costa. Fortaleza, 2016. 1 arquivo mp3.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo:** comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche.** Trad. De Pedro Duarte. Edições 70, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix**. Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 01. 2ed. São Paulo: 34, 2011

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Vol. 02. 2ed. São Paulo: 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix**. Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 5. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix**. O Anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia.** Tradução: Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do Espectador.** São Paulo: HUCITEC, 2010.
DORT, Bernard. O **teatro e sua realidade. Tradução de Fernando Peixoto.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DOURADO, Rodrigo Carvalho Marques. **Bonecas falando para o mundo:** identidades sexuais "desviantes" e teatro contemporâneo. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2014.

ESPETÁCULO BR TRANS. Disponível em: http://www.projetobrtrans.com/#!fotos-e-vdeos/clt3, acesso em: 04 nov. de 2015.

FAUSTO-STERLING, Anne. **Dualismos em Duelo.** Cadernos Pagu (17/18) 2001/02: pp.9-79.

FAUSTO-STERLING, Anne. **The Five Sexes, Revisited.** The Sciences: Published by the New York Academy of Sciences, July/August, 2000.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **"Ser Afetado".** Cadernos de Campo nº 13: 155-161, 2005.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites:** teoria e prática do teatro. Tradução: J. Guinsburg (et. al.). 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. **Teatros Pós-dramáticos.** In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (orgs.). O Pós-Dramático: um conceito operativo? São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de; FUSARI, Maria F. de Rezende. **Arte na Educação Escolar.** São Paulo: Cortez, 2002.

FERREIRA, Glauco B. **Artivismos "Undocuqueer" Latino nos EUA:** queer, indocumentados, sem medo e sem remorsos. Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 4, nº 2/2015, pag. 89 – 104.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos:** estética, literatura e pintura, música e cinema. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

Foucault, Michel. **Microfísica do poder.** (R. Machado, Trad., 13ª ed.). Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O que é o autor?** In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. In: Ditos & Escritos. (vols. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

FOUCAULT, Michel. **O Sujeito e o Poder.** In: DREYFUS, H; RABINOW, Paul. Michel Foucault: uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Prefácio à Transgressão.** In: FOUCAULT, Michel. Ditos e escritos. vol. III. **Rio de Janeiro: Forense Universitária**, 2006.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1989.

GELADO, Viviana. **Poéticas da Transgressão: n** Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EDUFSCAR, 2006.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Relógio d´água, 1980.

GROSSI, Miriam Pillar**. Na busca do 'outro' encontra-se a 'si mesmo'.** Trabalho de campo e subjetividade, 1992.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. 2ª Ed. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARAWAY, Donna. **"Gênero" para um dicionário marxista:** a política sexual de uma palavra. Cadernos Pagu (22) 2004: pp.201-246.

HARAWAY, Donna. **Antropologia do Ciborgue:** as vertigens do póshumano. Organização e Tradução de Tomaz Tadeu da Silva- 2 ed. BH: Autêntica, 2013.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados.** Cadernos Pagu (5) 1995: pp. 07-41.

HASEMAN, Brad . **A Manifesto for Performative Research.** International Australia Incorporating Culture and Policy, theme issue “Practice-led Research” (no. 118), 2006.

HENNING, Carlos Eduardo. **“Na minha época não tinha escapatória”**: teleologias, temporalidades e heteronormatividade. Cadernos Pagu (46), janeiro-abril de 2016: 341-371.

HENNING, Carlos Eduardo. **As diferenças na diferença:** hierarquia e interseções de geração, gênero, classe, raça e corporalidade em bares e boates GLS de Florianópolis, SC. Dissertação de Mestrado, Antropologia Social, UFSC, 2008.

HENNING, Carlos Eduardo. **Interseccionalidade E Pensamento Feminista:** As Contribuições Históricas E Os Debates Contemporâneos Acerca Do Entrelaçamento De Marcadores Sociais Da diferença. **Mediações**, v. 20, n. 2, p. 97, 2015.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero:** conceitos e termos. Jaqueline Gomes de Jesus. Brasília, 2012.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de La Perversión:** Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. 6ª Edición. Madrid: Siglo XXI de España Editores, s.a., 2006.

LAQUER, Thomas. Inventando o sexo. **Rio de janeiro: Relume Dumará**, 2001.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction**. Indiana University Press, 1987.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo e modernidade.** Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

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

LEITE JÚNIOR, J. **Nossos corpos também mudam**: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. São Paulo, Annablume, 2011.

LEVPY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LÍRIO, Gabriela. **BR Trans e a potência do corpo performativo**. Conversa com Silvero Pereira. Rio de Janeiro: Questão de Crítica. Vol. VIII, nº 66 dezembro de 2015.

