



Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós Graduação em Artes

Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena.

**TRANScrições.
Sobre mudanças que fizemos de nossos corpos.**

Rafael Garcia

Brasília, 12 de junho de 2015

TRANScriações
Sobre mudanças que fizemos de nossos corpos.

Orientador: Professor Dr. César Lignelli.
Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília, na linha
de Pesquisa: Processos Compositivos
para a Cena.

Brasília, 12 de junho de 2015.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G779t Garcia, Rafael
TRANScrições Sobre mudanças que fizemos de nossos
corpos / Rafael Garcia; orientador César Lignelli.
-- Brasília, 2015.
165 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) --
Universidade de Brasília, 2015.

1. Corpo. 2. Gênero. 3. Sexualidade. 4.
Performace. 5. TRANsgressão. I. Lignelli, César ,
orient. II. Título.

TRANSadolescência.

Para Glamour Garcia

No momento que deixou de ser criança...

In (vestiu) no enigma de seu desejo

Montou-se de infância

Se fez fantasia

E nesse meio corpo meio festejo

TRANSou que no sexo quase nada é biologia

* 1

¹ Poema que escrevi para Glamour Garcia, antes Daniel, hoje Daniela, amiga com quem vivi nas repúblicas de minha formação acadêmica e que, tornando-se a mulher de suas pulsões, ampliou minhas pulsões de criação e aceitação de mim mesmo.



TRANSFORMACIÓN

Sobre mundos que quejamos de nosotros mismos

A impressão original desta dissertação de Mestrado em Artes foi feita em grande parte de sua composição, mas principalmente no capítulo nomeado O papel do artista, e o signo do papel higienista no papel da dissertação. Invisibilidade visível e o papel como política visual que vislumbra, visibilidade e TRANSgressiva performatização, foi entregue em um papel artesanal que criei a partir de papel Higiénico. Respeitando as normas da Universidade de Brasília e a sugestão da banca composta para a avaliação deste trabalho, concebi esta impressão padrão.

Uma versão Artesanal Performática do TRAbalho está disponível na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

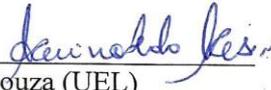
**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. CÉSAR LIGNELLI (CEN/UNB)
ORIENTADOR



Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (CEN/UNB)
MEMBRO INTERNO



Professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza (UEL)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 12 de junho de 2015.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

Dedico este trabalho a Raoni Carricondo Leite com amor e gratidão pela Companhia na caminhada. Ao professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza que alongou e inspirou e fortaleceu nos meus músculos uma sensibilidade para Transgressão. A Glamour Garcia, que pelo fato de ser potência ensinou-me o corpo da escolha de ser desejo e transição.

RESUMO

Este estudo pretende ampliar as discussões acerca das artes, na mediação da relação singularidade corpo/mundo, como possibilidade de conhecimento sensível, de formação ética, estética e como meio para militância social, política, expressiva e de transformação. Uma compilação de pesquisas referenciais, pedagógicas, filosóficas, sociológicas, políticas e de criações poéticas e estéticas, que refletem a construção social e corpóreo-visual dos “sujeitos” de gêneros no sistema capitalista ocidental moderno que, em sua predeterminação, teve como forma e norma o par ideal e binário de gênero masculino e feminino, heteronormatizado numa hierarquia dogmática, *falocêntrica*, colonialista de poder, saber e ser, e eurocentrista, que opera através da linguagem em processos de diferença, classificação e exclusão.

Uma pesquisa auto referencial de um artista e criador das artes do corpo e do espetáculo e de corpo de gênero transviado, que parte da exaltação poética, artística e estética da corporeidade/visualidade travesti, idealizada como performance política de enfrentamento e afirmação da singularidade e da multiplicidade das sexualidades que transgridem a heteronormatividade imposta. Para refletir no corpo, em pesquisa, criação e espetáculo, antigas, mas ainda sólidas estruturas sociais de categorização dos sujeitos, pautadas em dogmatismos e superstições monistas que regem, ainda, nossos sistemas de ensino, política e legislação. Reflete as derivações e imbricações sociológicas, históricas e afetivas no trajeto de uma singularidade que resolve viver a visualidade e a sexualidade expressiva do seu desejo em uma sociedade de cultura heteronormativa, patriarcal, predominantemente homofóbica, machista e sexista como a brasileira.

São transcrições e criações de conceitos, ideais, pensamentos e sensações. TRANSciações. Estas transitam entre as fronteiras das pesquisas acadêmicas, dos gêneros e linguagens, das artes cênicas, visuais, plásticas, performativas, literárias, sustentando e objetivando, por fim, poéticas, pesquisas e obras artísticas espetaculares performáticas e políticas sobre o corpo e a cultura de gênero TRANSviado no pós-moderno cotidiano de nossas relações.

Palavras Chave.

Corpo, gênero, sexualidade, performatividade, performance, transgressão.

ABSTRACT

This study aims to enlarge the discussions about arts, in mediation of the relation body/word, as a possibility of a sensitive knowledge, of an ethical formation, esthetic, and as way for social militancy, political, expressive and of a transformation. A compilation of referencial studies, pedagogical, philosophical, sociological and political and of esthetics and poetics creations, that reflect the social construction and bodily-visual of the subject of gender in the modern western capitalist system that, in its predetermination, had as form and precept the ideal and binary pair of masculine and feminine gender, “heteronormatizado” in a dogmatic hierarchy, “falocêntrica”, colonialist of being able, knowing and being, and “eurocentrista”, that operates through language in processes of difference, classification and exclusion.

A self-referential research from an artist and creator of the body arts and spectacle and of led astray gender body, that comes from of poetic exaltation, artistic and esthetic from body/looks transvestite, idealized as political performance of confrontation and affirmation of singularity and multiplicity of sexualities that transgress the imposed heteronormativity. To reflect on the body, in research, creation and spectacle, old but still solid social structures of subjects categorization, ruled by dogmatisms and superstitions “monistas” that command our systems of education, legislation and politic. Reflect the derivations and imbrications, sociological, historical and affective in the trajectory of a singularity that decides to live the expressive visuality and sexuality of their desire in a society of “heteronormativa” culture, patriarchal, predominantly homophobic and sexist as the Brazilian.

These are “transcriações” and creations of concepts, ideas, thoughts and sensations. “TRANScriações”. These transit through the frontiers of academic researches, of genders and languages, of performing arts, visual, plastic, performative, literary, supporting and intending, poetics, researches and performative spectacular artistic works and political about the body and the gender culture “TRANsviado” in the postmodern everyday of our relations.

Key words:

Body, gender, sexuality, performativity, performance, transgression.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai Luis Carlos Garcia² pelo esforço, trabalho e empenho que teve em me direcionar no exemplo, a um caminho de honestidade, ética, respeito e simplicidade e por transferir a arte para minha vida na poesia genética de palavras roceiras enfeitadas com erros de gramática, que enraizam meus pés no sertão matuto de meus fundamentos e na origem caipira e digna de minha ancestralidade que é minha maior virtude, sentido e orientação. À minha mãe, que, como a maioria das mães da minha época, dedicou a juventude a cuidar de três meninos, no papel de mãe e esposa, assumindo para si toda a responsabilidade e trabalhos da nossa casa, em um tempo em que esta postura machista era a que determinava a sua condição. Por fazer de nós meninos fortes e estudados e pela alegria e humor debochado, que levamos conosco como característica, qualidade, afeto e postura no mundo e como forma de visão. Aos meus irmãos, que mesmo distantes estão sempre ao meu lado em minhas decisões.

Ao meu companheiro, o artista Raoni Carricondo, minha principal referência de postura ética em relação ao trabalho, aos estudos e vida na arte como entrega e dedicação. Pelo amor e companherismo na família que construímos, e por ser meu corretor, meu diretor e confidente ao longo de toda esta pesquisa. A seus pais e meus sogros, Carri Carricondo e Valmir Leite, por me oferecerem o amor, o carinho, a dedicação e amparo de uma família, que me acolheu e que esteve desde o início, ao nosso lado, protegendo nossos passos, nos dando suporte e orientação. Aos meus cunhados, pelo carinho que a mim reservam, pela amizade e o companheirismo, o afeto, a relação. Em especial a Luis Guilherme Carricondo, um grande e querido amigo, que agora é nosso companheiro de trabalho na Cia TRANSviados e Performáticos, onde juntos estamos caminhando no sentido de construir nossa arte, nosso trabalho e nossa vida na sala de criação.

Aos artistas, pensadores, professores e filósofos com os quais me encontrei no trajeto, que na troca afetiva, de conhecimento e na relação sensível entre os corpos, deixam suas marcas em meu corpo, fazendo parte do que agora sou. Em especial, ao

² Meu pai é poeta, compositor de música caipira e me criou entre as rodas de viola, nas quermesses, bares, botecos e festejos de São João. Suas músicas chegaram a ser gravadas por nomes importantes da música brasileira caipira, entre estes Sérgio Reis, que gravou a música “Escolta de Vagalumes”, que pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=jNKhCA98ww0&list=RDjNKhCA98ww0#t=10>.

professor Aguinaldo de Souza, sem dúvida minha principal referência de ética na pedagogia de ensino das artes do corpo, e quem direcionou meu olhar sobre a poesia que existe no mundo e nas pessoas que me cercam, orientou meus caminhos técnicos, estéticos e fundamentou-me politicamente, sensibilizando os sentidos e sentimentos do meu corpo, para que me desenvolvesse como artista criador e professor, com singularidade, e pudesse agir minha arte como militância e expressão. Ao professor Cesar Lignelli, pela generosidade, afetividade, sensibilidade, com as quais me tratou na orientação deste projeto, sempre acatando meus anseios, acalentando minhas ansiedades e direcionando meus pensamentos, no sentido de refletir o outro que entrará em contato com essas palavras e com a arte de minha expressão, para que assim, eu não caísse no risco de lançar verdades e reproduzir, ao inverso, preconceitos, mantendo assim, de outra forma, o que tenho tentado combater com minha arte e nesta dissertação. Ao professor Graça Veloso, que abriu-me as portas da Universidade de Brasília, e que com a beleza de sua Etnocologia, ampliou-me as possibilidades, desejos e devolveu a beleza de minha origem, me apresentando algo mais próximo de mim mesmo, modificando, para sempre, meu olhar sobre as teatralidades do mundo em suas múltiplas formas de relações. À professora Roberta Matsumoto, pela proximidade afetiva que teve com meus estudos e comigo, e por fortalecer minha confiança em desenvolver este trabalho a minha maneira, buscando características próprias para minhas formas de expressão.

Ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília pela oportunidade e acolhida, e a todos os professores que fizeram parte deste meu momento de formação. Ao CNPq, pela bolsa de estudos que me ofereceu subsídio e tempo para que pudesse me dedicar com exclusividade a esta dissertação. À FUNARTE, Fundação Nacional de Artes, que através do Prêmio de Teatro Myriam Muniz, está me oferecendo a oportunidade de levar adiante esta pesquisa, que iniciou em 2015 uma nova fase, partindo destes estudos para um novo processo de montagem nomeado “TRANScriações. Sobre Mudanças que fizemos de nossos corpos”, cujo projeto foi contemplado na categoria montagem teatral, e que nos possibilitou (a mim, ao Raoni e ao Luis Guilherme), aos TRANSviados Performáticos, criarmos nosso grupo, mantermos nossos estudos e ensaios e desenvolvermos, neste novo processo de trabalho, nossas metodologias e formas de trabalho, ensino e criação.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| RESUMO | 14 |
| ABSTRACT | 15 |
| AGRADECIMENTOS..... | 16 |
| SUMÁRIO..... | 18 |
| PRELUDIO..... | 20 |
| INTRODUÇÃO | 29 |
| O PAPEL DO ARTISTA, E O SIGNO DO PAPEL HIGIENISTA NO PAPEL DA DISSERTAÇÃO. INVISIBILIDADE VISÍVEL E O PAPEL COMO POLÍTICA VISUAL QUE VISLUMBRA, VISIBILIDADE E TRANSGRESSIVA PERFORMATIZAÇÃO | 38 |
| DA ESCRITA TRANSCRITA COMO TRANSCRIÇÃO..... | 46 |
| EPISTEMOLOGIA DA GENERIFICAÇÃO | 51 |
| FILOSOFIA E TRADIÇÃO, METAFÍSICA DA PRESENÇA, FALOGOCENTRISMO, DESCONSTRUÇÃO. | 53 |
| GRAMÁTICA DE GÊNERO SEXUAL | 58 |
| DA CRIAÇÃO A TRANSCRIÇÃO DO GÊNERO INVENTADO AO TRANSGÊNERO INSPIRAÇÃO | 63 |
| DE UM CORPO FILOSÓFICO, A UM CORPO TRANSCRIÇÃO..... | 77 |
| EPISTRANSMOLOGIAS PARA TRANSCRIÇÃO TRANSGRESSIVOS, SUBALTERNOS E IMPODEROSOS PENSAMENTOS FURTIVOS DE UM TRAIADOR E LADRÃO. | 83 |
| TRANSDICIPLINARIDADE, TRANSMODERNIDADE, TRANSLÓGICA E TRANSGRESSÃO | 85 |
| DO CORPO DO TEMPO EM TEMPOS DE TRANSIÇÃO. PÓS MODERNIDADE, PÓS IDENTIDADE TEORIA E TRANSGRESSÃO | 95 |
| DO TRAJETO DE FORMAÇÃO. ARTES DO CORPO COMO PEDAGOGIA E REFLEXÃO. PERFORMANCE COMO MILITÂNCIA POLÍTICA E TRANSGRESSÃO. | 104 |
| TRANSARTE PROFANAÇÕES IDEOLÓGICAS SOBRE MODOS DE CRIAÇÃO TRANSDISCIPLINARES E TRANSGENÉRICOS, LIGADOS AS ARTES DO CORPO E DO ESPETÁCULO E POLITICAMENTE ENGAJADOS NA DECONSTRUÇÃO DA HETERONORMATIVIDADE COMPULSÓRIA E NA EXPRESSÃO DA SEXUALIDADE COMO SINGULARIDADE E TRANSGRESSÃO | 122 |
| TRANSVOZ E TRANSCORPO. PREMISSAS CRIATIVAS PARA TRANSCRIÇÕES | 128 |

| | |
|---|------------|
| TRANSCRIÇÕES: EXPERIÊNCIAS E EXPERIMENTAÇÕES | |
| PERFORMANCE E POLITICA TRANSGRESSÕES E | |
| TRANSFORMAÇÕES | 134 |
| PERFORMANCE TRAIÇÃO À BANCA BOCA DA SELEÇÃO PARA O INGRESSO NO | |
| MESTRADO | 136 |
| PERFORMANCE TRAIÇÃO E CRUELDADE AO LANCE E AO LAÇO DE SANGUE | 138 |
| NOSSA SENHORA DO MICTÓRIO..... | 145 |
| ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES | 153 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 158 |
| REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS..... | 163 |

PRELÚDIO

Digito.

Por muito tempo pensei com que palavra começar este texto que estende a você meus pensamentos e sentimentos. Minha pesquisa estética, técnica, artística e acadêmica de Mestrado em Artes. Palavras, que por encontro, chegam a seus olhos, e assim, a seu corpo.

Talvez “digito” seja a palavra que mais referencia o momento histórico no qual se insere este escrito.

Pelo menos poeticamente, digitar é diferente de datilografar, e por isso esta seria uma boa palavra para estes dias. Penso estes como os tempos de digitar, pois os tempos de agora, onde completo três décadas de tempo, são bastante diferentes. Os discursos, pra se fazerem palavras, são menos sonoros que os daquele tempo que vi morrer, junto com o estalatar das máquinas de escrever.

As obsoletas máquinas de escrever estalam minha infância.

O episódio é que, assim que surgiram os computadores, as máquinas de escrever entraram em desuso, e junto com elas suas palavras estaladas de rolinho preto e vermelho. Agora seria a hora de puxar a alavanca para a folha subir.

Digito aqui, a obsolescência de um discurso que insiste em escrever modos de vida datilografados.

A máquina de escrever tornou-se obsoleta, e já nos meus primeiros anos de escola existiam os computadores. Mas eles apenas existiam. As revoluções tecnológicas que levaram as máquinas de escrever embora demoram a chegar a lugares como Mandaguari³, cidade onde nasci. E, levando em conta minha classe social, fui mesmo ter computador nos meus anos tardios de universidade. Levei mais anos para compreendê-lo. E a ela também.

O que temos nos tempos de agora, são traçadas de luz que comunicam no tempo e espaço nenhum de uma página que só existe dentro desta máquina de digitar e criar linguagens. Mundos e lugares de *pixels*, que podem ou não virar lugar de papel, para então ser, ou não, pensamento.

Vivemos num outro momento.

³ Município localizado no norte central do estado do Paraná.

O computador trouxe dentro de si o virtual. O luminoso virtual tornou-se, nos tempos de digitar, um dos principais lugares de nossas relações. Lugares nenhum, lugares do mundo todo, lugares de luz e som e de corpo bidimensional, sensível e afetivo.

O que acontece com nossos corpos quando não temos mais a referência do espaço e do tempo como o centro de nossa experiência? O que acontece, quando o espaço de nossas relações de construção de nós e de conhecimento, encontram na atopia⁴ e na acrônia⁵ um mundo inteiro de paisagens possíveis e impossíveis para seu desenvolvimento?

Nossos corpos vivem o espaço e o tempo de outra forma. As relações intersubjetivas entre os seres humanos do mundo todo se transformam. Temos mais e muitos vizinhos aqui do lado na lista do bate-papo do *facebook*. Novos conhecidos em todos os países, afinidades e afetos no mundo inteiro. O mundo virtual criou uma nova experiência. A virtualidade e virtuosidade da imagem, da informação, da imaginação aproximou-nos. Falamos com amigos antigos, parentes que não já não vemos. Pessoas que jamais reveremos. E nessa troca de afetos em teia infinita, nos abraçamos com mais frequência e reencontramos, nos braços do outro, o abraço da virtualidade de novos sentimentos e sentidos de vidas.

Quem é o “sujeito” dos novos verbos digitados? Este que caminha no tempo da obsolescência⁶ instantânea dos produtos, das máquinas, das letras e de tudo que pode afetar e ser afetado. Tempos do descarte da identidade e da palavra do verão passado. O sujeito construído no tempo da datilografia tinha o dever de errar menos, errar no papel poderia dizer perder a folha inteira de conceitos, letra e relação.

Já não temos mais folha alguma.

Podemos ter o infinito em folhas, inúmeros *logins*, novos endereços de *e-mails*. Podemos multiplicar nossas identidades tantas vezes quantas quisermos, fazermos parte de tantos múltiplos grupos quantas são múltiplas nossas personalidades. Nessa dança, a passos de rede infinita, trocamos carícias, flertamos os corpos no proibido desejo de

⁴ Ausência de lugar físico.

⁵ Ausência de tempo cronológico.

⁶ Vivemos no mundo do descartável, antes as relações entre produto e cliente se fundavam, no fato de serem duráveis. Hoje, um *iphone*, por exemplo, vale o preço e tem a duração da moda que a mídia de consumo faz a seu redor, até que um novo e semi-igual apareça e o anterior perca este estimado valor.

sequer ser alguém, e no fundo escuro da privacidade quase infinda dos microcircuitos da máquina, seguimos criando-nos múltiplas singularidades.

Nessa andança entre novos mundos, o sujeito desfragmentou-se em tantos *megapixels* possíveis e dissolveu-se numa nuvem de micropartículas. A identidade virou pó. A corporeidade e o encontro, abraços de luz fragmentada.

Volátil e efêmera, a nossa experiência se esgota e se reestabelece numa miríade de des/continuidades. “Desprovidos de tempo e espaço, sem lugares e sem distâncias impossíveis vivemos no utópico sem tempo, onde tudo pode existir num passado e num porvir interminável”⁷. Tal qual tudo, nós mesmos.

Telecomunicação, tele presença, tele ausência, televisão, tele pessoas. Um membro de um grupo humano, que pode ser qualquer um, tem nas teclas dos dedos toda virtualidade e virtuosidade de um mundo de imagens que superam e inspiram a própria realidade. Sem tempo e nem espaço concretos, digitamos, multiplicamos, desejamos, criamos potências e assim, o ciberespaço, a dilatação do espaço e do tempo de tudo o que é universo.

A mistificação⁸ do ser humano nunca chegou a tais níveis. Estilhaçado, ao sujeito passaram a serem associadas múltiplas imagens, uma proliferação de imagens sem precedentes. Passamos de sujeito/identidade, à bricolagem de cacos de imagens, “Adornos”, discursos, memórias e plástico, sem nenhum suporte e nem referência primeira. Semideuses, pintados a *Photoshop*, exibimos nossas corporeidades inventadas nas academias, farmácias e mesas de cirurgias, objetificadas nos *shoppings* e filtradas pelas películas do mundo de cores de felicidade do *Instagran*. Possibilidades sem fim, que resultam em criar corpos concretos, no mundo das pessoas com máquinas de digitar.

Qu(e)er-se pode falar em identidade corporal, temos hoje, silicone, transplantes, *botox*, hormônios sintéticos, estéticos, operações de mudança de sexo. Também por isso, já não funciona mais a relação entre o que é da natureza ou artificial, tão pouco as noções de realidade e cópia.

A política também mudou. Agora esta provou *poder* ser uma ação sem líderes, sem representantes, sem instituições, mascarada. Política sem receita, partido, e sem se

⁷ Marilena Chauí: A contração do espaço e tempo do espetáculo. Palestra disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jC-LwwyCdXI&hd=1>.

⁸ *A Indústria Cultural. O esclarecimento como mistificação das massas*. Theodor W. Adorno e Max Horkheimer 1994.

quer por que absoluto. Anonymous⁹, estamos fazendo da política criação, invenção: Manifestação. A contração do tempo e do espaço ampliou-nos o espetáculo: das telas para a cidade. Daqui, digitamos passeatas nas ruas, fizemos badernas¹⁰ na estrutura habitual social. Causamos desencontro e paradas nas ordens normais da sociedade dos homens de bem¹¹. Demos Rolezinhos¹² na calma da sociedade patriarcal organizadora, e assim, escancaramos os esforços dos que fizeram antes de nós.

Da nossa forma nova, estamos caminhando no sentido de desestabilizar e transgredir algumas das estruturas modernas que engradaram¹³ nosso conhecimento e nosso corpo, junto às garrafas de coca cola que sustentam a propaganda e a propagação de nossas entidades políticas, religiosas e judiciais de poder.

Em um instante de protesto, fomos tomados por uma sensação de estarmos entrando nos limites de uma nova era...

Nos limites de ser, e de fazemos mudanças em, a partir e através de nossos corpos.

⁹ Anonymous é um grupo ligado ao hacktivismo internacional que atua em diversas frentes, geralmente "defendendo causas em prol da sociedade", este é formado por membros anônimos como o próprio nome indica em inglês. Como forma de protesto, o Anonymous invade páginas na Internet e derruba sites. O Anonymous tem participação ativa em protestos por todo o mundo, e assim, teve grande participação durante as manifestações no Brasil em 2013, destacando-se por seu engajamento durante o período das manifestações, tanto nas ruas, quanto nas redes sociais. O fenômeno hacktivismo assim como o surgimento e estrutura do Anonymous e das manifestações de junho estão diretamente ligados a cultura da internet e ao ciberativismo. Um dos símbolos do grupo é a máscara de Guy Fawkes. Guy fawkes foi um soldado inglês que participou de uma conspiração no século XVII com o objetivo de assassinar o rei da Inglaterra e os membros do parlamento. A conspiração foi descoberta e Fawkes executado. O personagem ficou famoso quando, em 2006, o filme V de Vingança, adaptado de uma série de quadrinhos, mostra um personagem defensor da liberdade, que usa a máscara do Fawkes e tenta se vingar. Nas manifestações a máscara foi utilizada tanto para o anonimato, quanto para a proteção contra os sprays de gás de pimenta utilizados pela polícia brasileira.

¹⁰ Baderna foi um termo usado pelos telejornais da Rede Globo de televisão, e consequentemente pelos telejornais de outras emissoras, para se referirem as manifestações nas quais houve mais embate físico. Os militantes mais combatentes foram chamados de baderneiros e depois classificados como Black Blocs, por utilizarem camisetas pretas amarradas no rosto como proteção.

¹¹ Sartre nomeia a sociedade normativa, de "A sociedade dos homens de bem" (SARTRE, 2002).

¹² Os chamados "Rolezinhos" foram "passeios" ou "invasões" realizadas em shopping centers por todo o Brasil, por grupos de jovens de setores mais pobres e de classes mais desprivilegiadas da sociedade. Estas manifestações foram marcadas pela internet, e resultaram na presença transgressora de grandes grupos de jovens em espaços públicos, mas, particularmente reservados a camadas mais abastadas do social. Estes atos extracotidianos, desafiaram os limites de desigualdade visível e vigente e promoveram através da espetacularização do encontro, manifestações políticas de afirmação da igualdade e fortalecimento da democracia.

¹³ Grade curricular, grade das cadeias, grades de refrigerante. Estamos presos há tempos.

Porém, também o clero acompanhou toda mudança da era, e fez da era o que já era. As telas e digitações inventaram dos velhos dogmas, novas virtuais religiões. E nesse jogo em rede, até a católica religião pescadora de almas teve de lançar novas tramadas redes. Padres celebridades, um Papa Pop, que pode ser trocado se não der certo. Temos Papa na velocidade e na produção espetacular da dança ou da música da moda¹⁴. Papados nos espaços de um *twit*.

As palavras de luz do criador/salvador, feitas telas temerosas em imagens de *pixels* no barroco virtual, são descontextualizadas, compartilhadas e curtidas como fundamentos de amor e ódio, servindo também as ideologias de vida do *new* pentecostal e *hi-tech* clero. Liturgias que, há tempos, dão rubricas para vidas, constroem parábolas de corpos de pecado e induzem castigos e violência aos corpos de pecadores. Pregadores de um puro mundo do espírito, “longe” da alegoria do inferno, dos calores do sexo, oram o empreendedorismo de Cristo, e em seus salomônicos templos, digitam novos significados para suas novas bíblias, que a custo de altos dígitos parcelados no cartão, podem ter a grife do homofóbico pastor, o grande astro da TV.

Nestas novas bíblias já não vale mais o décimo mandamento: não cobiçarás o que é de teu próximo, pois, Ser é ter, como o próximo. Cobice, seja dono de teu trabalho, do teu produto e, principalmente, doe. Desde sempre é só doando que Deus dá. Mas agora você pode ter também, igual ao deputado e administrador da política para os escolhidos. A religião dos antigos Hebreus adequou-se, de novo aos novos tempos. Criou muitos novos sujeitos, ressignificando resinificados valores arcaicos. Descentralizou o poder do padre branco, demonizou ainda mais a matriarca preta, e retomou uma legião do político, continuando a fazer parte do jogo, mantendo o tabuleiro sob sua bancada¹⁵.

Talvez minhas palavras, por hora, apresentem certa rispidez. Mas, entenda que o assunto do qual trata esta fala resulta da urgência do rompimento com algumas crenças, que ao longo de muitos anos de estrutura linguística, moral, psíquica, dogmática, política, biológica, médica, vem diferenciando nossos corpos, esgotando nossos sentidos, demonizando nossos afetos, patologizando nossos desejos, higienizando e rebaixando nossas formas de vida e de representação e afirmação de nós mesmos.

¹⁴ A visita do Papa Francisco em 2013 foi um carnavalesco alegórico e milionário espetáculo televisionado de reafirmação e marketing acerca dos dogmas cristãos.

¹⁵ No Brasil, importantes assuntos perdem a oportunidade de desenvolvimento devido à força e a jogatina política da chamada bancada evangélica, que atualmente tem bastante influência nas decisões políticas do país.

É importante para mim, salientar que esta teorização não busca nenhuma forma de discriminação, nem ofensa ou ataque às novenas resultadas da beleza e da poesia da fé da minha vó e da tua. Exalta no corpo de uma vida, as festas dos reis e dos divinos bailões caipiras de São João, que rodopiam em sentimentos e em minha mente, nas quermesses de minha infância. Minhas falas, também não querem tirar o entusiasmo que cura, traz bonança e propriedade para felizes e doadoras vidas dizimistas.

Mas, o que quero propor aqui, enquanto artista e pesquisador, é que qualquer forma de monismo de pensamento, ou suposição de que todo ser humano pertence à tradição (só uma tradição), que há séculos privilegia um deus e um povo, tem conflagrado por consequência um pensamento de sujeito e de ser que desqualificam aos meus, sodomiza pessoas que sou no meu convívio, desvirtua e vitima crianças que eu nem mesmo conheço, mas que já fui. Além disso, manter “uma verdade” que se move a partir de “uma ideia de ser”, multiplica um pensamento etnocêntrico, teleológico, *falogocêntrico* de história, no qual a ideia de sentido de ser traz para alguns signos privilegiados.

O que pretendo demonstrar, é que ritos que podem receber diferentes denominações na linguagem e servir a diferentes deuses, tem por essência linguística, histórica, cultural e sociológica, o estar junto ao outro tão necessário ao meu eu, e ao teu, e ao de todas as civilizações humanas. Estar junto que estrutura o ser sujeito, cidade sociedade, e então singularidade numa tribo de afirmação. Entusiasmos que transbordam potências e se fazem imagens, corpos de vidas em carne e objetos, e que assim, criam, ligam, aproximam ou afastam nossas experiências, identificações, afetos e afecções.

Esta pesquisa trata do que meu corpo (artista, ativista, gay,) sente e pede. Do que meu trajeto sugere. Reflexões performativas relativas aos corpos transviados, ao lugar histórico, social, cultural, artístico, pedagógico e político que vem sendo a gerações a nós negado, Transcrições de ações continuadas e de indagações e criações artísticas que dialogam pesquisas referenciais, treinamentos técnicos expressivos, documentações áudio-videográficas e textuais. São transcrições e criações de conceitos, ideias, pensamentos e sensações. TRANSciações. Estas transitam entre as fronteiras, da linguagem, das artes cênicas, visuais, plásticas, performativas, sustentando e objetivando por fim pesquisas e obras artísticas espetaculares, políticas e transgressivas refretes ao corpo, a cultura e arte de gêneros transviados contemporâneos.

São também devaneios para a solidão da minha infância, para o gramado do meu grande quintal. Pra sondar minha criança, minha criação patriarcal. Corpo, espaço, tempo, linguagem, gênero, sexo, singularidade, a/“normal”. Um Relembrar, de minha formação, meu corpo, atuação, minha transformação. Que é pra falar de determinados abjetos, e de minha objeção. Fazer, do meu corpo espetáculo político, e de minha arte, TRANSciação.

Sob um xale de gaze, refletida na translúcida palidez de um ombro nu. A beleza da manhã.

Foi quando as Carolinas, travestis de Barcelona, foram levar flores ao mictório. As bichas talvez fossem umas trinta. Eu as vi passar, fazia parte da multidão solene e indulgente que com elas se divertia. Cobertas de ridículo, riso algum podia feri-las, a imundice de seus trajes eram testemunhas de sua miséria, o Sol poupava esta grinalda refletindo sua própria luminosidade. Todas estavam mortas. O que víamos delas passando eram apenas sombras separadas do mundo.

Meu lugar era no meio delas, não que eu fosse uma delas, mas acontece que seus gritos extremidos, seus gestos exagerados tinham pra mim se não outra função, que a de furar a camada de desprezo que nos separa do mundo.

As Carolinas eram grandes, elas eram as filhas da vergonha¹⁶.

¹⁶ Texto do espetáculo: Um Santo as Avestas (2010), montagem a qual pertenci, e que inspirou a cena performativa Nossa Senhora do Mictório, texto baseado em uma passagem do livro, O Diário de um Ladrão, de Jean Genet.

INTRODUÇÃO

Foi seguindo os *rastros* de um cortejo de travestis imundas e emendicadas de segregação, poesia e miséria, rumo a um mictório¹⁷ sórdido em prostíbulo convertido e, por assim, em nome da higiene moral destruído, quando encontrei alguma singularidade no corpo fora da culpa, tal qual livre-arbítrio para o afeto, desejo e sexo, sem sentença ou penitência, crime, pecado, ou prisão. Fui tomado por um latrocínio no trajeto, que roubou com a letra meu afeto e com uma destreza furtiva o sujeito do meu gesto, quando pude *refurtar* meu corpo, antes destino, assaltado no parto e nomeado menino, em um coro em corpo escrito, regido e redigido nas rubricas de um dramaturgo e punitivo Deus ladrão.

Letras escritas detrás de grades eruditas, traçados de grafite sobre papel marrom¹⁸, transversos redigidos sobre flagelados punidos beatificaram meu sexo e Avessaram¹⁹ minha criação. Um laboratório preto, um generoso transgressivo²⁰, e a pedagogia de vida e arte, nos músculos e na Divisão²¹. Descobrimo meu ofício achei em meu corpo, espaço de singularidade, devir e invenção, pulsões do que minto, estetizando meu gesto, militância de artista, anseio e ego, performance política, futuro, capitalista, mercado, formação.

¹⁷ As Carolinas de Barcelona é o modo como Genet se refere a um grupo de travestis que, em uma passagem do livro “O diário de um ladrão”, foram levar flores a um mictório destruído, lugar onde trabalhavam, em um cortejo solene como ato de protesto quando este mictório foi destruído para afastar estas trabalhadoras dali. Essa passagem é referência para o solo de teatro performativo “Nossa Senhora do Mictório”, uma das criações que nascem a partir do presente trabalho. O cortejo de carolinas me acompanha desde o espetáculo “Um Santo às Avessas”.

¹⁸ As autoridades francesas acreditavam que o trabalho era a liberdade, e entregavam nas cadeias materiais para que os prisioneiros fizessem sacolas, um tipo de papel marrom. Foi nesse papel que Genet escreveu, por diversas vezes, seus manuscritos, muitas vezes destruídos pelos guardas da prisão. (SARTRE, 1983, p. 11). Introdução do livro “Nossa Senhora das flores” (GENET, 1983)

¹⁹ Referência ao espetáculo performativo “Um Santo às Avessas”, do qual fiz parte durante dois anos e que foi baseado no texto autobiográfico “O diário de um ladrão” do ladrão, gay, dramaturgo e poeta francês Jean Genet.

²⁰ Falo aqui do meu querido amigo e estimado professor Aguinaldo Moreira de Souza, sem dúvidas minha principal referência da pedagogia em artes e do ensino das artes do corpo, mas também uma referência estética e poética, e que levo pra vida como ética de relação com o trabalho do artista cênico, em relação ao outro com quem divide a cena, e referente ao papel político de um artista que expressa sua visão de mundo. Um divisor de águas de minha formação acadêmica e o condutor técnico e sensível de minha maior transformação. Aguinaldo Moreira de Souza é ator, bailarino, performer. Doutor em Letras pela UNESP, cursou Mestrado em Artes na UNICAMP, foi bailarino profissional por 15 anos, atuando durante 8 anos no Ballet de Londrina. Atualmente, é professor de Interpretação Teatral na Universidade Estadual de Londrina, coordenador do projeto de pesquisa “Treinamento técnico e sistematização do trabalho do ator” e diretor da “Cia L2 de Dança e Teatro” e da “Cia do Santo”.

²¹ Divisão de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina, onde dividimos nossos corpos e conhecimentos na Companhia do Santo de Teatro.

Um ladrão com som de abandono, que facilmente traía seus compromissos e comprometimentos sem culpa, remorso ou procrastinação. Homossexual, transgressivo, marginal, preso e punido, se descobrira escritor detrás dos muros de uma prisão. Trancafiado numa grade, obrigado a viver como um monge, Jean Genet escrevia para auto induzir-se à masturbação²². E foi nesse espaço fechado, de um tempo de clausura, que o escritor traçou fissuras em letras escritas de um social liberto e transverso, composto de indivíduos de uma poesia tensa e intensa onde nada se fixa e nenhum corpo existe, tudo é gesto, movimento e vibração. .

As obras de Genet ofereceram-me, pela primeira vez, uma abordagem inspiradora e transgressiva sobre a sexualidade homoafetiva, e isso se deu no corpo, em um processo de conhecimento técnico, sensível, simbólico e expressivo de montagem e criação. Refiro-me ao espetáculo “Um Santo às Avessas” (2010/2011), espetáculo de minha formatura no bacharelado em Artes Cênicas com ênfase em Interpretação Teatral. Montagem inspirada nas obras literárias “Pompas Fúnebres” e “O diário de um ladrão”. Experiências que transformaram para sempre meu entendimento sobre mim em relacionamento com outro, minha relação sensível e expressiva com meu corpo, com as sexualidades e desejos, as normatividades e os segredos, com o medo. E com meu ofício político, pedagógico e artístico, minha ética e estética no papel e na criação.

Isso porque a literatura de Genet é física e se refere ao concreto, e que, por assim mesmo ser, nos alcança. Um evangelho dialeticamente transmutado em palavras de beleza terrível e poesia de inversa exaltação. A sacralização do ímpio, a idealização do abjeto, o avesso do dogma, a beatificação da aberração. Transversos que me apontaram um mundo de liberdade possível, inaceitável e necessariamente possível, em sua sedutora e desconstrutiva transgressão. Onde, masculino pode se converter em feminino no corpo de palavras que vertem gestos que recusam qualquer tipo de dicotomia ou identidade e onde a sexualidade coexiste com uma ética e uma estética de transformação.

Genet simula e disfarça a realidade, e a faz deslizar em sua dissimulação. “Se ele se disfarça de mulher não quer ser homem nem mulher, mas um sexo duplo e irreal, que não possui nada além da própria realidade em oscilação.” (UNO 2012, p.79). Em seus escritos uma realidade pode sobrepor-se à outra, num formato transgressivo de composição. Tal qual a travesti que desmontando o masculino e *sobressignificando* seus

²² SARTRE, Jean Paul; tradução de Lucy Magalhaes. Saint Genet Ator e Mártir – Petropolis: Vozes, 2002.

signos sensíveis, simbólicos e físicos, cria a partir da cópia da “autenticidade”, das gestualidades e visualidades da mulher idealizada, sua corporeidade personificada, junto aos objetos que a montarão.

Corpos travestidos, adolescentes angelicais, soldados e assaltantes que em comum têm as práticas homoeróticas e o amor homossexual como predileção. Acenderam meus desejos e abriram meus olhos para uma triste realidade, permeada por uma poética e transgressiva forma de visão, em relação a um mundo que me espelhará um real sexual forjado e que tem me oferecido um homofóbico e violento cotidiano como ensino, realidade, legalidade e condição. E foi a partir desta exaltada idealização, inspiradora e inventiva dessas figuras TRANSviadas e corrosivas, que iniciei minhas pesquisas que resultaram nesta compilação. São transcrições, *rastros* de conceitos e pensamentos, de obras performáticas e pesquisas técnicas e sensíveis do corpo como conhecimento e escritos poetizados todos sob o mesmo nome de TRANSCriação.

São transcrições de pensamentos, pedagógicos, filosóficos, sociológicos e políticos, que refletem a construção social e corpóreo-visual dos “sujeitos” de gêneros no sistema capitalista ocidental moderno que, em sua predeterminação, teve como forma e norma o par ideal e binário de gênero masculino e feminino, heteronormatizado numa hierarquia dogmática, *falogocêntrica* e colonialista de poder, saber e ser, eurocentrista, que opera através da linguagem em processos de diferença, classificação e exclusão.

“Natureza” fundamentada no dogma da criacional, origem que fundou-nos e escreveu-nos corpos sexuados no gênero, divisão heteronormativista que ainda rege e dita nossas formas de construir os conceitos, políticas, pedagogias, legislações, e direitos, criando novas classificações de gênero e mantendo, por consequência e excludência, antigas divisões. Superstições fundamentadas que aberram certas singularidades sexuais, desvelando por consequência ataques éticos, simbólicos, físicos e estéticos a determinados corpos e formas de partilhar o sensível, de ser corporeidade, visualidade e visível, no cotidiano homofóbico de nossas relações.

Os dois primeiros textos que aqui nomearei rastros, desta caminhada trajetiva de criação e pesquisa, nomeados: O papel do artista, e o signo do papel higienista no papel da dissertação e Da escrita Transcrita como Transcrição, são considerações poéticas e estéticas acerca da norma imposta pela academia a um artista criador e politicamente transgressivo de algumas normas sociais vigentes, e em um processo de aprendizado experiência e TRANS formação.

Para introduzir a abordagem referente às classificações de gênero e sexualidade, tecerei algumas considerações organizadas sob o título de Epistemologia da Iniciação. São transcrições de entendimentos acerca dos pensamentos de Jaques Derrida, referentes a questões que o filósofo nomeou de *metafísica da presença* ou *logocentrismo* que, mais tarde, concluirá junto à filósofa e sua aluna Elisabeth Roudinesco como *Falocentrismo*, termos que foram cunhados para fazer uma crítica ao pensamento ocidental que privilegiou a centralidade da palavra (“logos”), das ideias, dos sistemas de pensamento filosóficos eurocêntricos, que foram entendidos ao longo da história ocidental moderna como matéria inalterável, fixada no tempo por uma “metafísica presença” e pretensa autoridade exterior.