LOPES, Ítalo. **Entrevista 3.** Entrevistador: José Carlos Lima Costa. Fortaleza, 2016. 1 arquivo mp3.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação.** Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho:** ensaios sobre a sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dioniso**: contribuição a uma sociologia da orgia; tradução de Rogério de Almeida. 2 ed.- São Paulo: Zouk, 2005.

MALUF, Sônia Weidner. **Corporalidade e Desejo:** tudo sobre minha mãe e o gênero na margem. Revista Estudos Feministas: 1/2002.

MANGONE, C; WARLEY, J. **El manifiesto, un género entre el arte y la política.** Buenos Aires: Biblios, 1994.

MANTOVANI, Anna. **Cenografia.** São Paulo: Ática, 1989.

MARTON, Scarlett. **A dança desenfreada da vida.** In: Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche. 3ª Ed- São Paulo Discurso editorial e editora Barcarolla, 2009.

MISKOLCI, Richard. **A Teoria *Queer* e a Questão das Diferenças:** por uma analítica da normalização. In: Congresso De Leitura Do Brasil. 2007.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer:** um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. **Fora do Sujeito e Fora do Lugar:** reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. Niterói, v. 7, n. 2, p. 255-267, 1 sem. 2007.

MORENO, Newton. **A máscara alegre:** contribuições da cena gay para o teatro brasileiro. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 310-317, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich**. Assim falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Tradução de Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. **Pistas do método da cartografia 2:** a experiência da pesquisa e o plano comum. **Porto Alegre: Sulina**, 2015.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. **A cartografia como Método de Pesquisa-intervenção.** In: KASTRUP, Virgínia (orgs) **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade, Porto Alegre, Sulina, 2009.

PELÚCIO, Larissa. **O Cu (de) Preciado:** estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil. Numéro 9 – Printemps 2016.

PEREIR, Silvero. **BR Trans.** 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

PEREIRA, Silvero. **Entrevista 1.** (Outubro de 2015). Entrevistador: José Carlos Lima Costa. São Paulo, 2015. 1 arquivo mp3.

PEREIRA, Silvero. **Entrevista concedida a TV Brasil**, 9 de março de 2016.

PETRONILIO, Paulo. **As Palavras e as Coisas das Performances Culturais.** 2015c. Disponível em: https://performancesculturais.emac.ufg.br/p/3719-artigos, acessado em: janeiro de 2016.

PETRONILIO, Paulo. **Exu:** o imaginário da Diferença na Arte afro-brasileira. In: Literatura e poéticas do imaginário/organizado por Antônio Donizetti da cruz e Mariade Fátima G. Lima-Cascavel. EDUNIOESTE, 2012a.

PETRONILIO, Paulo. **Gilles Deleuze e a Linguagem Esquizo.** Nonada: Letras em Revista, Porto Alegre, n. 9, p. 95-106, out. 2006.

PETRONILIO, Paulo. **Literatura, Vida e Linguagem em Gilles Deleuze.** Revista Guará, Goiânia, v. 2, n. 1, p. 50-69, jan./jun. 2012b.

PETRONILIO, Paulo. **O Signo como Performance e Performatividade da linguagem.** Revista ARTEFACTUM – Revista de Estudo em Linguagem e Tecnologia. Ano VII – Nº 02/2015a.

PETRONILIO, Paulo. **Performances de um Corpo Infame:** dança e cultura. Artefactum – Revista De Estudos Em Linguagem E Tecnologia Ano VII – N° 1 / 2015b.

PETRONÌLIO, Paulo. **Performances.** In: RODRIGUES, Maria Aparecida; OLIVEIRA, Éris Antônio. La Obra de Arte Contemporáneo I: simulacros, (di)simulaciones, estéticas y performances. Ensayos Críticos Sobre Literatura y Otros Lenguajes. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, S.L., 2015c.

PONTES, Heloísa. **Estrangeiros na metrópole:** mentores da universidade e do teatro em São Paulo. Colóquio Saber E Poder Focus, Unicamp, 10/2008.

PONTES, Heloisa. **Intérpretes da Metrópole:** História Social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. São Paulo: EDUSP, 2011. 464 p.

PONTES, Heloísa. **Teatro, gênero e sociedade (1940-1968).** Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 22, n. 1, 2010, pp. 29-46.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Cartografías Queer:** el flâneur perversp, la lesbiana topofobica y la puta multicartográfica, e como hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle, (200?)

PRECIADO, Paul Beatriz. Manifesto Contrassexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Multidões *Queer*:** notas para uma política dos "anormais". Estudos Feministas, Florianópolis, 19 (1): 312, janeiro-abril/2011.

RANCIÈRE, Jacques. **El Espectador Emancipado.** 1ª Ed. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RAPOSO. Paulo. **Performances Teatrais.** In: ALMEIDA, Miguel Vale de. Corpo Presente– treze reflexões antropológicas sobre o corpo. **Portugal, Celta**, 1996.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O Espaço do Jogo:** espaço cênico teatro no teatro contemporâneo. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

RÖHL, Ruth. **O teatro de Heiner Müller.** São Paulo. Perspectiva, 1997.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

ROSENFELD, Anatol. **A arte do teatro**. Publifolha: São Paulo, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROUBINE, Jean-Jaques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIN, Gayle S. **Deviations:** A Gayle Rubin Reader. London: Duke University Press, 2011.

SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. **Belo Horizonte: Autêntica**, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da Criação:** construção da obra de arte. 2ª edição São Paulo: Editora Horizonte..

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença:** Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto: São Paulo: Edusp, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero, uma Categoria Útil de Análise Histórica.** Educação e Realidade. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, PP. 71-99.

SEFFNER, Fernando; PASSOS, Amilton G. da S. **Uma galeria para travestis, gays e seus maridos:** Forças discursivas na geração de um acontecimento prisional. Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana no.23, May/Aug. 2016.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e Diferença:** a perspectiva dos estudos culturais..11 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SOUZA, Afonso Nilson Barbosa de. **Dramaturgia Contemporânea Catarinense:** aspectos pós-modernos na dramaturgia catarinense a partir da década de 90. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis – SC, 2007.

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

TEIXEIRA, Flávia. **Dispositivos de dor:** saberes-poderes que (con) formam as transexualidades. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2013.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Edição Revisada e Ampliada. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TURCHI, Peter. **Maps of the imagination:** The writer as cartographer. Trinity University Press, 2011.

VALE, Alexandre Fleming Câmara. **O Voo da Beleza:** travestilidade e devir minoritário. Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2005.

VELHO, Gilberto. . **Observando o familiar.** In: Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea8ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VENCATO, Anna Paula. Confusões e estereótipos: o ocultamento de diferenças na ênfase de semelhanças entre transgêneros. **Cadernos AEL**, v. 10, n. 18/19, 2010.

VENCATO, Anna Paula**. Fervendo com as drags:** corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de Mestrado, Antropologia, UFSC, 2002.

WEEKS, Jeffrey. **O Corpo e a Sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado:** pedagogias da sexualidade. 2ª Ed. Minas Gerais: Autêntica Editora, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidad@ a participar, como voluntário@, da pesquisa intitulada "**POR FORA DA RODA GIGANTE DA VIDA": performances travestis no espetáculo BR Trans de fortaleza-ceará**. Após receber esclarecimentos e informações sobre a pesquisa, se você aceitar fazer parte do estudo, assine ao final deste documento, que está impresso em duas vias, sendo que uma delas é sua e a outra pertence ao pesquisador responsável. Sua contribuição é de extrema importância e necessidade para a efetivação desta. Sua participação não é obrigatória. A qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento.

O recorte desta pesquisa centra-se sobre o conceito de performatividade como perspectiva de análise do corpo trans no espetáculo BR Trans, do Coletivo Artístico As Travestidas, de Fortaleza-CE. Refletindo sobre o teatro enquanto potência para refletir sobre as categorias identitárias de gênero e a exclusão operada pela heteronormatividade para aquelas pessoas que não se enquadram nos seus imperativos.

Sua participação nesta pesquisa consistirá em entrevistas registradas em áudio realizadas em local assegurado e consentido por ambas as partes (pesquisador e pesquisado), bem como possíveis registros imagéticos pessoais que porventura forem solicitados pelo pesquisador, ficando ao seu critério o fornecimento e a permissão ou não do uso dessas imagens. O conteúdo das entrevistas será utilizado como forma de referenciar e ampliar as discussões propostas na pesquisa. Os dados obtidos por meio desta pesquisa serão confidenciais e não serão divulgados em nível individual, visando assegurar o sigilo de sua participação.

O pesquisador responsável se compromete a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada. Caso você concorde em participar desta pesquisa, assine ao final deste documento, que possui duas vias, sendo uma delas sua, e a outra, do pesquisador responsável / coordenador da pesquisa.

Contatos do pesquisador responsável:

José Carlos Lima Costa – e-mail: teatrocarlos@gmail.com / telefone celular (62) 98203-6854.

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa, e que concordo em participar.