No pensamento escrito sob o título: Gramática de Gênero sexual, ainda acerca dos pensamentos de Derrida, abordo e transcrevo seu conceito de *escritura*, que confere que uma escritura ou conceito, nunca está sujeito à autoridade de quem escreve, e segundo o qual um texto vale apenas pelas diferenças que veicula, porque tudo nele é deferimento ou diferenciação de sentido, duas circunstâncias que Derrida junta no neologismo *différance*. O sentido de um texto, neste pensamento, está sempre adiado, nunca pode ser fixado, e só a participação no jogo desconstrutivo, pode aproximar-nos da verdadeira compreensão do texto, porque toda a linguagem é, segundo o autor, metafórica, ou seja, está sempre dependendo e denunciando aquilo o que não é. Assim, algo só pode “ser”, ou existir, em relação ao seu contrário, só podemos ser na diferença. O sentido de algo é dado (no Ocidente), pelo jogo do binário. As categorias de gênero podem ser entendidas assim, não como apenas a “identidade” das pessoas, mas sim como representações sexo-semióticas que determinam relações de poder, papéis sociais e profissionais e os papéis estigmatizados e exclusão.

Nos escritos organizados sobre o título: Da Criação a TRANSciação, tratarei de alguns conceitos criados pela filósofa norte americana Judith Butler entre eles seu principal pensamento e conceito, o de *performatividade do gênero*, que reflete o gênero como um sistema de poder construído na cultura e que declara a identidade como devir e criação. Tratarei por consequência de alguns de seus diálogos com as teorias da linguagem de J.L Austin e de Jaques Derrida, e com os pensamentos filosóficos de Michel Foucault relacionados à *biopolítica*, conceito que reflete a produção do gênero do sexo e da sexualidade como técnicas de domínio criadas na modernidade.

Na passagem nomeada: De um corpo filosófico a um corpo TRANSciação, traço uma visão filosófica sobre o corpo pensamento e a liberdade, amparado pela

filosofia do pensador moderno Baruch Espinosa, principalmente sob a leitura contemporânea de seus preceitos feita por Gilles Deleuze. Buscando apontar a construção do corpo e das sexualidades como trajeto singular, natureza, pulsão, afeto, devir e criação, compreendendo assim a sexualidade e a representação das identidades como produção de diferença e transgressão da heteronormatividade compulsória escrita socialmente como a normalidade e imposta aos corpos nos processos ocidentais de colonialidade e historização.

Na segunda etapa do trabalho, organizada sob o título de EpsTRANSmologias para TRANScrições, transcrevo alguns pensamentos desconstrutivistas e pós-colonialistas que desafiam os saberes canônicos centrados na epistemologia própria das ciências europeias, e que buscam assim desconstruir a lógica de origem, fundamento e centro do saber escritos na tradição filosófica ocidental. Teorias e pensamentos críticos e subversivos que fazem uma leitura referente ao corpo ao longo da modernidade com objeto de disputa poder e regulamentação. Assim dialogo com o conceito de *furtivo* de Atonin Artaud, a partir da leitura de Jaques Derrida e desenvolvo também uma leitura do conceito de epistemologias de fronteiras, de Walter Mignolo. Buscando apresentar *saberes subalternos e transculturais* livres do fundamentalismo absolutista eurocêntrico e que buscam redefinir a retórica da modernidade localizando as leituras no lado oprimido da diferença colonial.

Apresento também nesta etapa do trabalho alguns pensamentos referentes à construção da identidade das singularidades no que convencionou-se chamar pós modernidade, mudanças ligadas aos acelerados meios de comunicação e transporte e as novas tecnologias contemporâneas, a partir das quais somos mais próximos e, assim, temos multiplicado nossos afetos e efetuado mudanças referencias no pensamento do nosso tempo e em nossos corpos, visualidades e modos de relações. Tecnologias virtuais, comunicações, afinidades e pensamentos, que refletem na concretude de distantes aproximações e ausentes relacionamentos, novas relações afastadas do corpo sensível, mas que acabam por concretizar vidas visíveis, de múltiplas corporeidades afirmativas de outras formas de afeto, relação sexualidades e desejo, que afirmam um período de transição e transformação das formas de existirmos e expressarmos visualmente o corpo, imagem de nossa representação.

Apresento ainda nesta segunda etapa da pesquisa, um conjunto de saberes que se constroem fora das sistematizações tradicionais, subversivos e provocadores que questionam o que costuma ser inquestionável nos programas e estratégias da educação e

da pedagogia. São teorias que partem do questionamento de uma ideia de natureza que fundamenta os corpos e as sexualidades, e que emerge uma crítica a pares opostos como masculino/feminino, sexo/gênero, normal/patológico para denunciarem a restrição da liberdade sobre o que fazemos com e a partir de nossos corpos. Refiro-me aos estudos dos teóricos e das teorias Queer, teorias que conceituam acerca de saberes transgressivos, e que lutam contra a normalização dos corpos na cultura, e que munidas de palavras, saberes e atitudes subversivas a norma social vigente, incidem mudanças nos sistemas de legalidade, política e educação.

Transcreverei ainda, nesta segunda etapa de trabalho, algumas abordagens conceituais e modos de criação que venho desenvolvendo em meu trajeto pessoal, a partir de minhas relações com os princípios técnicos e modos de trabalho sistematizados pelo professor Dr. Aguinaldo de Souza, que a mim foram passados pelo mesmo, ao longo dos anos em minha graduação, e principalmente nos processos de montagem dos espetáculos *Um Santo às Avessas* (2010) e, junto à Cia L2 nos anos de 2010 e 2011, os espetáculos *Modus Vivendi X Modus Operandi* (2010), e *Viés* (2011). Processos criativos que transformaram para sempre meu corpo, minha vida, meu olhar e relações sobre o mundo.

Um modo de busca criativa processual que é pautado na investigação sensível e criativa do corpo, na construção formal do gesto e do movimento e que tem a presença cênica do ator criador como cerne do acontecimento espetacular e dos processos de criação. O treinamento técnico e criativo permeia todo processo de criação, ensaios e apresentação. Refere-se a exercícios técnicos expressivos da dança, do circo, do teatro e jogos lúdicos e criativos para improvisação. Estes jogos e exercícios se relacionam com a investigação minuciosa do movimento e do corpo sensível e expressivo de cada ator criador. Um viés de criação pedagógico, preocupado com a fundamentação e a criação artística presentes naquele que é e está em cena, o artista performer criador.

Estes estudos organizados nas etapas acima, sobretudo, ofereceram-me fundamentos para reflexões que, longe de quererem escrever uma realidade acadêmica de palavra intelectual e soberba, fundamentaram meus caminhos para que então pudesse desenvolver criações poéticas estéticas e performáticas relacionadas a estas pesquisas referenciais, desenvolvidas com o intuito principal de alicerçar o objetivo maior deste trabalho, que é estético, criação. Assim, os esforços para a invenção deste texto e da estética das imagens e das superfícies deste trabalho, se relacionam ao meu compromisso como artista criador, com o desenvolvimento de minha capacidade

reflexiva e expressiva e de meu espírito criativo e transgressor. Assim, para além da repetição de textos organizados meu objetivo com este exercício criativo foi trazer encanto, fazer poesia e dramaturgia destas teorias e organizar poeticamente as intenções expressivas e sensíveis nascidas do meu corpo no encontro com estas palavras, neste texto que aí chega digitado em palavras políticas e experimentos de resistência, a norma imposta com modelo e condição.

Na terceira etapa deste trabalho relatarei, a forma como estas questões se apresentam poeticamente nas criações estéticas que são objetos deste estudo. As pesquisas referenciais, sobre o gênero e as questões referentes à representação das sexualidades, e das corporeidades, identidades, enquanto transviação da heteronormatividade na contemporaneidade ofereceram escopo criativo para o desenvolvimento de processos, procedimentos de criação e pesquisa técnica em artes do corpo, e para “programas” e “procedimentos” para experimentação de performances, e criação de cenas de teatro performático, relativas a todo o referencial intelectual presente nesta pesquisa. As investigações relacionadas à desconstrução da normalidade do gênero, a fragilidade da teatralidade cotidiana e as fronteiras entre arte e vida, realidade e ficção, foram também digitadas de maneira estética e poéticas neste texto filosófico, pedagógico e acadêmica dissertação.

Assim a etapa final do trabalho apresenta o um sub-conceito que criei nomeado TRANSarte e a partir dele algumas criações estéticas e artísticas sob o nome TRANScriações. São textos, performances, cenas, experimentos, que demonstram esteticamente o que como artista criador, estou cometendo para desestabilizar matrizes que criam formas marginalizadas de vida nos processos sociais de exclusões. reflexões sobre o corpo em depoimentos pelo corpo em espetáculo, afirmando a corporeidade de gênero desviante, o corpo TRANSviado, como visualidade política no social pós-moderno cotidiano. Performatividade, ensaiadas, construídas, esculpidas, despidas e revestidas de resistência e enfretoamento que se apresentam no palco das teatralidades cotidianas, como política de visibilidade e manifesto de inclusão.

As pesquisas acadêmicas e as investigações técnicas e sensíveis do corpo, que realizei nos anos de 2012, 2013 e 2014 junto a Cia. TRANSsviados Performáticos²³

²³ Transviados e Performáticos é um grupo transdisciplinar de artes do espetáculo formado por Rafael Garcia, Raoni Carricondo e Luiz Guilheme de Oliveira. Para a montagem de TRANSpicália, se conseguirmos fomentos necessários, pretendemos selecionar estudantes de teatro, dança e música para fazerem parte do processo e do grupo, buscando o diálogo com diferentes saberes, e a sistematização de

eclodiram nas performances Boca da Banca de Mestrado, Traição e crueldade ao Lance e ao Laco de Sangue e no solo performativo Nossa Senhora do Mictório, estas, também trouxeram à tona uma série de inquietações referentes aos processos de construção generificados dos corpos pela linguagem e pela cultura, que acontecem em nossa sociedade, a partir dos moldes comportamentais do que é “ser um menino” e “ser uma menina”, criando assim, por consequência e contraste, a representação social do que é um corpo de sexualidade abjeta ou anormal.

Corpos estes que, no trajeto de seus desejos e no encontro com suas sexualidades, recriam e manifestam suas corporeidades, imagens e representações de si, causando o trasbordamento de novas imagens representativas de outros gêneros e outras sexualidades. Construtos do desejo que diluem as formas do sexo cristalizadas na cultura ocidental patriarcal, e que, por viverem o subjetivo no cotidiano, abrem fendas na estrutura do social, vieses de pensamento e atitude que podem servir de porta de entrada para novas vidas e serem referências para novas conceituações do que é ou não o “natural”. Singularidades do gênero, novas corporeidades representativas de múltiplas formas de ser, de existir e de amar. É o que nomeei, ao longo deste mestrado, *Transcriações*: corporeidades que fogem da norma representativa do gênero culturalmente estabelecido e que, assim, se fazem representação política e estética de desejos que, por direito, deveriam ser englobados.

A partir das pesquisas, referências e técnicas que venho desenvolvendo junto a Cia. TRANSviados e Performáticos e dessa idealização dos corpos TRANSviados, surgiram, também, alguns princípios que foram o ponto de partida para a criação dos experimentos espetaculares performáticos citados. Estes tiveram, como referência poética e estética, todo o referencial teórico presente nesta pesquisa e leituras poéticas de Antonin Artaud e Jean Genet. Os conteúdos presentes neste rastos aqui transcritos, trazem, também, a reflexão de alguns conceitos e procedimentos que serão apresentados no decorrer deste projeto e que permearam todas as criações estéticas desta pesquisa transdisciplinar e performativa.

Conceituamos estas práticas de criação sob o título *TRANSarte*. Uma arte TRANSdisciplinar e TRANScultural, TRANSmoderna que se promiscua com as diversas linguagens das artes do espetáculo, do canto e da música, plásticas e do audiovisual, das novas mídias do universo digital, da poesia e da palavra e dos

caminhos pedagógicos para os saberes técnicos que venho desenvolvendo junto ao grupo, em uma das etapas referentes a este projeto.

multimodos da vida cotidiana. Esta é, principalmente, performática e política, milita e tem como função primordial TRANSparecer a camada ficcional que rege todo o comportamento social. Uma maneira de criar, empenhada em expor e ruir com toda teatralidade que é construída em nome das verdades sociais para nossos corpos. A TRANSarte, busca fundamentação teórica, ética, política e expressiva e se faz TRANScorpo, corpo que TRANSborda esteticamente a noção de corpo generificado moderno, e que TRANScreve em TRANSvoz e TRANSgesto, a TRANSatitude, sua potência de ser desejo e modicar a história do nosso tempo e de nossos corpos.

Estas premissas, organizadas sob o nome de Transarte, estão sendo fundamento para condução de um novo processo criativo da montagem com o mesmo título desta pesquisa. “TRANScriações, Sobre mudanças que fizemos de nossos corpos”.

O papel do artista, e o signo do papel higienista no papel da dissertação. Invisibilidade visível e o papel como política visual que vislumbra, visibilidade e TRANSgressiva performatização.

Esse papel reflete papéis e corpos. Órgão, gênero, organismo, identidade, sexualidade que é visualidade de corporeidades: singularidades. As que transgridem as regras de representatividade, impostas ao papel sexual na social normalidade, a partir do formato do órgão biológico genital, reprocesso das sociedades nas letras de classificação, repetição e sentidos, sentimentos, significados e incompreendidos.

Considera, também, sobre este meu papel em questão. O de representar ser artista, preso a essa página branca e normativa de pós-graduação. Sobre esse papel, onde se debruçam estes pretos signos, e graças aos quais podemos dizer que esta página é legível, reflito o aqui e esse processo elegível, que legitima academicamente meus estudos, signos da arte que digo, nas palavras desta dissertação. Esse papel revela e rebela no si, todo o papel branco que escreveu no signo da forma, a acadêmica norma da reprodução. No modo e nos meios do papel do outro, e no assim, o papel desse signo, significado do papel do corpo, em letras de performance no papel da impressão.

Este papel, que antes estava em branco e que na norma do acadêmico branco deve ser folha *A4* em branco, e que necessita estar percorrido de cima abaixo com signos pretos, que devem ser *Times New Roman*, signos pretos, com suas exclamações, pontos e vírgulas, junto aos meus pontos de vistas e a todos os pontos de interrogação, terão, sobretudo, intenção estética. Já que, por ética e poética, este é o lugar que academicamente confere a mim especificidade, desejo e assim a legitimidade, desta militante escrita no suporte higienista da expressão.

Então, é por ética estética que adentro numa primeira poética e performática constatação. Será que cada minúsculo espaço de papel branco que existe entre as palavras da história, são mais importantes que os signos pretos da inscrição? O branco papel sempre normatizou e ameaçou outras formas de papel e escrita, mas o real é que o social sempre foi uma totalidade não dita, de papeis brancos e signos pretos e outras multiplicidades de significantes invisíveis, nas páginas da institucionalidade escrita de superstição.

Sociedade, trabalho, realidade, natureza: verdade: religiosidade, espetáculo, ter, simulacro, ser, historização.

A palavra branca que há séculos é dita, e que dita o modo do signo preto no papel do corpo, e na cor, corporeidade do outro, edita também os signos de corpos de distintas cores, e de tintas de outros sexos e amores, e assim, delimita os significados das visualidades elegíveis a signos legitimáveis a serem escritos, nos direitos do papel e no papel social do registro, significante da identidade da visualidade e de seus espaços possíveis nas paginas da sociabilização.

É disso que trata este papel, visibilização.

De gente que é socialmente invisível, por transparecer no papel do corpo o desejo de ser e parecer, que é imagem e visível, de um gênero representativo de outra sexualidade, identificação possível, que por isso não cumpre o signo do papel da norma, escolhendo no oposto do papel a visualidade de mover no corpo a forma, sendo assim sentido e significado transgressivo de algumas regras supersticiosas, fortemente enraizadas nas estruturações fundamentais do social, que estabelecem a estes papéis, espaços marginalizados, compostos de papéis vividos escritos de punidos signos e estigmatização.

Trata ainda do papel, religioso, político e educacional, nestes processos de exclusão e higienização social, que afastam para as margens dos direitos e dos lugares de ser social, as corporeidades que digo, que transgridem o modelo genérico de transparecer na forma, o ser corpo binário que é visualidade e ainda norma, na pós-modernidade do heteronormativismo. Papéis representados, construídos e regulamentados politicamente nas significativas leis da branca narrativa, e que ainda hoje são ensinados no sistema de educação, que escrito de sociedade é regido e redigido pela superstição do sentido, que reproduz e repete nos corpos presentes a metafísica de signos generificados, papéis, ações, funções e ditados, ditos nas rubricas escritas das liturgias do passado, teatralidades moral do mundo capital, a glória do *falocentrismo*²⁴.

Escritura de história que criou para a vida do corpo social, o papel da significação sexual, que é modelo, norma referenciada por um único órgão genital significado, que define todo trajeto de um corpo, em sua forma, roupa, gesto visualidade representação repetição e sentido. Lógicas que escrevem e reproduzem há séculos as

²⁴Crença que se centra no *falo*, (órgão sexual masculino), especialmente enquanto símbolo da superioridade masculina. A definição do que é ser um homem é determinada pelo sexo biológico masculino, porém ser homem é ser uma série de posturas e normas expectativas de um corpo inteiro de afetos, sentidos e sentimentos e outros órgão e organismos no trajeto social, isso nada tem haver com este órgão genital determinante que da a todo corpo as roupas e os movimentos do sentido.

sombras do *rastro* de “um” “ser” invisível, que tem pretensa autoridade de sodomizar e aberrar certos papéis significados, do que é higienizável e punível.

O papel branco na história, que escreveu os signos dos pretos, foi poeticamente retratado na epígrafe do espetáculo “Os Negros” (1958), de Jean Genet, palavras que tocaram profundamente meu corpo sensível, e que por isso, assim, serviram-me aqui como referência poética, para esta estética e superficial inserção. A do papel como performance, no papel, subjétil desta imprimível dissertação.

Em certa ocasião, escreve Genet, um ator negro pediu-lhe que escrevesse uma peça para ser representada por atores negros. Sobre este episódio, o autor faz algumas inferências, discorrendo criticamente sobre o social como papel na época em questão. A primeira delas foi: “O que chamamos de negros, não pode atuar em qualquer peça”. “O teatro arte da cultura ocidental “branca”, não foi feito para negros” (GENET *apud* NASCIMENTO, 2004, p. 18).

A segunda inferência feita por Genet na referida epígrafe diz: “Quando aparecem no palco, como atores, “os negros” só podem representar os próprios negros” (Ibidem). E a terceira e mais grave de todas, “o Teatro da História, que a cena teatral metaforiza, não foi feito para os personagens negros, quando esses comparecem, é para representar papéis secundários” (Ibidem).

Conhecemos significado ou a localização social conferida ao papel dos negros em suas infinitas distâncias, no teatro da vida ou no histórico do social como representação do vivido. No teatro dos brancos, os negros só cumpriam sua sina, quando seguiam os destinos que a eles foram e ainda são predefinidos. Histórias que duplicam e se refletem nas novelas temáticas ainda de nossos tempos e vidas, nos papéis escritos de negros, signos bem parecidos, que remontam em nosso cotidiano imagens dos tempos da escravidão, mesmo aqui há mais de um século, após sua suposta e extinção.

A verdade para Genet sempre esteve mais do lado da luz branca do papel, do que da tinta escura do signo, significados históricos de tempos de escuridão dos sentidos. Os signos negros de Genet, apresentam, enfatizam e desconstroem a significância dada ao papel branco, que delegou ao papel do negro na história, o lugar, o papel, o signo e a função. Porém, para Genet “os negros na América branca, são os signos que escrevem sobre a página em branco, eles são a tinta que lhe dá sentido” (GENET *apud* UNO, 2012, p.83).

Genet escreve: “A peça Os Negros, escrita por um “branco”, se destina a um público de “brancos”, se apesar de toda a impossibilidade a peça for apresentada para

negros, será necessário convidar “um branco”, (homem ou mulher, não importa o gênero), que seria colocado entre os espectadores, e seria tratado com toda reverência, tendo um projetor dirigido sobre ele, durante todo espetáculo em apresentação” (GENET *apud* NASCIMENTO, 2004, p. 20).