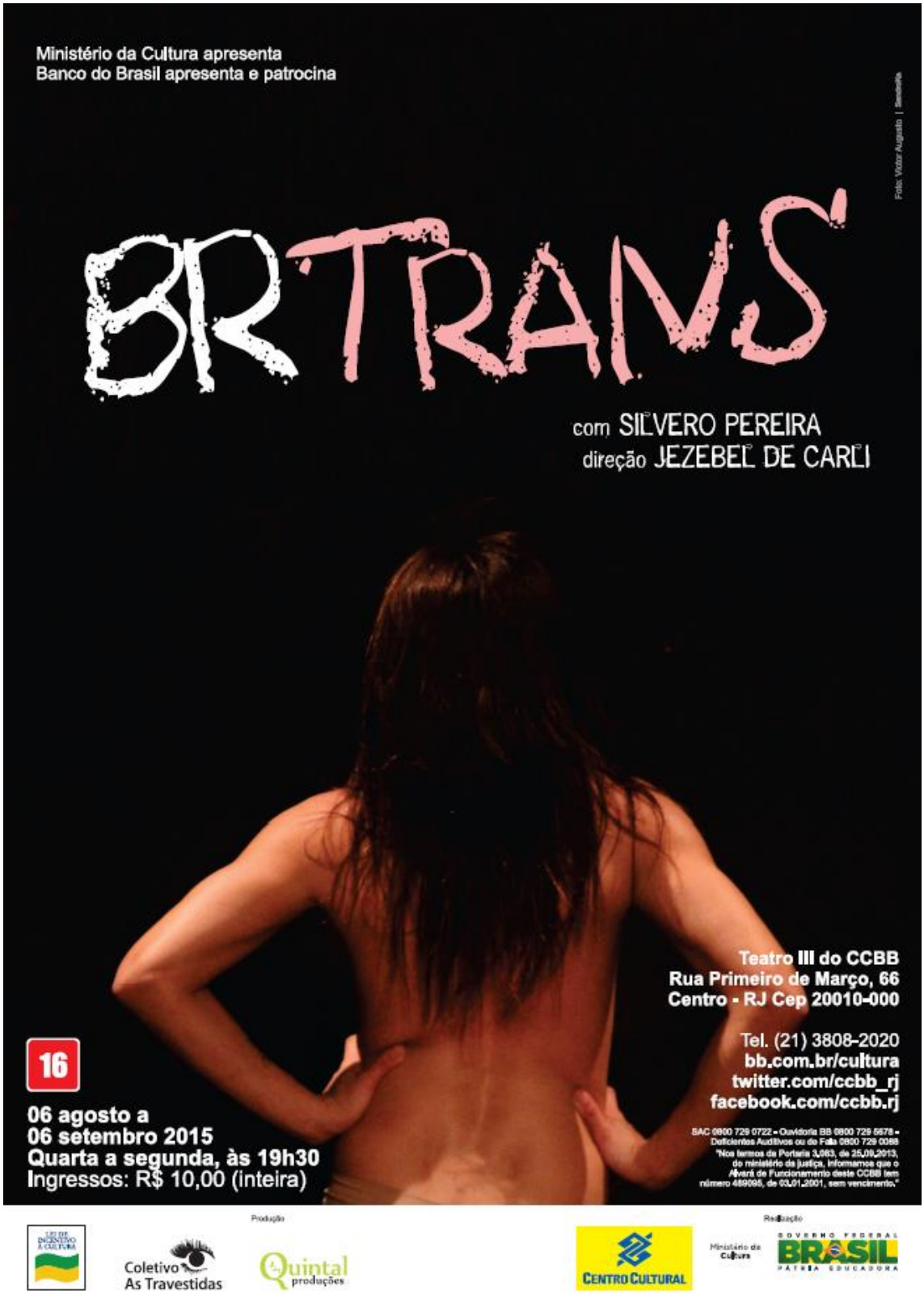
Goiânia, ____ de _____ de _____.

Assinatura do participante: _____

Assinatura do pesquisador: _____

ANEXO 2

CARTAZ DO ESPETÁCULO BR TRANS
Apresentação no CCBB Rido de Janeiro 06 de agosto a 06 de setembro de 2015.



Anexo 3

FICHA TÉCNICA DO BR TRANS[69]

Idealização, Pesquisa, Dramaturgia e Atuação
Silvero Pereira

Cenário
Marcus Krug, Rodrigo Shalako, Silvero Pereira

Figurino, Maquiagem e Adereços
Silvero Pereira

Iluminação
Lucca Simas

Trilha sonora pesquisada
Silvero Pereira

Músicos
Rodrigo Apolinário e Ayrton Pessoa

Produção
Coletivo Artístico As Travestidas, Ana Luiza Bergmann e Quital Produções

Identidade Visual Gráfica
Sandro Ka

Vídeos
Ivan Ribeiro

Operação de Vídeos
Ana Luiza Bergmann e Ítalo Lopes

Realização
Coletivo Artístico As Travestidas e SOMOS/RS

[69] Fonte: PEREIRA, Silvero. BR-Trans. 1ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016, p. 19.