A luz dos holofotes de Genet, brilhante nos signos pretos escritos, sobre o branco na plateia refletido no papel da sua iluminada posição, clarearam também meus pensamentos e signos para a urgência de uma visível e significativa verificação. Ao olhar as plateias, e os bancos ao meu lado, nos signos dos lugares acadêmicos onde escrevo sentidos, enxergo a invisibilidade destes corpos reprimidos, nas letras do apagamento da possibilidade destas visualidades nas sociedades, à luz do dia e na moral formalidade, e na luz dos lugares do saber, trabalhar, viver e ser, políticos, instituição e sentido.

Assumir a visualidade, corporeidade, identidade e, ou, a sexualidade de um papel de gênero contrário ao signo de gênero binário heteronormal social, masculino e feminino permitido, é assumir em nossa sociedade papéis de posicionamento e enfrentamento a superstições, subordinações e a signos de constrangimentos sociais, institucionais, legais e políticos, que historicamente e “cotidianamente”, são a estas representações sexuais estabelecidos. Verdades que punem com violência física e moral e com a marginalidade social, a grande parte das singularidades que permitem expressar sua realidade imaginária sexual, enquanto visualidade e corporeidade nas roupas, expressões e no gesto visível.

Mas o que é mesmo um negro, e qual é mesmo a cor? E quem escreveu o papel e o signo sexual da encenação? E qual representação da identificação singular, é permitida ou punível? A escrita dramaturgica proposta por Genet sevem-me aqui para uma leitura idealizada e a uma inicial desconstrução. O texto “Os Negros” foi escrito há algumas décadas, e os signos pretos nas letras do social e nos holofotes da academia, já alcançaram políticas públicas que abrandam, de certa maneira, a realidade negra no Brasil, letrado e de branca tradição. Onde, de acordo com as palavras escritas entre os espaços brancos da história, os negros foram notados em signos de sentidos **denegridos** e sentimentos de desonra e exclusão.

Mas o que nos aproxima da experiência dos negros, é o fato de que em um determinado momento histórico, a visualidade de um papel, por um motivo natural (ser negro), socialmente significado, carregou estigmas sócias de significação por outros criados, que o marginalizaram e lhes tiraram as oportunidades e direitos políticos comuns ao todo social, como, saúde e segurança, arte, educação. Já que determinados,

signos, abjetificados, não eram considerados cidadãos, e foram empurrados para guetos afastados em processos classificatórios e higienistas de social significação. De fato, a dramaturgia composta em branco, por signos escritos pretos, para significados corpos negros, já escreve papéis de outros significantes pretos ou de brancos quase pretos, ou negros mesmos de outros papéis, que hoje já configuram uma nova realidade social, política e cultural um pouco mais igualitária no papel da lei, e nas leis sociais de visibilidade e afirmação, onde aos negros significados, já são reais as escritas de outros papéis, espaços e realidades visíveis, em nossa sociedade que é transitiva e transicional, em mundo que aponta para transformação.

Porém, nas páginas sociais ainda atuais, os gêneros masculino e feminino significados dos genitais, continuam sendo as características principais, que determinam o papel, o signo e classificação. Significações de superstições que determinam as singularidades de acordo com o papel capitalista que é rótulo, nas roupas, próteses e acessórios significados, que dão impressão ao papel, segundo o papel no corpo vestido, signo que pode ser comprado ou vendido. E que, delimita para estas visualidades, os lugares e as funções cabíveis, seus status sócias, pretensões, profissões e rituais possíveis e os modos, meios, movimentos e espaços, os quais, lhe são, ou não, socialmente permissíveis.

Isso reflete no papel, a invisibilização destes papéis em um mundo de muitas ausências, e isso é claro nos signos de negros, de mulheres e de pessoas com deficiência. Toda essa invisibilidade e ausências significadas significam processos históricos de categorização de gênero, que, não são apenas signos para o papel da “identidade”, mas sim são representações sexo-semióticas que determinam relações de poder, papéis sociais e profissionais e os signos do abjeto e punível e da marginalização. Signos que acabam por confinar essas singularidades as páginas das esquinas, e aos papéis da prostituição.

Pois estas corporeidades, ainda muito cedo, na adolescência, quando as mudanças no corpo biológico começam a revelar as “almas”, desejantes, potentes e existentes deste mundo, a necessidade de “uma outra” corporeidade possível, que signifique e represente indenitariamente a experiência com a qual se reconhece, e segundo a qual quer transparecer-se visibilidade visível, singularidade reconhecível, estas, são empurradas para margens do espaço social, por serem signos que não se enquadram no papel do gênero heteronormatizado, significado da “verdade”, e do que é ser um ser social, “natural” e visualmente compreensível. E, que, estigmatizada como

não ser, ser marginalizado como alguma “coisa” não sensível, e que por isso, ser, pode ser, ser signo vigiado e corpo a ser punível. Por transparecer o abjeto corpo significado no higienizado, social, moral e sacral, estado, significante branco, letra, livro, imaculado, significado de um Deus incompreensível.

A história se repete, e evasão escolar por violência imposta a quem transgrida a forma do gênero binário heteronormativo, a quem escolhe viver socialmente como deseja ser, e se ver vestido, identificado, tratado e reconhecido, acomete a grande maioria das singularidades TRANS que enfrentam visualmente o discurso sexual estabelecido. Isso porque o sistema político de estado e legislação, no sistema de ensino público de educação refletido, remete e repete o papel histórico escrito de gênero, superstição, cor corpo e sentido, do papel branco que refirma no dogma da forma, a classificação que oferece a alguns, o privilégio social de ser um ser normal sexualmente exclusivo, quem determina e classifica as outras subcategorias do existencial, mulher, negro, transexual e por consequência os signos de seus trajeto e sentidos.

Signos de ditados onde corporeidades indenitárias de sexos, historicamente escritos nas liturgias da superstição foram significados e constrangidos, aberrados e agredidos, e, para os quais foram e ainda são descritos a realidade da invisibilidade social, escrita nos saberes e na transparência de direitos não ditos, e lugares não permitidos. Que remetem a longa história dos códigos, corpos e signos, letras, cores, papéis e sentidos, presentes nas páginas de quem repetem o ser invisível, que define, as formas, os lugares dos corpos, das cores e das sexualidades que transviam a heteronorma, revelando no branco papel, entre estes pretos signos, uma longa trajetória de pensamento que categoriza o corpo da invisibilidade, o que transparece na transparente presença destes corpos nos processos de legalidade e inclusão, nas políticas sociais de integração e no sistema de educação vigente, onde as vidas TRANS são invisíveis.

A invisibilidade visível do signo destas visualidades no sistema social de ensino, no mercado formal de trabalho, e nas plateias teatrais onde tento escrever expressão, confere e reflete a invisível presença destas corporeidades, significantes de outros saberes e sexos, nos discursos construídos nas letras do social e nas políticas públicas, que ainda classificam o corpo correto, em escritas políticas que repetem o dogmatismos, que outrora classificou os negros, nas pedagogias de um saber histórico hegemônico, excludente e heteronormativo.

E é por isso que uso, no lugar do papel branco, acadêmico normal e branco, que permeia meus signos pretos, junto aos meus estéticos conceitos, a textura do papel higiênico, signo desse papel histórico de escritura do marginal papel e de sua qualificação social, nos processos morais e higienistas de socialização e sentido. Apontando na cor branca, que trás a textura do papel histórico entre meus signos transcritos, a responsabilidade social referente à invisibilidade e a marginalização desses papéis, signos, significados aberrados, abjetos e malditos, num processo histórico e ainda presente, liturgias e corpos excluídos.

Faço do papel higienista objeto, abjeção da social significação e utilizando o papel ligado ao cu, corpo sensível, desenrolo o papel performático de minha contestação. Ao papel heterossexualizante compulsório imposto socialmente à corporeidades de gênero como única possibilidade ou classificação, que resumi a vida e as experiências e afetos singulares a esquemas indenitários de categorização, que nada dizem da multiplicidade das identidades, demonstrações das sexualidades, expressadas visualidades, signos, imprimidos, corpos e tesão.

Assim, cada vez que olhar para os espaços em branco que estão entre os meus signos pretos de branco, enxergará, sob a performativa luz branca e alusiva de um holofote a influência dada ao papel do órgão sexual, que significado nas escrituras do gênero, tem sido usado há séculos para a manutenção de interesses históricos e políticos de hierarquia e exclusão. Que sevem para garantir formas perversas de dominação/exploração e interesses, e para a manutenção dos espaços de poder marcadamente heterodominantes e fechados a outras formas de escrita de vidas e sexualidades e visualidades indenitárias de outra expressão. Sentidos em signos de corpos punidos e fadados à invisibilidade política, a marginalidade estigmatizada do papel da abjeção.

Esta escrita é, sobretudo, uma obra estética, nascida de um processo de pesquisa em artes do corpo em criação. Estas palavras trazem formato de um gesto, corpo em pesquisa, movimento e desconstrução. Vale mais o seu sentido estético, já que o saber que pesquiso é poético, dado o meu lugar de construir o conhecimento, na arte de compreender o prazer do meu ofício no corpo e de localizar e expressar no mundo a minha função. Espaço do qual e da onde tento politicamente, através da arte e do espetáculo, escrever na página da estrutura da sociedade um lugar significado para corpos iguais e diferentes do meu, que nas especificidades de múltiplas sexualidades, militam ser visibilizados nos signos de políticas de inclusão. Para, assim, quem sabe um

dia, escrevermos histórias que transpareçam muitas cores, roupas e formas, de novas sexualidades, identidades e amores, nas rotinas do mundo, nas leis do político, nas cadeiras do teatro e da instituição.

Performando o papel na textura da forma, localizo o lugar de artista e transvio a acadêmica norma, cumprindo no signo do papel, em seu *performato*, o abjeto papel de minha significação. Mas desconfiem também quando olharem para os espaços em branco de minhas brancas palavras e páginas de branco, para meu teatro de branco, já que a verdade é que minha significância e liberdade estão longe de significar a invisibilidade e a violência e indignidade com que são tratadas essas corporeidades, sentidas em um cotidiano e homofóbico mundo de agressão. Onde meu papel, no visível de seu significado socialmente compreensível, em sua *passabilidade*²⁵, imagem representável e reconhecível, está longe de representar o verdadeiro sentimento sentido, em corpos atacados e rotineiramente agredidos, nos trajetos cotidianos de sua socialização.

Realidade que está longe de representar meu corpo trajetivo, signo detrás destas palavras, no papel do acadêmico protegido, nas vestes do ator que idealiza e escreve aos corpos sexualidades do transgressivo em dígitos políticos luz de pensamento papel e impressão.

²⁵ Passabilidade é um termo utilizado para referenciar o quanto a identidade representativa de singularidade representa visualmente e corporalmente, a identificação de gênero com a qual a quer apresentar-se ao mundo, o quanto alguém representa a maneira como quer ser reconhecida pela outras pessoas, ao se representar. Ex, sou uma mulher, não uma travesti, se passo por uma mulher sendo uma travesti, meu nível de passabilidade está alto. O nível de passabilidade está também ligado a segurança, se passo por mulher, logo não serei ridicularizada ou agredida nas ruas.

Da escrita transcrita como TRANSciação.

Páginas digitadas. Esta é a única forma de escrita imposta a nós acadêmicos, para as quais preferia eu, por experimento, os grifos de caneta esferográfica. Que, pelas voltas do relógio digitalizado do hoje, provavelmente veio veloz e a baixos escravos custos, em um container navegado do outro lado da esfera.

Tracejos circulados de tinta. Oferecem ao globo ocular daqueles que se enrolam na língua, que é letra manuscrita, afetos borrados de incertezas, trêmulos veios nascentes, que se aprofundam papel nos músculos das orações de cólera. Expressões afluentes, que se perdem no fluxo vertente da mente ao corpo, que é então caneta, para depois serem cursivos traços, que inundam a brancura seca e vazia da folha com o azul molhado de letras lentas, que não podem voltar a não ser pelo poder da magia da tecla, o *BACKSPACE* que apaga a poética.

Signos estes que, ainda se por cima tornem-se rabiscados, oferecem ao olho do leitor, mesmo pouco atento, um circunscrito comunicativo de um momento errático, minuto e particular. Escrevo como quem faz palavras, com vontade de as rabiscar. Por cima de letras já dadas, signos de vida, rasuras de carne, transbordamentos do inventar.

Quantas palavras se perderam no tempo, na escritura e no pensamento? Quantas sem se quer serem voltaram atrás? Quantos sentimentos e sentidos perdidos. Entre a potência do espírito e os corpos da extensão e tecla? Entre a consciência, no ouvido, o respirar, o pulmão e a fonética? Quantas essências não foram notadas vida na história transcendental prescrita no sujeito, poder da ordem, superstição do “direito”, sociedade da norma e da forma alfabética?

E quão rígida, a dureza ainda ABNormaTizada da grafia acadêmica, em Times New Roman 12 com letras justificadas, em espaçamentos de 1,5 cm.

(...) que devem correr na voz do outro, para o paragrafo de 4,5cms, conter espaços de 1 cm e ser 11 de tamanho²⁶.

Tão austera é a norma quanto a incerteza da poesia que é desordem, no que fiz agora *poder* até em você chegar.

²⁶ Ou virem a ser pé de pagina: Assim! Nas devidas regras! Medidas! Tamanhos! E lugares de citar!

Qual o domínio dá forma à linguagem, quando impõem, sobre a atuação do signo do estudante, as normatividades instituídas à letra da palavra? Ao fluxo do pensamento? Ao corpo do texto em movimento, no corpo do outro, e sobre o corpo de quem quer se expressar aqui de dentro? O ato de impor modos para transcrição de vivências numa página da instituição revela intentos de domínio simbólicos sobre as escritas transviadas de um artista inventivo. Além disso, estabelecer moldes para orações particulares pode acarretar efeitos um pouco questionáveis sobre as dimensões corporais que estas letras, constrangidas dentro de um formato, podem provocar naquele corpo outro que se defronta com o movimento do discurso, através da maneira pela qual o lê.

Como seria então? Para um artista, criativo, político e transgressivo, das artes do corpo e do espetáculo, transcrever pensamento e vida feita fora da regra em palavras postas à norma? Como imprimir nesse papel, em palavras academizadas, a realidade sensível de corpos/experiências que não cabem nas rubricas “masculino” e “feminino” para o destino? Que rompem com a natureza representativa da cultura e do corpo, para as marcações do(s) gesto(s) do(s) sexo(s)?

Como transverter dogmas, políticas, saberes médicos e formas jurídicas? Sem, com isso, refutar ou criticar os princípios de outras liturgias legitimadas, de um tempo em que “únicas”, “verdadeiras”, admiravelmente conduzidas por uma vigília crítica de pensamentos ou fé, ou poder, que outros, antes de nós, puderam ou fizeram por nos conduzir a seguintes entendimentos, que chegam até os meus, na ordem de seus progressos e regressos, na historicidade de seus trajetos e tradição de seus momentos?

Como não ser pessimista? Se, de fato, a história da metafísica dualista, que inspirou a binaridade alma e corpo nos gêneros masculino e feminino, sustentando assim a palavra da existência e o sexo da autorização, foi inspirada. Ou, melhor dizendo, soprada por uma unânime voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto? Como? Reverter toda esta dramaturgia aristotélica, judaico/cristã/moral, que é genérica. Começo/meio/final? Revelando também a verdade contida, no armário do sexo e na consciência reprimida, em um “erro” existencial? Como transcender o eurocêntrico monólogo imperial? E discorrer deleites de leitões de outros conceitos, singularizados de sexo natural.

Mais um drama consiste. Como dar anseio de sexual à letra fria e digitada de um texto acadêmico, “normal”, se este foi originalmente concebido no calor físico de uma paixão carnal? Como engendrar o texto em uma performance poética que imbua às

palavras do movimento de meus afetos, e do desejo e percepções do meu sexo, permeando, assim, as letras de suores sórdidos de excitação e a palavra do sêmen prazer que tive de encontrá-las? Como escrever transpirando os sentidos dos corpos, para que, sobre os corpos sejam os movimentos transgressivos dos sentidos?

Como tecer na escritura presente, presença inventada de criador, militante e performer? Se a arte de minha criação e relação com o desejo situa-se no imediatismo, das presenças e ausências “presentes” e imediatas? Se o desejo de minha arte trata o acontecimento, o aqui-agora? E para um “escritor”, esta presença é mediada, diferida, atrasada, pela presença/ausência tanto do autor como do leitor/ouvinte?

TRANScriar pensamentos, não apenas transcrever veracidades, mas transgredir no signo do labor de meu texto e de minha criação artística, a metafísica biologizante, que leva o texto e o corpo significativo ao gênero e sentido de um único e verdadeiro significado. Violar as palavras, dilatar os sentidos. Escrever na *diferença* de significados de carne. Filosofar arte, “formar, inventar, fabricar conceitos”. Tramar e transar no traço existencial de mundos possíveis e nos espaçamentos e movimentos dos signos de corpos vividos, *TRANS*vividos. Gestos e expressões cujos sentidos, buscam e devem ser entendidos, para além das determinações metafísicas da palavra, do corpo e sujeito e das limitações estruturalizadas nas normas do ser.

Digitar rasuras sobre as noções de centro tramadas na historicidade do conceito. Ser, nas letras de sentido, transviados corpos de multiplicidade, para que os gêneros redigidos na oração da letra transcendental recebam ordenações e formas do *corpo* de um texto *estranho*. Porque na escrita, o contato com o outro não deixa de existir. O escritor pode transcrever devir(es) outro(s), (re)produzir ou (re)criar atmosferas, corporeidades, *fisicalidades* e, deste modo, entrar em contato e tocar realmente no corpo do outro que lê.

Tramar um escritor, para poder transar a letra e *TRANScriar* palavras roubadas, traduzir na grafia estranha a transmutação alquímica do corpo objeto errado. Transcrever texturas da transpiração social, trasbordamentos do ideal de corpo lavrado. Tessituras do corpo e sentidos significantes em contexturas de transviadas criações. Operações de mudança de signos, transplantes de próteses de signos, ejaconceituações.

Trago comigo a recente consideração, de que o ato de transcrever espíritos, que são, também, corpo, sexo e pensamento, seja da maneira que os forem, é sempre um ato de *TRANScriar*. Ideais furtadas, que passam e se esvaem de um corpo para então serem escrita, levam consigo compassos carregados de leituras e sonâncias próprias.

Movimentos e soluções de estética, ora linguística, ora fonética, resultantes do embate palavra/potência, carne/trajeto, palavra/escrita, signo/singular.

TRANScrevo criando *TRANScrita*²⁷, escrita TRANS desconstrutivista. Transviação redigida no caótico de um texto, que transcende a grafia normatizada do contexto, transbordando na palavra e na forma por pretexto a academia da norma e da significação. Uma estratégia programada e um “*sub-conceito*”, que inverte a hierarquia protegida por direito, trazendo do marginal o centro da inspiração.

A transitoriedade de minha filosofia abre para *transdisciplinaridade* a minha letra fria, na *contra assinatura* de minha digitação. Palavras travestidas de minha leitura poética, que transcrevem fenômenos de corpo e estética, performatividades sociológicas da *transculturação*. Discurso no curso de um corpo Trans nexa, metade imanência desejo e sexo, metade homônimo sintético e cirurgião.

Envagações de pensamentos, atitudes e comportamentos, que perfuram a retidão da postura moral, rasgam a beatitude da carne divina, e a preenchem de beleza e silicone industrial. Buracos no corpo, na estrutura, na vida e na linguagem vigente do social. Que podem servir de orifícios de entrada para púberes conceitos, estéticas, formas e modernos direitos, do ser que é cultura e não “ser natural”.

Furtivos entendimentos que aqui imito, *TRANScritos* digitados, processados e *TRANScritos*, automaticamente codificados neste impresso de escrita aí real, embora no aqui da máquina ainda virtual, através do papel do pesquisador. Tentarão revelar em meio a si, corpos e momentos e experiências vividas. São transcrições de pensamentos, com invenções em letras de afeto, meio corpo no corpo da norma, meio sem forma de corpo abjeto, um pouco pesquisador, poética do desejo, um tanto artista, anarquista em protesto.

Palavras que agora trocam espaço com o toque das suas digitais. Que em seus olhos se estabelecem na folha e na cor invisível de sua concretude material, fugaz ao olho nu. Revelando junto aos meus signos, vida de tinta, cartucho e papel, letras de tua pele, escritas de digitais. Que podem significar no dispositivo tecnológico de leitura do hoje. Tua composição química, biológica ou substancial. Ser arte pintada em teu Registro Geral. Escrita analfabeta de um nome, tinta carimbo do social. Traços do teu e do meu, comunicado. Conhecimento, sentido e dado, ao dedo digitalizado.

²⁷ A *TRANScrita* como conceito e modo de transcrever será abordada na última etapa do presente trabalho.

Marcas de um invisível pintado num mundo já revelado. Escritos de outros, pro teu folhear minhas palavras, agora suas páginas e talvez sentimentos. Que nos prendem, os dois, a um papel do processo de ensino e capital, que burocratizado, nos separa corpos, máquinas, matéria de tinta, mas que também nos une, agora e afeto prolongado, de um eu anterior, interior, pesquisado. Que se revela outro eu extensão e signo, agora em letra TRANScrito.

Epistemologias da Generificação

Filosofia e Tradição,

Metafísica da Presença, Falogocentrismo, Desconstrução.

Na tradição da expedição em busca por acúmulo e conhecimento, no sistema de construção do saber e poder ocidental, a *metafísica* determinou-se a filosofia primeira, do saber a parte mais central. As Américas “do Sul”, no final do século XVI chegara homem/branco/europeu/heterossexual, metafísico de um sistema de várias hierarquias enredadas e coexistentes no espaço e no tempo, no corpo e no pensamento, nas caravelas de Portugal. Desembarcaram em nossas terras, conceitos de sexualidade, epistemologia, espiritualidade, hierarquização social. Um Deus de pretensa autoridade, o que é, para a colonialidade, aspecto fundamental.

Denominador do que é eterno e do que é ser e saber “subalterno”, cristão/capitalista/educação/materialista/militarista/patriarcal.

Para Jaques Derrida (2008), a história metafísica do saber, a saber, a história do saber que determinou o saber, desde o princípio, foi a história de um comentário que autorizava os comentários, pois, presidia já as obras comentadas. A história da metafísica, como a história do Ocidente, seria, segundo o linguista e filósofo, a história de “metáforas e de metonímias”, que determinavam as causas iniciais e os princípios da realidade e do ser.

Nesta história, que ainda é contada, a metafísica era quem ou o que definiria a filosofia primeira, o ponto de partida de todo sistema filosófico clássico. Sua função seria a de ser ciência orientadora de todas as demais ciências, a ciência do ente, a filosofia inicial, a ciência divina, a teologia, a sabedoria. De onde transcendiam, através dos princípios da *razão e substância*, todas as outras partes do sistema, a ontologia geral, o tratado do ser enquanto ser. Tratando daquilo que é pressuposto por todas as outras partes do sistema, pois examina os princípios e causas iniciais e se constitui como doutrina do ser em geral, e não de suas determinações particulares.

Isso quer dizer que na “lógica” de pensamento filosófico ocidental “o” “saber” sempre esteve ligado à *metafísica da presença*. A metafísica da presença seria uma ilusão de se ver o signo como “uma presença”, “um ente”, ver o signo como um conceito, ou como “a coisa”, ou “o conceito”. A verdade geral do ser, a saber, seria assim determinada por um “fundamento” ou “princípio”, “central”, “uno”. Este, por sua vez, foi sempre designado com o invariante de uma presença: “eidos, arquê, telos, energia, ousia essência, existência, substância, sujeito, aletheia, transcendentalidade,

consciência, Deus, homem, etc.” (DERRIDA, 2001, p.231). No entanto, é justamente dessa ilusão abstrata que “o signo” precisa para funcionar.

Para Derrida, a suposição de que todos os homens pertencem à tradição (somente uma verdadeira), de onde todos se movem e a partir de uma mesma concepção de *ente*, foi o que levou a história ocidental ao que nomeou *etnocentrismo*, *teleológico* e ao que chamou, inicialmente, de *logocentrismo*. Um sentido de história no qual a ideia de sentido do ser promoveu, a alguns, signos privilegiados. Esse movimento que predomina na sociedade ocidental denominado logocentrismo implicaria a “razão”, a “substância” como o ponto de referência a partir do qual ocorreria toda modalidade de significação e, por consequência, de subjetivação de um sujeito. O logocentrismo atribuiria o pensamento de que cada significante caberia em um único significado, exterior e contingencial, derivado e representativo do significante. “Esse significado do signo, por sua vez, guardaria proximidade com o logos como *phoné*, ou seja, preservaria relação direta e privilegiada com uma presença plena” (DERRIDA, 1995, p. 413).

Existiria, conforme o pensamento metafísico tradicional, a “essência” da linguagem, que seria maior que a própria escritura. A escritura seria sempre derivada, inesperada, particular, exterior, duplicando o significante: fonética. “Signo de signo”, como diz Derrida, determinada por algo maior, *soprado de fora*. Sendo assim, a escritura seria secundária, nunca relacionada ao significado primeiro, mas, tão somente, ao significante mais próximo ao significado primeiro, que é o significado falado, pois expressa o significado no momento mesmo que profere a palavra.

Segundo Derrida, está intrínseca ao pensamento filosófico ocidental a concepção de *phoné* (a palavra viva) como substância significante primeira, mais próxima do significado. Segundo esse pensamento, um significado, ou seja, um conceito ou objeto ideal é referido através de uma palavra, que atua não só como seu respectivo significante, mas como seu significante maior, pois, enquanto significante falado, a palavra se constitui como a estrutura de significação imediatamente próxima a origem, ou seja, o significado. Esse significado falado, mais próximo da origem, pode ser eventualmente fixado em uma forma escrita (*logos*), atuando, conforme Derrida, como significante secundário, significante do significante mais importante que é o falado.

Os “verdadeiros” sentidos neste sistema de pensamento estariam incrustados aos signos, e o signo, por sua vez, seria composto pelo significante e pelo significado, onde o significante equivaleria à camada sonora do signo linguístico, e o significado, sua camada abstrata, sendo o significante exterior ao signo, e o signo interior ao significado.

Assim, a “grande época abrangida pela história da metafísica está marcada pelo privilégio da razão e da fala como meios possíveis de atingir o ser como presença e substância” (DERRIDA, 2008, p.15).

Derrida aponta, desta forma, uma das características da metafísica, o *fonologocentrismo*, que, rebaixando a escritura, traz como consequência a subordinação da escritura como “representação fonética exterior à voz e ao sentido.” (Idem, p. 36). É esta unidade de voz e sentido (phoné e logos) que constituiu a estrutura da linguagem. A escritura seria, conforme Derrida, um elemento estranho, não orgânico a própria linguagem, não sendo mais que sua representação exterior. Segundo Amado Continentino (2006, p. 58), “o desejo de verdade comanda o ocidente, desejo da palavra plena, que só se manifesta através do discurso falado, quando o sentido e a voz, o pensamento e a voz se dão numa relação supostamente sem resto”. É a partir das relações que se estabeleceram e se fixaram entre os pares natureza/cultura, por exemplo, que se preservam as características ditas universais dos sentidos que compõem a “realidade”. O gênero seria uma das maiores afirmações de uma “realidade natural” ao corpo, mas esta realidade é normatizada na cultura.

A ideia de que há um sentido original a ser buscado como essência ou fundamento envolve também, segundo Derrida, a afirmação de que este sentido assume um caráter de “universalidade”, ou seja, de verdade que é transparente em si mesma, mantendo sempre relação ao que seria “natural no homem” e que poderia ser acessado pela fala. Assim, posso apontar outra característica a qual Derrida alude à metafísica, o *etnocentrismo*. A história da metafísica, “sempre atribuiu ao *logos* a origem da “verdade em geral”, o que fez submergir um movimento de elogio do logos, produzindo um sistema de pensamento “solidário com a determinação do ser” “do ente como presença”.” (DERRIDA, 2008, p. 4).

Derrida cita, especialmente, uma passagem do texto de Aristóteles onde ele diz: “Os sons emitidos pela voz são os símbolos da alma, e as palavras escritas, os símbolos das palavras emitidos pela voz” (Idem, p. 37), para localizar o etnocentrismo presente na definição grega de escritura de Platão e Aristóteles, onde, segundo ele, a significação do logos como verdade já se estreitava ao redor do modelo da escritura fonética e da linguagem de palavras.

Segundo Derrida, é o "platonismo" que instala toda a metafísica ocidental, na sua conceitualidade e não escapa à generalidade desta sujeição estrutural. “Não que o logos seja o pai. Mas a origem do logos é seu pai”. “Dir-se-ia, por anacronia, que o

"sujeito falante" é o pai de sua fala. Não se tardará a perceber que não há aqui nenhuma metáfora, se ao menos se compreende assim o efeito corrente e convencional de uma retórica." (DERRIDA, 2005, p.22, aspas do autor). O logos é um filho, então, e um filho que se destruiria sem a presença, sem a assistência presente de seu pai. De seu pai que responde por ele e dele. Sem seu pai ele é apenas, precisamente, uma escritura (Idem).

A escritura rebaixada a suplemento da voz cumpre, segundo Derrida, "à função própria de apagar-se diante da presença ideal do sentido que, primeiramente, é expresso pela voz". De acordo com esta lógica, a boa escritura, "a escritura do espírito: seu apagamento diante da voz" deve respeitar "a interioridade ideal dos significantes fônicos", "deve respeitar o conteúdo discursivo interior à voz (phoné, palavra viva) que o expressa" (Idem, p. 31). Deve respeitar o que "a voz", a palavra viva, quer dizer.

Além disso, segundo o filósofo, isso só poderia ocorrer no âmbito em que vigoram as escrituras alfabéticas. Com isso, ficam excluídas as línguas não fonéticas ou, ainda, como registra Derrida no Gramatologia, fica excluída, por exemplo, a escritura hieroglífica chinesa. Ainda, "seria congênita a essa filosofia a organização do pensamento a partir de sistema de oposições, em que opera a ideia de que pares binários se encontram separados e hierarquicamente colocados, estabelecendo todos os demais sentidos a partir da lógica de compreensão do signo como significante + significado." (DERRIDA, 2009, p. 413).

E a propósito desse significado Derrida diz "a voz da verdade, é a voz da lei, do Deus, do pai. Virilidade essencial do logos metafísico." (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 36). Elisabeth Roudinesco e Derrida afirmam que a cultura metafísica logocêntrica ocidental sempre operou de modo *falogocêntrico*. Ou seja, sempre houve na cultura patriarcal que nos rege "um modo" de "o feminino ser representado", e este "modo feminino" sempre teve o signo (ideal) do que é ser "masculino" como referência, pressupondo assim, "o *falo* como o centro e ponto de referência a partir do qual ocorreria todo processo de subjetivação de um sujeito e por consequência de um "ser" "masculino" ou "feminino" "subjetivado". (Idem, p. 37).

O termo *falogocentrismo* foi inspirado nos conceitos de *falocentrismo* e *logocentrismo*, "criado para designar o primado concedido de um lado pela filosofia ocidental ao logos platônico, e, por outro pela psicanálise à simbólica greco-freudiana do Falo, segundo a qual não existiria senão "uma libido" (ou energia sexual) e que esta seria de essência masculina." (Ibidem). Com o termo falogocêntrico os autores criticam a primazia da tradição filosófica ocidental que criou as teorias, epistemologias e leituras

acerca da realidade, do conhecimento e também da constituição psíquica, baseadas em referências falocêntricas e logocêntricas.

Para escaparmos a esta tradição metafísica, a tradição do saber que falogocentricamente nos “define” e que define ainda hoje o que é saber, devemos, segundo Derrida, levar as últimas consequências à ideia de referência, de centro, de identidade pressupostas pelo ‘signo’, mas, apontando seu lugar a partir do não-valor de seu lugar oposto, em processos de *desconstrução*. Derrida propõe experiências que problematizem os binarismos, as disjunções impostas pela filosofia eurocêntrica moderna, e que critiquem as estruturas hierárquicas heteronormativas, que foram naturalizadas socialmente na cultura ocidental como a verdade natural.

Derrida (2006) enfatiza que a ideia de que existe um centro, denominador do valor, “sempre foi afirmada, e sempre o é, pelo não-valor de seu oposto.” Por isso, os binarismos (homem/mulher, Deus/diabo, natureza/cultura, fala/escrita, e etc.), que todo o pensamento ocidental entendia como possuindo valor e significado intrínsecos, devem ser compreendidos a partir de sua *diferença* com o outro. Não há nenhum significado essencial, nenhuma verdade transcendente, nenhuma finalidade fundamental caracterizando esses pares. Ao contrário, estamos diante de construções culturais que sistematicamente foram concebidas como se verdades absolutas fossem.

Se a *différance*, como abordarei a seguir, implica o deslocamento da diferença para um pensamento que não se refere a uma origem, “Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes.” (DERRIDA & ROUDINESCO, 2004, p. 9). As disjunções e binarismos que norteiam a metafísica da presença e a substantivação da subjetividade e da realidade ocidental abrem brechas postas à identidade a partir da compreensão de sua *diferença* com outro.

A perspectiva da desconstrução traz consigo a proposta de problematizar a disjunção e a lógica falocêntrica, que sustenta através das classificações de gênero os atributos designados às mulheres e aos homens (natureza e cultura, razão e afeto, ativo e passivo, dentre outros), categorizações que, por consequência, têm deflagrado um ataque, ético, físico, sensível e estético as singularidades expressivas de outras formas de viver, transar, amar e ser.

Gramática de gênero sexual

Derrida rompe com as oposições binárias da metafísica clássica tais como, ausência/ presença, sensível/ inteligível, dentro/ fora, com suas conceituações referentes à *indecidibilidade do significante*, um pensamento que implicará diretamente na concepção de significado e signo e que irá reverberar em todo pensamento filosófico, incluindo pensamentos sobre o corpo, sujeito e identidade na contemporaneidade.

Os pensamentos de Derrida dialogam em um primeiro momento com a compreensão do semiólogo Ferdinand de Saussure, para quem os signos só podem ser entendidos numa cadeia de diferenciação linguística. “Um signo, tanto em seu aspecto gráfico, quanto fonético, não possui nenhum valor absoluto, não é isolado e não remete a “coisa” que supostamente está remetendo; o significado de um signo só faz parte do sentido nessa cadeia de diferenciação com aquilo que aquele signo não é”. (SILVA, 2009, p, 53). Assim, afirmando que não existe presença original, nem significado em si mesmo, Derrida aponta que um significado é apenas mais um significante posicionado numa teia de relação a outros significantes, pois nunca existiu, conforme o linguista, um significado primeiro. O que existe é um significante que leva a outro significante e a outro, sucessivamente.

Por exemplo, a palavra “gay”: não há conexão inerente entre a palavra gay, e o seu referente “puro”, um “homossexual do sexo masculino”. O signo “gay” só ganhará sentido a partir de sua posição no interior do sistema de linguagem que julga na diferença que este sujeito não é um “heterossexual do sexo masculino”. O significante “gay” está diferencialmente ligado a outros significantes, que o diferem de um heterossexual, mas, outra vez, estes, os significantes, não estão diretamente ligados a seus significados. O que é um “gay verdadeiro”? Ou “o heterossexual de verdade”? A linguagem, assim escrevendo, é um sistema de diferenças.

Embora se afastando de Saussure em muitos aspectos, Derrida desenvolve sua compreensão referente à linguagem evidenciando a possibilidade estrutural de todo signo ser várias vezes repetido na ausência não somente de seu referente, mas também na ausência de seu significado ou intenção determinada. Essa ausência é a *différance*. “Uma modificação ontológica da “presença”, que torna legível toda linguagem muito depois do desaparecimento empírico de seus destinatários ou de seus produtores – essa

ausência não é a modificação contínua da presença, é a ruptura da presença, a morte ou a possibilidade da morte inscrita na estrutura da marca.” (DERRIDA, 2008, p.105).

Derrida se utiliza do neologismo em francês *différance* que podem carregar ambos os significados *diferença* e de *deferimento*, desenvolvendo um pensamento que afirma o modo pelo qual o significado de algo nunca está presente por si mesmo, mas depende sempre do que está ausente. Um significado, seja qual for, é continuamente deferido, isso porque, a linguagem é um sistema aberto de signos, na medida em que um sentido nunca pode estar presente ou ser definitivamente definido, ele sempre estará contido neste jogo de *indecidibilidade*.

A indecidibilidade do signo muda também o entendimento de significante. Não existem significantes, esses são apenas *rastros* que o reenviam a outros significantes (também rastros), e trazem a marca deles, formando, assim, uma rede. Um significante (rastro) só vai poder ser entendido, dessa forma, pela diferença que estabelece em relação aos outros nessa rede. Esse rastro tem, além disso, um caráter espectral, já que não é algo puramente sensível e porque, não sendo nem uma presença nem uma ausência, se situa nessa indecidibilidade. O processo de significação é, dessa forma, uma referencialidade de rastros espectrais, a qual Derrida chama de escritura ou *différance*.

Isso quer dizer que além de não haver significado em si, também não há significante em si, já que esse depende de um sistema de diferenças, ou de uma *diferencialidade*, para ser o que é. Com a afirmação da diferencialidade, ou *trama diferencial* (que possibilita toda e qualquer estrutura de significação da linguagem), Derrida dará “um outro” estatuto para a ideia de escritura, não mais pensado somente no âmbito do conceito de linguagem. Isso porque, a trama diferencial já não comporta o pensar nos termos da estrutura dual significante/significado do conceito de signo.

Para tratar da estrutura da significação no âmbito da trama da diferencialidade, Derrida *lança* a ideia de *rastro*. Segundo Derrida, a semiologia do tipo saussuriana, ao mesmo tempo que tem um papel crítico decisivo quando enfatiza, contra a tradição, “que o significado e o significante são as duas faces de uma única e mesma produção”, acaba por contribuir, também “de maneira decisiva, para fazer voltar contra a tradição metafísica o conceito de signo que ele lhe havia tomado de empréstimo.” (DERRIDA, 2001, p. 24).

Derrida aponta o fato de que o termo “signo” se deixa capturar por um discurso comprometido com a noção de essência. Seja na ordem do discurso falado, seja na ordem do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. “Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema.” (Ibidem).

Nesse encadeamento não há espaço para se pensar em uma “essência do rastro”. O rastro é o que não se deixa resumir na simplicidade de um presente. O jogo das diferenças envolve uma cadeia de sínteses e remetimentos que impedem, em um certo momento, que um elemento simples esteja presente em si mesmo e remeta apenas a si mesmo. Assim, qualquer coisa ou ser que se reconheça como sendo o seu ‘em si mesmo’ não é mais que a resultante de um sistema de diferenças. “Nada, nem nos elementos nem no sistema, está jamais, em qualquer lugar, simplesmente presente ou simplesmente ausente. Não existe, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros.” (Idem, p. 32).

Esta diferencialidade não permite pensarmos em termos de uma estrutura binária (significante/significado) ou dicotômica, como o plano ideal e o plano empírico, não se encontra nem no primeiro nem no segundo, pois ambos “carregam um o rastro do outro no interior de um sistema referencial em que um não pode ser pensado sem que o outro já não esteja pressuposto.” (Ibidem). Vale salientar que, o termo rastro, não é nem um fundamento, nem uma origem. Derrida busca evitar cair na dupla possibilidade metafísica da presença e ausência, para ele a ausência é somente a modificação da presença.

Por isso, sob esta perspectiva, não cabe mais falar em “um jogo de presença e ausência”, mas de um “conflito ou de um jogo de rastros”. O jogo das diferenças supõe sínteses e remessas que impedem tratar esse jogo como uma estrutura funcionando em algum outro lugar (“fora” do jogo), impedem, portanto, que se realize um “conhecimento” do jogo. “A subordinação do rastro à presença plena resumida no logos, o rebaixamento da escritura abaixo de uma fala sonhando sua plenitude, tais são os gestos requeridos por uma onto-teologia determinando o sentido arqueológico e escatológico do ser como presença, como parousia, como vida sem *différance*.” (DERRIDA, 2005 p, 87).

Derrida questiona não somente o significado como elemento que carregaria a dimensão transcendental do signo, mas também desconsidera o signo como portador de uma pretensa unidade natural. O que Derrida interroga é o logos do signo, este significado vinculado de forma linear e direta ao significante. Para Derrida, os significantes só são compreensíveis a partir de uma cadeia que os une e estabiliza, em um jogo de referências em que um significante depende do seu anterior e do seu posterior, em uma sucessão infinita de remessas. “Nesse movimento de deslocamento contínuo, nesse jogo de diferimento, espaçamento e remetimento, há a produção de diferenças que escapam à oposição binária e disjuntiva da metafísica, fato que institui novas oposições, propondo um permanente deslocar-se, uma produção de diferir que se denominará a própria *différance*.” (DERRIDA & RUDNESCO, 2004, p. 9).

O filósofo descobriu assim a noção de referência, de centro. Essa noção deixa de ser vista como uma objetividade, que liga ou leva uma coisa a outra, e passa a ser considerado como uma referencialidade. Já a presença ou o significado são considerados ilusões metafísicas produzidas como efeito da cadeia de significantes. Da mesma forma que não existe presença, também não há ausência. Pensar que se não é presença, logo é ausência, seria cair novamente em uma metafísica, ou seja, em uma oposição binária. E as coisas na verdade são, segundo Derrida, espectrais.

As postulações de Derrida aqui resumidas pretendem contribuir na discussão da identidade e diferença das sexualidades na contemporaneidade. Derrida faz uma crítica à linguagem e ao sistema filosófico ocidental, apontando este como um sistema binário pautado na propriedade do repetível, que privilegiaria historicamente a uma presença plena, o que faz alguns sujeitos privilegiados. Segundo o autor, a linguagem vacila, é instável, e não o repetível daquilo que aparece francamente como o ‘mesmo’, a mesmidade de significado. Nesse contexto, compreender uma singularidade é compreendê-la com constituída no interior da linguagem que é marcada por esse jogo de indecidibilidade e diferenças, de instabilidade, vacilante, que, assim como estas palavras, só podem ser entendidas num processo de produção simbólica e discursiva, construído no discurso social e histórico que tem como base um sistema de saber falocêntrico, pautado num “sujeito” generificado e posto as normas de um predeterminado sistema heteronormativo e patriarcal de construção do corpo e da vida.

Foi este sistema filosófico, que tem um fundamento incontestável, regido por valores “morais”, que tornou possível criar associações e lógicas e pensamentos de onde

surtem conceitos como o de “subjetividade”, “interioridade”, “identidade” e “consciência”. Então, se falamos em sujeito, a ele imediatamente associamos as ideias de subjetividade, identidade, razão, cognoscência. Nesta tradição filosófica há a crença de que uma pessoa configura em uma unidade e uma identidade, o que possibilita um “sentimento psíquico do eu” e possibilita, ainda, os sujeitos se enunciarem enquanto subjetividades substantivadas, ou seja, enquanto sujeitos dotados de uma identidade que possui um núcleo estável, uma essência. (BUTLER, 2008, p. 44).

Derrida faz uma crítica teoria de Hegel sobre o sujeito, sobretudo no que se refere à diferença no sujeito hegeliano. Em Hegel, conforme Derrida, o sujeito deve confrontar e superar a Outridade do Outro para reconhecer-se a si mesmo. Desconstruindo o pensamento, partindo da diferença dos signos que opera a linguagem, Derrida se utiliza da *différance*, desenvolvendo um pensamento que afirma o modo pelo qual o significado da identidade de um sujeito, nunca está presente por si mesmo, mas depende sempre do que está ausente. O que é “ser” menino, se não uma repetição do menino “onipresente”?

Apostando nos conceitos Derradianos sobre a linguagem, a filósofa Judith Butler começa a desenvolver seus pensamentos sobre a performatividade do gênero. E é sobre este conceito que falarei a seguir. Mas seria interessante TRANSpor, neste momento, após as teorias expostas, a afirmação de que o discurso habita o corpo, faz esse corpo, confunde-se com ele, as palavras, desde o princípio delas mesmas, geram ações, atuações. Todas as teorias do mundo concretizam-se em corpos concretos.

Da Criação a TRANSciação

Do gênero inventado ao TRANSGênero Inspiração.

Mulher barriguda que vai ter menino, qual o destino que ele vai ter. O que será ele quando crescer. Haverá guerra ainda? Tomara que não!²⁸

O primeiro lance: O espermatozóide potencializado pelo poderoso Falo.
de
A primeira disputa de sua (vida?),
o mais rápido será o mais forte, chegará antes e rasgará o óvulo.
Antes mesmo de nascer, à tela se anuncia pela telemática do ultrassom através de um substantivo de gênero.
Este.
Dará ao corpo o status de página vazia para a letra que, ele, vão escrever.

“Nasceu, é um menino!”

Conjuga-se assim o primeiro verbo: a vida. O sujeito do verbo é interpelado e recebe então o artigo. Letra que qualificará e codificará, por coreográficas repetições, seus gestos, suas ações, seus afetos sensíveis e suas relações com o meio ambiente e a alteridade que o TRANStornará. Seu nome discursado por outro será o sinônimo para a construção plástica de sua corporeidade. Seu gênero, soprado no início, trará os limites para o desenvolvimento da imagem representativa de sua natureza simbólica.

Isto se dá antes mesmo do menino nascer, em sua estreia na telemática: a primeira ultrassonografia. O menino ganhou um substantivo masculino de gênero, junto com um violão, um arremão e um estribo. O pai ressaltou que este vai ser peão, cantor de moda e de mulher. E já, antes mesmo do menino nascer, começa sua inscrição.

A vó do menino manda “rezá” um terço pra nossa senhora, que é pra o menino vir vistoso e forte. A tia proclama em nome de Jesus que este menino vai ser uma bandeira de glória na família. A mãe está enjoada da gravidez, do irmão e do pai. E o menino. Dorme meigamente do nascimento ao esplendor das primeiras palavras, das primeiras imagens, do primeiro corpo.

O senhor do destino, há largas passadas, rege os passos do menino. Ele é franzino, meio doente. A mãe dá ovo de pato com biotônico fontoura, o pai põe no futebol, mas o *menino é mole!* A tia diz que na escola dominical o menino deu um beijo no amiguinho, e que as irmãs da igreja tiveram de punir. A avó acha o menino doce,

²⁸ “Mulher Barriguda”, música do grupo vocal brasileiro “Secos e Molhados”, da década de 1970. Composição João Ricardo.

bom, acha que ele vai ser padre. E o menino, este está entretido no terreirão, com as panelas de cabaça e a boneca de milho, molda o barro e faz dele uma cafetina.

Foi bonita a apresentação da festa junina do menino, *num é que ele foi o padre mesmo*, a vó achou lindo, o pai não viu, estava no bar com o leiteiro amigo. O leiteiro estava em seu interior, intrigado com o fato da voz do padre nos autofalantes ser a voz de uma menina. E o menino, agora girava, entre fogos e balões, segura a barra da batina e arrasta-pé a noite toda.

Primeiro dia do ginásio²⁹, o menino vai todo dia com a menina da vizinha, a tia acha que isso ainda vai dar namoro, que hoje em dia tem que vigiar. A vó arruma um pão caseiro com margarina, *mortadela* e kisuco, o pai diz pro menino parar de saltitar pelas ruas, que “isso é coisa de menina”, *é pra andar que nem homem no caminho da escola*. O Barbeiro comentou do seu jeito de andar, disse pra levar lá pra cortar a franja, que está comprida demais. O corte custou 2.750,00 cruzeiros convertidos em uma cerveja no bar.

O menino voltou triste hoje da aula, foi chamado de bichinha pelos outros, queria pular elástico. A tia disse que “pra Jesus, bichinha é abominável, e lugar de abominável é no inferno”. A vó disse que ele é bom, não é bichinha, vai ser padre. O Pai mandou o irmão maior *da um pau nesses moleques*, e que o menino pare de chorar e resolva as coisas *que nem homem*. O menino olha o irmão, inverte a lágrima, fecha os ombros, o punho e franze a testa³⁰. Bem forte.

E assim o menino se força a ficar, faz academia, tem anorexia, bulimia, vigorexia, mas homem se cria, já namora, não gosta dela, mas ela é bonita, magra e tem o cabelo brilhante. O corpo dele reclinou-se, fechou-se, Bem forte. Vai ter festa junina na academia, ele vai participar do casamento caipira, vai? Então vou também. Desta vez o menino foi o noivo, fez um bêbado dos bons, que fez o irmão morrer de rir. A tia não foi, “esses lugares de bebida, não são de Deus, além do mais, festa de santo católico não presta”. O menino sentiu saudades das novenas na casa e da avó.

²⁹ Ginásio era o nome dado ao Ensino Fundamental (de 5ª a 8ª série) no final da década de 80 e na década de 1990.

³⁰ Louro (2004) afirma que as marcas corporais são marcas estabelecidas pelo poder de criar corpos governáveis. “Características dos corpos significados como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder” (p.76). Em relação aos corpos que não se enquadram nas normas binárias dos gêneros heterossexuais, Louro afirma que esse processo está diretamente ligado aos processos de diferenciação das identidades através das materialidades corporais. As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos (LOURO, 2004, p.82).

O menino gostou do teatro, todo mundo gostou dele no teatro. No segundo grau foi mocinho, bandido, foi até mesmo um gay, era engraçado, libertado, e achou bom assim ser. Decidiu ser ator, o pai receou se isso não é coisa de viado, que fosse aprender a cantar, pra ser violeiro igual o irmão. A tia disse que isso é coisa de drogado, caminho de perdição.

O menino resolveu trabalhar para sustentar o ator que queria parecer. Foi empacotador, fazedor, vendedor, locutor, imaginador de si mesmo. Vestibulou e foi “em nome de Jesus que passou”! O pai disse pro outros que *sempre apoiou*. A tia para agradecer orou, o menino se mudou. A mudança o afetou.

Na universidade de artes, o menino ouviu falar que o corpo dele era fechado, que o Deus dele era fechado, que a cabeça dele era fechada. Aprendeu que sua cultura era inferior. Aprendeu que sua cultura é superior. Conheceu meninos, hemos, lésbicas, bis, Tatis³¹ e mais uma ou outra nomenclatura de formas de vida que se apresentaram. Candomblé, Afoxé, Monet, Genet.³² Artaud, Godô, Butoh, Foulcaut. Se perdeu, se encontrou.

Seu corpo mudou. Sensível pela manhã, o músculo lesionou, mas o alongamento está melhor, o entendimento está melhor? O desejo maior. Encontrou a segurança de uma mão³³, o corpo de possibilidades abertas. Abriu os ossos, amoleceu a consciência, libertou os músculos, perdeu os órgãos, inquietou o espírito.

Bebeu, fumou, cheirou, com Ele gozou. Acordou! Estourado, acabado. Sentiu-se abjeto³⁴, sentiu o gosto do medo e o calor do inferno. Sentiu culpa, sentiu remorso, sentiu saudades do pai, e do irmão, sentiu ressaca, sentiu-se excitado, masturbou-se e voltou a dormir.

E acordou.

³¹ Tati Bafo é uma amiga performer, artista que foi muito inspiradora para meu processo de transgressão da sexualidade e sobre minha visão de mundo. Tati performatiza a vida dela e pelo o cotidiano por onde passa. Sobre a sexualidade e performatividade de gênero, ela mesmo é a própria desconstrução.

³² Segundo Stuart Hall (2000), um tipo de mudança estrutural, está fragmentando as paisagens culturais de cidade etnia e raça, e nacionalidade, que no passado, nos tinha fornecido sólidas identificações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

³³ O professor Dr. Aguinaldo, minha maior referência de relação com o trabalho de artista com o qual aprendi a ética de se trabalhar em grupo, e um modo pedagógico e político de ensino e expressão das artes cênicas e performativas.

³⁴ Segundo Butler (2003), o domínio da abjeção é fundamental na construção da identidade. A formação de um sujeito exige uma identificação com os fantasmas normativos do sexo: essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir, trata-se de um repúdio que cria a valência da abjeção - e seu status para o sujeito - como um espectro ameaçador. Além disso, a materialização de um dado sexo, diz respeito certamente, a regulação plástica identificatória, de forma que sua identificação com o sexo será persistentemente negada.

Pois cor, amor, dor, ator, ator amou. Casou. Despiu-se. Vestiu-se. Faz tempo que não vê o pai, nem a tia. Sentiu saudades da avó.

Travestiu-se e foi viver uma realidade simbólica. Glamourizou-se. Todas suas teatralidades cotidianas se viram transformadas. Foi como se tudo que estivesse no seu interior, tivesse sido transposto para a pele. Talhou-se de lágrimas. Vestiu-se de tripas e preferiu-se abjeta. Encontrou-se a sua alteridade, num momento, singularidade.

Descobriu que a máquina de escrever tornou-se obsoleta, e com ela a datilografia de um texto do corpo passado. Foi embora digitar o corpo de um desejo que milita ser autenticado.

O anúncio “é menino” ou “é menina” pode ser compreendido, segundo Butler, como um *interpelativo*. Os *interpelativos* são palavras e gestos que ao serem expressos criam uma realidade. A nomeação do corpo no nascimento seria, segundo a filósofa, uma *interpelação fundante* “(...) ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação de uma norma, (...) a restrição dos espaços da experiência sexual e a afirmação do papel hegemônico da heterossexualidade” (BUTLER, 2003, p.161).

O nome expressado por outro refere à criação de um corpo de gênero, enquadrado numa série de preceitos, posturas e normas. Mas nada se resolve de forma absoluta no momento do nascimento, quando a família consolida, a partir da linguagem, o sujeito do sexo. A interpelação precisará ser reiterada, por várias autoridades, judiciárias, do Estado, da escola, da igreja e ao longo de vários intervalos de tempo, infância, puberdade, namoro, casamento, ter filhos, cumprir o papel e o conceito pai. A interpelação necessitará ser citada, recitada para assim ser reforçado o seu efeito naturalizado.

O gênero, para Butler, é construído pelo ato da palavra, e reconstituído no corpo como ação, por atos miméticos de repetição estilizada. O corpo, coagido pela palavra, vem a existir através de um discurso generificado. O sexo, assim como o gênero, é efeito desse discurso. Isto é o que Butler entende como *performatividade do gênero*. O conceito de performatividade do gênero tem fundamentos nas teorias do filósofo Inglês J. L. Austin e parte de aspectos da teoria da linguagem. Uma das ênfases deste diálogo que Butler faz com Austin é sua argumentação sobre a vulnerabilidade da linguagem como fundamental à subjetivação do corpo pelos atos da fala.

Em confronto com os fundamentos verdadeiro/falso e valor/fato da tradição filosófica, que tinham na linguagem o suporte para afirmar o que é ou não verdadeiro, Austin propõe uma discussão sobre os enunciados que não são nem verdadeiros nem falsos, não descrevem, nem servem para informar, mas sim fazem algo. Ele nomeia este enunciado de performativo (*performative*) derivando esse nome do verbo *performe*, usado em inglês para ação.

Para construir seu pensamento sobre a performatividade do gênero Butler precisou desconstruir algumas ideias cristalizadas na cultura, e a principal delas foi à de gênero. Segundo a filósofa Márcia Tiburi, quando nos anos de 1960 começou a se falar em gênero “o termo era usado para se referir ao “papel” social e cultural que se dispunha sobre um destino que é o sexo, como para que explicá-lo. O sexo era ainda tomado como natural no sentido de ser um destino que acabaria por fundar o gênero”

(TIBURI, 2014) ³⁵. O sexo era a verdade da natureza, como muito hoje ainda se pensa no âmbito comum. Mas o fato é que a ideia de gênero veio dar conta de seu caráter construído.

No livro *O segundo sexo*³⁶ Simone de Beauvoir fez a célebre declaração: “Ninguém nasce mulher torna-se mulher”. Butler comenta a afirmação de Beauvoir em seu livro *Gender Trouble (Problemas de Gênero)* afirmando “se o argumento de que não nascemos mulher, está correto, segue-se que a mulher em si é um termo em processo, um devir, um construir do qual não se pode dizer legitimamente que tem uma origem nem um fim” (BUTLER, 2008, p.35).

Pensando que o corpo do sujeito é construído nos discursos, discursos estes que funcionam aos propósitos políticos que eles cumprem, é possível afirmar que o sistema discursivo linguístico de nomear os corpos como “menino” e “menina” e, assim, impor-lhes esse molde corpóreo, de repetição de movimentos construídos, gestos e desejos idealizados e pautados em verdades absolutas e incontestáveis para cada sexo biológico, ou seja, todas essas ações que moldam o sujeito se dão por repetições de discursos que operam através da linguagem. Os atos da fala limitam os contornos dos corpos, suas articulações possíveis, suas imagens e ações no mundo.

O trabalho de Butler sobre a relação entre linguagem e corpo é uma certa prática da citação, que reproduz e altera e desconstrói Austin e Derrida. Segundo Pinto (2009) Quando Butler inclui o ponto-cego da fala “o corpo”, nas suas citações, altera o performativo. “E – o mais importante – suas alterações implicam não perder de vista, em nenhum momento, uma intersecção incomensurável entre o linguístico e o político. É a iterabilidade, um meio de comunicação que estende o campo oral e gestual, o ato de fala e o ato físico”. (PINTO, 2009, p.131). A iterabilidade molda o corpo.

Segundo Pinto, a discussão de Butler sobre corpo é atravessada ao mesmo tempo por um problema teórico “a iterabilidade do ato de fala, repetição e alteração, impedindo estruturalmente seu controle total” (Idem). E por um problema político “criar condições linguísticas de sobrevivência apesar dos mecanismos violentos de interpelação” (Ibidem).

Ainda conforme a autora, se a existência de um corpo de gênero masculino/feminino depende de repetidos atos de nomeação, atos iteráveis, esse ato

³⁵ Dossiê Revista Cult, Judith Butler, edição 185 novembro de 2013.

³⁶ BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

pode ser considerado violento porque reconhece a autoridade, ao mesmo tempo em que apaga sua marca inaugurativa, limitando os contornos sociais do sujeito”. (PINTO, 2009, p. 132). Como afirma Butler (1997, p. 36): “O nome carrega dentro de si mesmo o movimento de uma história que o aprisiona”.

Butler afirma que os discursos habitam os corpos. Eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue. E ninguém pode sobreviver sem, de alguma forma, ser carregado pelo discurso (BUTLER, 1993, *apud* PINTO, 2009, p. 116). Para a autora as normas regulatórias do “sexo” trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual (Idem.). A performatividade então, deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia.

O gênero binário masculino/feminino, pensando assim, é um ato normativo, violento e cerceador, compreendendo que uma ação pública encerra significações já estabelecidas socialmente, e assim funda e consolida o sujeito. O ato de nomear um corpo possui então caráter performativo, inaugura uma sequência de atos que vão construir alguém como sujeito de sexo e de gênero num corpo. Mais que a descrição de um corpo, a declaração do sexo define e designa o corpo.

Berenice Bento afirma que, com a nomeação e demarcação dos corpos, “produz-se uma invocação performativa e, nesse momento, instala-se um conjunto de expectativas e suposições em torno desse corpo. São em torno dessas suposições e expectativas que se estruturam as performances de gênero” (BENTO, 2009 p. 7). Sendo assim, a corporeidade de uma singularidade é construída num meio onde esta não tem real possibilidade de ser o que realmente quer ser enquanto corpo, visualidade, desejo e potência no mundo. Nossos corpos se constituem na repetição de gestos e posturas corporais e sociais, que vão sendo por nós assimiladas e constituídas em corporeidade enquanto nossas. “A performatividade de gênero não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (BUTLER, 2001, p. 167).

Segundo Butler sexo é a principal norma do corpo, norma essa que está enraizada nas relações de dominação, valoração hegemônica, falocentrismo e

heteronormatividade. Para a filósofa, o sexo não apenas funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz os corpos que governa, isto é, toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir - demarcar, fazer, circular, diferenciar os corpos que ela controla (BUTLER, 2003, p. 47).

A normatização do sexo segundo Butler se configura na permanência de práticas que consagram a heterossexualidade como caminho naturalizado (ritualizado). Com a nomeação do corpo por uma interpelação fundante, uma invocação performativa é demarcada, escrita naquela ainda nem vida com um conjunto de expectativas e suposições em torno desse corpo. São em torno dessas suposições e expectativas que se estruturam as performances de gênero. Socialmente irão escrever o natural, normal nos músculos do menino, sufocar seus pensamentos e desejos com o que é certo para homens de bem e julgamento de Deus. Tudo o que realmente é, é higienizado, legislado, demonizado, *abjetificado*.

Butler enfatiza que o domínio da abjeção é fundamental na construção da identidade de gênero transviado. A formação de um sujeito exige uma identificação com os fantasmas normativos, do sexo. Essa identificação ocorre através de um repúdio que produz um domínio de abjeção, “um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir, trata-se de um repudio que cria a valência da abjeção _e seu status para o sujeito_ como um espectro o respeito certamente, a *regulação plástica identificatória*, de forma que sua identificação com o sexo será persistentemente negada” (Ibidem).

As normas performativas também formalizam as barreiras do que se é aceitável no interior dos corpos, impondo a permanência nos moldes discursivos do corpo, que são tidos enquanto naturais. No campo das sexualidades, as normas reiteradas através das performatividades são atribuídas ao ideal binário e maniqueísta ocidental, masculino/feminino ou heterossexual/homossexual. Desta forma, “a regulação binária da sexualidade suprime a multiplicidade subversiva de uma sexualidade que rompe com as hegemonias heterossexuais, reprodutiva, médico-jurídica” (BUTLER, 2003, p.41).

Foucault, importante para Butler, mostrou em sua *História da Sexualidade* (1993), que até mesmo o sexo, tanto quanto a sexualidade, foram produzidos por um tipo de discurso e organização social, ou seja, nem sexualidade nem sexo seriam verdades essenciais, apenas construções históricas. Segundo Foucault, podemos entender que com a modernidade o homem se torna um animal em que a política

implica necessariamente sua vida de ser vivo³⁷. Logo, conforme afirma Foucault, a *biopolítica* consistiu na solução político-tecnológica dada a um conjunto de fenômenos novos, como o crescimento da população, sua progressiva concentração urbana, a organização do processo de trabalho no nascente mundo capitalista.

O *biopoder* se liga à administração dos corpos e à gestão calculista da vida, à explosão de diversas técnicas para obter a sujeição dos corpos e o controle das populações. A era do biopoder abre-se, segundo Foucault, com a instalação de uma grande tecnologia de duas faces (anatômica e biológica), individualizante e especificamente voltada para o desempenho dos corpos, encarando os processos da vida. “Uma nova configuração histórica e política dos saberes biomédicos, que permite o exercício de uma nova tecnologia de poder, que se debruça sobre a vida e se ocupa de toda a superfície que se estende do orgânico ao biológico, do corpo à população. O poder funcionou com a disciplinarização do organismo e a regulação do corpo coletivo” (FOUCAULT, 1993, p. 16).

Dá para entender, assim, a importância adquirida pelo sexo como foco de disputas políticas e de intervenções institucionais ao longo da modernidade. Isso se deve ao fato de ele se situar na articulação de dois eixos de onde emerge a *tecnologia política da vida*. “Por um lado, está incluído nas disciplinas dos corpos, no adestramento, na intensificação e na distribuição das forças, no ajustamento e na economia de energia. Por outro, insere-se na regulação das populações, tendo em vista os numerosos efeitos globais, que induz”³⁸ (Ibidem).

O ato construtivo da sexualidade, enquanto poder regulatório, já no nascimento desestabiliza já no início a ideia de igualdade entre os corpos. A teia cultural e social sob o império da linguagem faz com que os sujeitos encontrem mecanismos de separação dos corpos a partir das limitações identitárias generificadas, adquiridas através destes discursos. As ações performativas das identidades sexuais conformam os corpos como produtos marcados por um construto histórico e sociocultural. “Na relação corpo e sexualidade, as normas que produzem o poder são inseridas nos corpos como

³⁷ O homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva no mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que podem modificar (...) o biológico e reflete-se no político. (...) o homem moderno é um animal, em cuja política, sua vida de ser vivo está em questão (FOUCAULT, 1993, p.16).

³⁸ Pertence ao mesmo tempo a dois registros; evoca as vigilâncias infinitesimais, controles constantes, ordenações espaciais meticulosas, infundáveis, exames médicos e/ou psicológicos, em suma, engendra todo um micropoder sobre o corpo. De outro, constitui-se como um “princípio regulador” da população, dando margem a intervenções que visam todo o corpo social ou grupos tomados globalmente. O sexo é ao mesmo tempo acesso a vida do corpo, e a vida da espécie (Ibidem).

algo inexorável e inacessível, o corpo já nasce datado numa cultura e marcado pelo seu sexo” (Ibidem).

A imagem ligada aos gêneros produz barreiras e limites e pelo logos da história desenha corpos. Porém, os processos de criação dos corpos não se restringem à “matriz” heterossexual. “Todo poder é produtivo” e o desejo do corpo TRANSborda. Segundo Butler, o sujeito constitui-se através da interpelação do outro, mas ela enfatiza que a iterabilidade do performativo que interpela também possibilita, torna necessariamente possível, “a quebra com a origem ou o fim do ato interpelativo”. Isso é o que a autora chama de “estrutura ambivalente da performatividade” (PINTO, 2009, p. 132).

O sujeito é chamado pelo nome, mas quem o sujeito é depende disso tanto quanto dos nomes que ela ou ele nunca são chamados, as possibilidades para a vida linguística são duplamente inauguradas e excluídas através do nome (Butler, 1997, p.41). Ou como disse Austin: “nossa palavra é nossa fronteira”. (PINTO, 2009, idem). As travestis, transexuais e transgêneros são exemplos de representações dessa estética da palavra do desejo TRANSscriada no corpo. Benedetti usa o conceito de *identidade imaginário sexual*. “A identidade de travesti está antes associada à fabricação de um novo corpo, do que às práticas e orientações sexuais” (BENEDETTI, 1997, p.06).

Numa perspectiva artística, poética, filosófica e estética, o corpo da travesti e da transexual, por exemplo, consagram a sua imagem a partir de artefatos (símbolos) que *sobresignifiquem* seu corpo como feminino. “O corpo da Transexual é um objeto tecnológico, uma construção cirúrgica e hormonal, uma produção plástica sustentada por uma vontade firme” (LE BRETON, 2013, p 32).

As roupas e todos os objetos de construção de si (bijuterias, maquiagens, apliques, lentes, jóias, lingerie) são escritos da personalidade das travestis. Pra além da norma da forma de um corpo “natural”, algumas travestis, chamadas popularmente em algumas regiões do Brasil de “Bombadeiras”, aplicam silicone industrial em seus corpos, os cortam, rasgam, perfuram, descontroem a própria carne criando uma nova singularidade física, simbólica que eclode do abjeto de outras considerações que sobre si fizeram. Seus corpos transbordam assim a naturalidade inventada para escrita de um corpo signo de gênero, e desvelam características significantes de um gênero estranho, que impõem ao discurso linguístico, significado do social, imagens TRANSgressivas, poéticas e políticas de outros tipos de poder.

Tramando sua existência, a transexual entende assumir por um momento uma aparência sexual que esteja de acordo com sua escrita individual. Ele e ela própria, e “não um destino anatômico que decide o sexo da eleição, ele vive por meio da vontade deliberada de provocação ou de jogo. A transexual suprime aspectos demasiado significativos de sua antiga corporeidade para abordar os sinais equívocos de sua nova aparência” (Ibidem).

O transexual modela para si, sempre, este corpo inacabado, TRANSitório, sempre a ser buscado graças a hormônios e aos cirúrgicos e cosméticos, as roupas e ao estilo da presença e do gesto. “Longe de serem a evidência da relação com o mundo feminilidade e masculinidade são o objeto de uma produção permanente por um uso apropriado dos signos, de uma redefinição de si: conforme o designe corporal, transformam-se um vasto campo de experimentação”. (Ibidem). São elas mesmas o gênero binário citado iterabilizado em escrituras de desconstrução.

Na busca de um "corpo perfeito", isto é, associado a padrões socialmente sancionados como femininos, a travesti monta-se em todo um circuito estético e de cuidados de si que por um lado burla a medicina ocidental e por outro em alguns momentos a ela se associa. “Do modelo traveção ao menininha, as travestis se submetem a inúmeros processos de intervenção corporal que se iniciam com a ingestão de hormônios, passando pela aplicação de silicone industrial até operações de redução da testa, extirpação do pomo-de-adão e renovadas sessões com bombadeiras”. (PRELUCIO, 2005, p.96)

Todos estes símbolos transformam-na, espetacular, performática. Se pensarmos que em toda a sua organização ela se faz para o olhar do outro, ainda que seja essa grande outra que a habita. Com intencionalidade, ensaiando ser quem idealiza, a travesti põe seu figurino, cria corpo e descontrói no social o gênero inventado, faz do corpo artefato político que necessita ser autenticado. TRAMada de suas opiniões, TRANSada de idealizações, a travesti vai além do ideal normal de corpo fundamentado pelo gênero e, por vezes, faz dele o próprio exagero, performance e desconstrução da idealização social. TRAVAdada de política e aceitação faz do corpo objeto plastificado, emplastificado, por vezes mutilado, caracterizando-se imagem fantasia e signo de seus afetos corporificados. “Nessa construção subvertem o gênero e paradoxalmente, também enfatizam o caráter de assujeitamento por detrás do culto contemporâneo a padrões de normalidade, saúde e beleza”. (idem)

Assim, constrói-se “eu”. Materializa o imaginal TRANSitivo, e faz do corpo devir desviante, transformam-se eles mesmos em imagens de poder, que são ostentadas visualmente, do alto de sua artificialidade ou verossimilhança com o “eu” idealizado. *Corpos in processos* visuais, estéticos e políticos TRANSgridem normas performativas relacionadas aos gêneros, político, jurídico e teológico e escrevem TRANSmodernas experiências singulares de outras possibilidades sociais, TRANSculturais.

A representação política, e por vezes TRANSgressiva, dessa corporeidade espetacularizada, o caráter subversivo de sua apresentação, desmontam o quanto é artificial e ficcional a aparência associada ao gênero em sua construção. Numa sociedade fundada em pensamentos que burlam os parâmetros das identidades, é possível entender que a experiência tem o papel fundamental na consolidação de representações políticas de sexualidade, gênero e raça. A singularidade do corpo se materializa em práticas políticas, desgovernadas e desviantes, que caminham visando passar e que passam contestando, os valores, dogmas e ideologias que mitificam os gêneros e *subalternizam* corpos.

A manifestação política da representação da corporeidade da travesti se constitui como espetáculo e performance e subversão das *performateatralidades* heteronormativas, que ainda pretendem fundamentar as visualidades contemporâneas. Os corpos travestis e transexuais anunciam as enunciação políticas dos *entre* lugares, e porque não dos *TRANS* lugares, montando e demonstrando que nos espaços públicos os gêneros se articulam a partir de reiterações performativas que, muitas vezes, são TRANSitivas, TRANSitórias, fato que por si denota aos gêneros modernos escritos no tempo e no corpo a classificação de obsoletos pensamentos hierarquizantes e discriminatórios.

O fato de uma travesti viver nas ruas, realizando performances políticas nos ritos cotidianos, serve aqui abrir uma última discussão: qual o papel público e privado dos gêneros e das sexualidades? Este corpo hibridizado pela aparência, pela carga intersubjetiva de seu gênero transviado, caminha em meio à pós-modernidade que, como pressuposto, é heterossexual, exibindo a fronteira como lugar de vivências e experiências, sejam elas indenitárias ou estéticas

A travesti, assim como o universo TRANSviado, simbolizam a revelação dos espaços simbólicos que demarcam os gêneros. Os corpos TRANSviados fomentam saberes das fronteiras, fronteiras essas, que são demarcadas pela ação performativa do

discurso. O corpo travesti demonstra o quanto a performatividade associada à aparência torna os corpos inteligíveis, classificáveis e puníveis numa sociedade de muitos preconceitos.

Segundo Belidson Dias, “a cultura do cotidiano é um espaço que informa o espetáculo do gênero e sexualidade, em nossa cultura, a juventude faz uso da bricolagem como uma alternativa autônoma de construir e representar sua percepção das performances culturais” (DIAS, 2011, p. 101). Segundo o professor, uma prática de educação da cultura visual que destaque as representações visuais do cotidiano de gênero e sexualidade é uma experiência pedagógica significativa, pois oferece uma miríade de oportunidades para a construção e adoção de uma visão diversa da cultura, que não resiste acriticamente às representações visuais, mas incentiva a visão crítica como uma prática que desenvolva a imaginação, a consciência social e um sentido de justiça.

Neste sentido, esta pesquisa se inspira na corporeidade expressiva da travesti e da transexual, concebendo essas visualidades poética e conceitualmente enquanto performáticas, políticas e transgressivas. Estes corpos, exteriorizações da intersubjetiva singularidade sexual, refletem experiências de enfrentamento do ideal social heteronormatizado de gênero, contestando assim um político que hierarquiza e qualifica os sujeitos de acordo com uma lógica patriarcal e falocêntrica de classificação, e normalização, que estigmatiza corpos a marginalização. Lógica esta que ainda rege nossas leis, sistemas de ensino e políticas públicas, desprivilegiando determinadas formas de afeto, desejos de sexo e posturas de outros modos de ser cidadão.

Parte da idealização reflexiva e poetizada de que estes corpos, híbridos de desejo, vaidade e objetos tecnológicos de composição, desmontam o corpo e o cotidiano heteronormal e representativo da sexualidade trivial, em sua composição de papéis, visualidades, rubricas, formas e normas para o afeto e a representação. Doutrinas predestinadas ao gesto e a expressão sensível a partir da morfologia do órgão biológico sexual e dos escritos de Deus para o mover sexual, performatizando experiências que gritam políticas de inclusão e legislações afirmativas da singularidade e da diferença.

Vidas que, ao passar³⁹, constantemente vigiadas pelos olhos da psiquiatria analítica e profetizadas nas dogmáticas línguas da voz de quem fala Deus,

³⁹ Passagismo é um termo utilizado pelas travestis para conotar o nível de proximidade da aparência da travesti com uma aparência feminina. “O nível de passagismo” seria o método de medir, pela passada de uma travesti pelo cotidiano heteronormatizado se ela passa ou não por mulher. Se ela, ao passar, chama

performatizam experiências de transgressão e enfrentamento e manifestação política, pois estas, ao serem no homofóbico e real social, sentem no corpo e na consciência a violência, a dor e a urgência da inclusão da singularidade sexual nas prioridades legislativas, já que as leis universais que governam os corpos sujeitos no político contemporâneo de nossas relações ainda se prestam a servir a determinados dogmas amórficos e interesses políticos e de classificações que não contemplam com justiça social e direitos cívicos de igualdade e fraternidade, determinadas aberrações.

Os corpos TRANS fomentam saberes de fronteiras que demandam reflexões políticas, jurídicas e pedagógicas que abarquem mais as especificidades das singularidades de gênero, e que viabilizem políticas públicas de integração, inserção e valorização das sexualidades presentes no social. O sujeito da legalidade em nossa sociedade é invenção, normatividade, interpelação da linguagem de uma sociedade que vem antes dele.

Compreender as singularidades de gênero que expressam corpos e visualidades expressivas de formas de vida e afeto na pós-modernidade é um exercício de reflexão e compreensão ético, coerente, cívico e democrático, pois contempla as multiplicidades sexuais que compõe nossos corpos sociais. São estas corporeidades representativas da natureza afetiva e sensível, que em tempos passados não puderam e ainda hoje não podem muito representar que compõe e são nossos corpos sócias e não os modos sociais que devem representar.

São os corpos que vivem as experiências, a consciência só apreende o mundo ao toque e na troca entre os corpos. Aprender com as realidades TRANS, e compreender um mundo que brota e nasce mesmo do desejo do corpo, no trajeto de se reconhecer e se identificar.

atenção, desperta logo os preconceitos sociais nos transeuntes, que resultam, na maioria das vezes, em ataques físicos e simbólicos à sua figura, ou não, se passar sem chamar atenção, por uma “mulher (como socialmente uma mulher é entendida) recebe menos agressões.

De um corpo filosófico, a um corpo TRANSciação.

O gênero diz do gesto e do todo sexual que nos é ensinado com movimentos, qualidades de esforço, energia, maneiras de se comportar, de se vestir e pintar, de ser e dizer e escrever como homem ou mulher. Assim, quando ainda no útero da mãe, ao ver através do aparelho de ultrassom um pênis, um médico definiu uma vida: um menino. Isso pelo fato de biologicamente possuir este órgão genital sexual masculino, isso nada quer dizer em relação ao ponto de vista de toda a natureza, e de todos os órgãos e organismos sensíveis deste corpo, um órgão entre as pernas. Mas do ponto de vista social, este órgão definirá todo o destino deste corpo, o gênero é uma apropriação do destino do corpo e o modelo de ser e parecer o sexo.

Mas, antes de nos ditarem um gênero, somos um corpo. E o que é o corpo? Um corpo não é apenas um pênis ou uma vagina e uma série de suposições em torno destes únicos órgãos. Entre muitas outras significações, quando nos referimos a o que é um corpo estamos falando sobre sua natureza física, sobre sua estrutura biológica, sobre seu comportamento, órgãos, organismos e lugares no social. Assim, quando falamos sobre corpo, falamos sobre gestos, expressões, falar, pensar, conhecer, sentimentos, criação, desejo, trajeto. Tudo isso é o seu corpo, não só o gênero que define o órgão genital do sexo.

O filósofo moderno Baruch Espinosa oferece-nos um bom caminho para pensarmos o corpo de gênero TRANSciado como pulsão e criação da potência da própria natureza que é Deus, e que pulsa em nós e, independente de nossa finitude concreta, prossegue. Contrariando a filosofia clássica, para a qual o corpo é sinônimo de finitude, proposta na qual o gênero assume papel de grande importância ditando os limites simbólicos e hierárquicos impostos ao corpo, enquanto criação, Espinosa afirma que: “Quem tem o corpo capaz de muitas coisas tem um espírito, cuja maior parte é eterna” (ESPINOSA, 2013, p.21).

O filósofo rompe com a teologia tradicional clássica. Para Espinosa, não existiria um Deus criador. O filósofo entende Deus enquanto natureza. Deus, a substância infinita que é a própria natureza, produz-se a si própria e independe de nós e de nossa concreta finitude, Deus, prossegue.

Assim Espinosa pensa que Deus é o que produz, Deus é produtivo. Ao ligar Deus à ideia de produtividade, e não de criação, o filósofo o liga também, à ideia de liberdade e a ideia de causa. Deus, ou seja, a natureza, é causa própria de si mesma,

produz-se a si e a tudo que existe. Deus é uma causa ativa e, por ser uma causa ativa, Deus é livre, nada constrange a produção infinita da natureza, em suas inúmeras microfacetas, nada constrange Deus.

Assim, para Espinosa a liberdade seria a ausência de constrangimento. Não existe nada que constranja a natureza, Deus em sua causa e produção é livre. Assim uma singularidade que se produz um corpo, sendo a própria expressão e extensão da potência da natureza, não estaria constrangida aos limites do gênero, pois seria ela mesma pulsão de criação da natureza infinita, que é Deus.

Mora na filosofia de Espinosa e no corpo de seu pensamento uma rígida correlação entre força corporal (corpo) e força intelectual (espírito), mas estas não são sinais de um dualismo, e sim de uma unidade. Pois, para o filósofo, o corpo e o espírito constituem um mesmo ser, expresso de duas maneiras. “O espírito e o corpo são um único e mesmo sujeito, que ora é visto pelo atributo do pensamento, ora pelo atributo da extensão” (Idem, p.20).

Isso quer dizer que o “espírito”, sob esse pensamento, nada mais é, além da ideia do corpo. Uma forma de pensá-lo e de perceber o mundo exterior, através de seus afetos. Assim, o corpo ocupa um lugar determinante na filosofia de Espinosa. A natureza se esclarece à luz do conhecimento do corpo, no trajeto de seus afetos. Na nota proposição 13 da Ética II Espinosa diz: “Para determinar o que o espírito humano difere dos outros, e supera todos os outros, é preciso conhecer a natureza de seu objeto, ou seja, do corpo humano” (Idem, p.21).

Assim, podemos entender, segundo o pensamento do filósofo, que não é o espírito que permite a diferenciação dos corpos humanos, como pensava a tradição da filosofia metafísica, mas é o corpo que permite a diferenciação dos espíritos. “O que o corpo pode ninguém até hoje determinou” (Ibidem). Espinosa resolve o milenar conflito entre as “coisas eternas” e “as transitoriedades das coisas materiais”, dizendo que haveria duas naturezas: *natura naturada* e *natura naturante* (“*natura naturata, natura naturans*”).

Natura naturada seria o espírito da razão, da substância, ou seja, a natureza em sua essência divina. *Natura naturante* seria a manutenção da substância, onde todas as coisas finitas habitam em seus atributos (dimensão ora espaço-temporal), o universo, a matéria e a natureza como conhecemos, ou ora mental (ideias e pensamentos

singulares). Enquanto a primeira seria o domínio da essência e dos atributos atemporais, a segunda seria a morada da existência, dos modos mutáveis em constante movimento.

A natureza naturante, poderia ser entendida, portanto, como aquilo que é eterno, infinito, imutável e indivisível, causa de si própria e de todas as coisas e ideias singulares, sejam elas finitas ou infinitas, Deus, ou seja, a natureza. Já a natureza naturada, seria a natureza criada, como somatório de todos os efeitos imanentes, que expressam à causa sem dela se separar atributos e modos, ordem eterna e temporal, natureza ativa expansiva, causa e efeito. Deus e o universo, assim seriam dualidades coincidentes que manifestam a essência única em seus infinitos acidentes (PONZEK, 2009, p.115).

Assim, diferente de filósofos como Aristóteles, que separa o espaço em duas porções e de Platão, que separa o mundo permanente das ideias do mundo imperfeito e mutável dos sentidos, Espinosa apresenta uma solução monista e abrangente, para pensarmos o corpo, pois que ambos os domínios, natura naturante e natura naturata pertencem à mesma substância una, indivisível, infinita.

O ser humano (corpo espírito), extensão da natureza ou de Deus, diferente desta ou deste seria, conforme Espinosa, constrangido a todo tempo, por forças que vem de fora, a linguagem que dita à cultura, a religião que dita à linguagem, que dita o gênero, por exemplo. É livre todo o ser que não é constrangido de produzir-se a si mesmo enquanto natureza se criando no mundo. Os seres humanos, entre eles e entre as coisas, são constrangidos a todo o tempo e, por isso, jamais poderão ser livres. São definidos sujeitos já no início. Todos os seres são dotados, segundo Espinosa, de ação e paixão, porém não podem ser sua natureza ativa, pois há forças que vem de fora agindo sobre seus corpos. Coagidos por estas forças, nós, seres humanos, vivemos em estado de servidão.

Sermos livres seria sermos a causa ativa de nossas próprias ações, como Deus a quem nada constrange. Poderíamos ser livres caso pudéssemos dar vazão as forças que vem de dentro de nós mesmos. A natureza e o entendimento das singularidades teriam a ver, então, com nossa potência de criar expressar, ora por pensamento, ora por extensão deste pensamento, o que somos. Somos Deus, por sermos parte da natureza.

Segundo Michela Marzano (2012), Espinosa afirma que os corpos estão em Deus, e se formam através dele, na medida em que, em sua essência, são construídos pelo atributo da extensão. Em outras palavras, a natureza dos corpos se explica a partir

deste atributo e não de outro transcendente já escrito e efetivado. Um corpo tem suas leis de constituição próprias, que dependem unicamente da matéria e do movimento, e de forma alguma dependem da existência de “um” pensamento que rege o espírito.

Gilles Deleuze clareia ainda mais a ideia de corpo em Espinosa. Deleuze (1995) afirma que o filósofo moderno define corpo de duas maneiras simultâneas. A Primeira Proposição: o que é corpo? “Um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo” (DELEUZE, 1995, p.128).

Portanto, segundo o pensamento, o corpo não é definido por sua forma ou função. Um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas, são as relações de velocidade e paragem que definem as especificidades de um corpo. Forma e funções orgânicas dependem de combinações de velocidades e ralentações. O corpo não está sendo compreendido em termos de forma, mas de forças interativas, como uma complexa relação entre diversas velocidades, como uma elaborada interação entre partículas infinitas. Corpos são movimento e mobilidade.

Segunda Proposição Espinosana: O que move o corpo ou qual o princípio energético do corpo? “Um corpo tem o poder de afetar e ser afetado – esta capacidade determinante também define as particularidades do corpo: o quê ele afeta e como afeta, e pelo quê ele é afetado e como é afetado.” (Idem).

Aqui, Espinosa não define corpo por sua forma ou função, como dito anteriormente, nem como substância ou sujeito. Corpos são vias, meios. Essas vias e meios são as maneiras como o corpo é capaz de afetar e de ser afetado. O corpo é definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber, trocar e reconhecer em si mesmo, nos trajetos de seus encontros. Não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus “órgãos” ou função, tampouco se define um corpo como uma substância ou sujeito. Podemos compreender segundo Espinosa, que por esse motivo, pelo fato de somente considerarmos as coisas em partes e ignorarmos, em grande medida, a ordem da natureza, e pelo fato de querermos que tudo esteja orientado de acordo com as normas de nossa razão, que não entendemos o fato de que o que a razão julga ser mal não é do ponto de vista da ordem de toda natureza, mas apenas do ponto de vista de nossa natureza.

Somos corpos, cercados por corpos, vivemos sob o domínio da casualidade. Os corpos que encontramos, marcam nossos corpos com os signos que somos. A consciência que temos é, na verdade, os encontros que fizemos ainda que geridos pelo

domínio da linguagem sobre nossas culturas e vidas. São nossos corpos que fazem encontros, todas as questões das vidas dos corpos se fazem em encontros. A existência não é um dado natural, ou sobrenatural, nem de natureza humana, nem de natureza divina. A natureza de nossos corpos, pensando assim, relaciona-se com a potência natural de criar realidade presente no todo do ser humano que é parte da natureza, nós somos parte desta potência universal.

Concretamente, se definirmos os corpos e os pensamentos como poder de afetar e ser afetado, “muitas coisas mudam, definiremos um homem, não por sua forma ou seus órgãos, e suas funções, e tampouco como sujeito, nós os definiremos pelos afetos que ele é capaz” (DELEUZE 1995, p.129).

Não existe corpo natural, gênero natural, modo natural de ser corpo e sujeito. O acontecimento concretizado em um corpo é potência eterna de criação de realidade, na medida em que o movimento move em nós e o uso que fazemos com o que acontece conosco pode ser uma potência de criação da nossa realidade. Aqui pulsa meu desejo, agora. A vida é a natureza, que é Deus, acontece em nossos corpos e, independente de nós, ela segue a cada instante. A natureza se produz, é causa de si, não existe origem do devir, a natureza acontece aqui. O corpo é o meio da potência que ele cria nele mesmo, e pode mudar de casca, de moldura, para isso, eu tenho que mudar minha extensão a todo o momento.

Escreveram nossos corpos com a língua genérica binária do que é correto na história dos livros e cultura do ocidente. Nas palavras do Livro Sagrado, não nos deixaram acontecer. As forças que vem de fora, (cultura, religião, sociedade, gênero) capturam nossos corpos a todo instante, com uma realidade forjada e propagada, insistentemente, a cada segundo falocêntrico escrito de nossas vidas.

Entender corpos e espíritos transviados e entender modos singulares da substância infinita que prossegue, pois concretamente, um corpo é uma relação complexa de lentidão, e aceleração, potencializada pelos afetos que o perpassam a todo o momento, no corpo e no pensamento. O corpo é devir e fluxo, movimento. É o corpo que tem a potência de revelar o humano como criação. Toda a maestria da criação da pulsão humana vem do corpo, pois um corpo nunca está, e nunca estará acabado, por ser permanentemente informado pelo mundo que o cerca, parte do mundo que ele é, que o muda e muda junto a ele o tempo todo.

O corpo pode ser linguagem de si em ato, ação, pode ser dança, teatro, ou performatização. O corpo pode ser TRANSbordamento do gênero escrito e criação, corpo como trajeto, afeto e invenção. O corpo pode ser TRANSciação.

**EpisTRANSmologias para TRANSciação TRANsgressivos,
Subalternos e Impoderosos Pensamentos Furtivos de um
TRAidor e Ladrão.**

TRANS é um prefixo latino que indica movimento para além de, para lá de, depois de.

TRANS, de estar em

TRANSito, em movimento, entre um lugar e outro.

TRANS, de transformação disso

para aquilo ou para aquela coisa.

TRANS, de transfiguração, *metamorfose*. Ação de alterar **radicalmente** o

ASPECTO, a forma, relacionada a uma determinada norma.⁴⁰

TRANS, de TRANSitório, passageiro. Cujo tempo de duração é limitado ou pouco, Tempo TRANSitivo, que é a circunstancia do TRANSitório.

TRANS, de TRANSbordar, de não caber em si. TRANS de TRANScendência, que excedem o seu gênero, que excedem os limites dos gêneros normais.

Normais?

Morais?

TRANS de TRANSgressão, hibridização ou mescla de gêneros em um mesmo espaço textual, corporal? Gesto ou ato de desobedecer, violar uma regra, uma lei,

ou

Trans de TRANSsição? Tempo de passagem e TRANSformação.

TRANS de TRANSinsigir chegarmos a um acordo a empatia, a comunhão, que é a harmonia no modo de sentir, pensar, agir e enTRe todos os modos de identificação.

TRANSdisciplinaridade, TRANSmodernidade, TRANSlógica e TRANSgressão.

⁴⁰ Ou ainda a alteração na maneira de pensar, de agir, de sentir.

A escolástica clássica, a ocidental TRAdição, acoberta com suas entrelinhas um roubo. Fazendo dos espaços brancos que separam as palavras, escritas da história, o esconderijo ladrão. De fato, um “roubo originário” do sentido, pelo “Deus” da esTRutura cometido, foi o contorno que sombreou a teoria delineada para o corpo do sujeito, na filosofia ocidental do “conceito” e no “saber” escrito pela tradição. Há na esTRutura da linguagem, que grifa a vida e rege o corpo, um “furto arcaico”, que ao mesmo tempo esconde e sutilha o poder presente em nossa inauguração. Um sopro que de fora, vem no ouvido da consciência determinando à ética. Um assalto metafísico do inquisidor da estética. O Invisível. Impunível. A Religião. A “linguagem mãe” no ocidente do Pai, o *falo logos* que nos define, me subtrai. Gênero *devoir* de *afeto*, sexo se faz corpo protesto, *desejo* de TRAjeta e TRANSformação.

Para TRANSbordarmos a linguagem, a saber: o saber da palavra, que leva também ao saber do corpo, para restaurarmos o “perigo da imanência de uma Cena da Crueldade” seria necessário, conforme Derrida (1995), e a partir de suas leituras de rastros de Antonin Artaud, que sempre roubássemos o campo cultural onde devo ir buscar as minhas palavras e a minha sintaxe, campo histórico no qual devo ler ao escrever. Tal qual é o *roubo originário*⁴¹, um rapto feito pela presença metafísica do uno significado, que me tira as palavras que enconTrei.

Na história do saber, a de um *roubo*⁴² na inTRodução, o roubo é, e sempre foi, o roubo de uma palavra. Se a pulsão da fala ou da escritura (linguagem) é a pulsão de apropriação do que se diz, a palavra roubada ocupa um lugar que, não sendo único nem exemplar, merece uma atenção especial. “O roubo da palavra nos possibilita a reflexão da própria estrutura do roubo, a “roubabilidade mesma”⁴³, pertencente à escritura” (DERRIDA, 1995, p. 117).

⁴¹ DERRIDA. Jacques, 1995.

⁴² A estrutura do roubo aloja-se já na relação da palavra à língua. A palavra' é roubada: roubada à língua, é, portanto ao mesmo tempo a si própria, isto é, ao ladrão que sempre perdeu já a propriedade e a iniciativa. Porque não podemos impedir a sua antecipação, o ato de leitura rompe o ato de palavra ou de escritura. Por esse buraco escapo a mim próprio. A forma do buraco — que mobiliza os discursos de um certo existencialismo e de uma certa psicanálise (DERRIDA, 1995, p. 116).

⁴³ A palavra proferida ou inscrita. A letra é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre é aberta. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio. O que significa reconhecer com sua historicidade a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, como passivo. Mesmo se a reflexão desta carência determina como um excesso a urgência da expressão. Autonomia como estratificação e potencialização histórica do sentido, sistema histórico, isto é, em alguma parte aberto (DERRIDA, 1995, p. 117).

Este pode ser o único exemplo exemplar, pois o exemplo, todo exemplo, é, desde sempre, roubado, exemplarmente roubado. “O roubo de um bem só se torna aquilo que é, se a coisa for um bem, e se, portanto assim, adquirir sentido e valor por ter sido investida pelo desejo, pelo menos, de um discurso construído, que traz validade a aquilo que do discurso é roubado” (DERRIDA, 1995, p.116).

O ato de falar ou escrever é sempre uma repetição, um roubo. Se as palavras que eu penso que enconTRei, por serem palavras já não me pertencem, são originariamente repetidas, então a esTRutura do roubo já está implícita na própria língua. Toda palavra é palavra roubada: roubada da língua, roubada pela língua, roubada de si mesma e, por isso, roubada já do ladrão que pensa que a rouba. Este TRAço, que pode apontar um “buraco existencial”, que serviria de exemplo para os discursos filosóficos metafísicos e existencialistas presentes em nossa cultura.

As palavras são sempre repetidas, abertas, roubadas, numa cadeia que, como vimos, não possui um carcereiro metafísico, TRANScendental, que assegura a prisão do sentido, e por isso, são elas passíveis de TRANSformações de dentro das grades desta cadeia. É o que ARTaud pretendeu em *O TeaTRo e seu duplo*⁴⁴, implicar uma encenação, uma escrita em que a repetição fosse impossível. Em um primeiro momento, ARTaud vai dizer que “se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha leTRa⁴⁵ não é a minha palavra, é porque meu sopro já não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto” (Idem, p. 119).

ARTaud TRANScrevendo a angústia de uma “separação originária”, de um exílio, uma experiência de “desapropriação e desterro” da vida, da carne, no momento do parto, indica-nos, pelos “esquizofrênicos”, caminhos escritos para ele pelo social e descritos em seus dolorosos rasTRos, uma desapropriação total da existência, do corpo e do espírito, isto é, da carne, para que então pudéssemos fazer uma subTRAção exclusiva das palavras de nossa existência. Esta desapropriação do sentido seria o que nomeou a categoria do “fuRTivo”, “(...) uma virtude desapropriante que escava sempre a palavra na subTRAção de si no momento em que as encontrei” (Ibidem).

O fuRTivo é fugaz, mas é mais do que o fugaz. O fuRTivo é, em latim, o modo do ladrão; que deve agir muito depressa, para me tirar as palavras que enconTRei. “Muito depressa porque tem de se infilTRAr invisivelmente no nada que me separa das

⁴⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo Martins Fontes 2006.

⁴⁵ “Grifos” todos meus.

minhas palavras, e me sutilar antes mesmo que eu as enconTRe, para que, tendo-as enconTRado, eu tenha a certeza de sempre ter sido já despojado delas” (Ibidem). “A esTRutura da subtração instantânea e originária sem a qual palavra alguma enconTRaria o seu sopro” (Ibidem). “Um roubo do roubo, o fuRTivo que se fuRTa a si mesmo num gesto necessário – retornando ao caráter de roubo que a palavra fuRTivo comporta e, com o tempo, pareceu apagar” (Ibidem). “(...) um salto “para o invisível e silencioso roçar do fugitivo, do fugaz e do fugidio” pois a palavra proferida, a letra, é sempre roubada porque é aberta, nunca é própria do seu autor nem do seu destinatário (DERRIDA, 1995, p 120).

O fuRTivo seria uma tentativa de explosão da esTRutura de exemplificação e exemplaridade. A inspiração, então, consistiria não nesta perda e desapropriação original, mas em um ato mais original que esta originalidade, qual seja, “um sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto” (Ibidem), isto é, algo que restabelece o “eu” em uma verdadeira relação consigo e, assim, restitui sua própria palavra. Segundo Derrida, é a metáfora o que Artaud pretende destruir. Quer acabar com o estar-de-pé como ereção metafórica na obra escrita. “Esta alienação na metáfora da obra escrita é segundo o filósofo o fenômeno da superstição” (Idem, p.130).

A superstição seria, portanto, segundo esse pensamento, a essência da nossa relação com Deus, da nossa perseguição pelo grande furtivo. Deste modo, a *sorteologia* passa pela destruição da obra e de Deus. “A morte de Deus assegurará a nossa salvação porque só ela pode despertar o Divino. O nome do homem — ser escato-teológico, ser capaz de se deixar manchar pela obra e constituir pela sua relação com Deus ladrão — designa a corrupção histórica do Divino inominável (Idem, p.131). “O pensamento, ao qual a essência escato-teológica do homem aparece como tal, não pode ser simplesmente uma antropologia nem um humanismo metafísico” (Ibidem).

Na negação da metafísica escrita do ser, nesta inversão do elogio ao logos, para ilógica carne, Artaud e Derrida perfuram uma abertura para um novo campo de escritura da história, e entra em jogo uma nova experiência de pensamento. Os pensamentos que Derrida desenvolve, lendo cartas de Artaud, afirmam que “produz-se também e em primeiro lugar no meu corpo, na minha vida, expressões cujo sentido deve ser entendido para além das determinações metafísicas e das "limitações do ser" que separam a alma do corpo, a palavra do gesto” (Idem, p. 118).

Por isso, devemos, segundo os autores, deixar que os nossos corpos e pensamento percam-se em “erros patéticos”⁴⁶. A perda seria, precisamente, das determinações metafísicas de saberes verdadeiros, nos quais deveremos fazer deslizar a nossa obra “sem pretender fazê-la ser ouvida num mundo e numa literatura presididos, e sem o saberem, por um saber substancial e metafísico” (Ibidem). Algo que me furta o “saber”, e que me põe em relação a um saber que ainda não foi ditado.

Mas é indispensável afirmar que, para o roubo, se faz necessário, segundo Artaud e Derrida, certo *impoder*⁴⁷. O impoder é uma irresponsabilidade com o poder inaugurante da palavra e, por consequência, com a lógica do social e do corpo. Devo relacionar-me comigo no éter de uma palavra que me é sempre soprada e que me furta exatamente aquilo com que me põe em contato. A consciência de palavra, segundo o filósofo, isto é, a consciência pura e simples da palavra, é a ignorância de quem fala no momento e no lugar em que profiro. Esta consciência é também, portanto, uma inconsciência. “No meu inconsciente são os outros que escuto. Outros contra o qual será necessário reconstituir uma outra consciência que desta vez estará “cruelmente” presente a si própria e se ouvirá falar. Não compete nem à moral, nem à lógica, nem à estética, definir esta irresponsabilidade: é uma perda total originária da própria existência” (Ibidem).

Há de haver, portanto, “algo que destrói o meu pensamento; algo que não me impede de ser o que poderia ser, mas que me deixa á bem dizer, em suspenso. Algo furtivo que me tira a lógica da logos no momento que as encontrei. Uma erosão “essencial” e “fugaz”, “ao mesmo tempo essencial e fugaz” é produzida por “algo furtivo que me tira as palavras que encontrei” (DERRIDA, 1995, p. 119).

Em suas leituras inspiradas em Artaud, no “deslize calculado” de seu entendimento, Derrida enfatiza que uma palavra roubada, lida, é impossível de ser devolvida por ela mesma. No exercício de ler e TRANScrever um pensamento, um leitor deve levar consigo a *conTRA assinatura* de leitor de um conceito, para assim

⁴⁶ O erro patético de Artaud, conforme Derrida, “é espessura de exemplo e de existência que o mantém à distância da verdade que desesperadamente indica: o nada no âmago da palavra, a “carência do ser”, o “escândalo de um pensamento separado da vida” (DERRIDA, 1995, p. 119).

⁴⁷ Mas o impoder não é, como, a simples impotência, a esterilidade do “nada para dizer” ou a falta de inspiração. Pelo contrário, é a própria inspiração: força de um vazio, turbilhão do sopra de um soprador que aspira para ele e me furta aquilo mesmo que deixa vir. A generosidade da inspiração, a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, acerca da qual sei, se for Antonin Artaud, que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do outro sopra é o impoder: não a ausência mas a irresponsabilidade radical da palavra, a irresponsabilidade como poder e origem da palavra (DERRIDA, 1995, p. 118).

realizar uma escrita *conTRa assinante*. Isso quer dizer que é preciso que o leitor TRaia o que o outro escrito diz, é preciso dizer as palavras de outro modo, em outras palavras que se adequem a outros contextos. E isso não quer dizer que todas as leituras se equivalham. Para Derrida “a força de uma leitura contra assinante está na dependência de se manter um equilíbrio também mesmo precário entre fidelidade e TRaição” (NASCIMENTO, 2004 p. 15). Dai vem sua *metáfora da tradução e a tradução como metáfora*, o índice do que Derrida almeja em cada ato de leitura.

TRAduzir como um bom TRAIidor seria, segundo o filósofo, restituir na *diferença* o corpo de um texto num outro espaço linguístico e num outro contexto cultural, “daí também a força comunicante entre TRAdução e TRANSferência, ambas dentro de uma metáfora conceito do TRANSporte e da TRANSposição intercultural o paradoxo da fidelidade na TRAIção é o que institui efetivamente o legado” (Ibidem). A TRAdução de uma palavra é sempre uma TRAIção, pois inscreve sempre um TRANSbordamento de sentido, que leva a um outro sentido, que deve ser próximo do mesmo.

Uma TRAdução nunca é feita letra a letra, palavra a palavra, ato que seria impossível desde o hebraico que ditou as Escrituras, nossa história, nas tábuas de Moisés. A TRAdução tenta sempre uma aproximação, entre a palavra da língua de origem com o sentido da palavra na cultura e na língua a ser TRAduzida. O TRAdutor, em grande parte das vezes, não alcança o sentido de uma palavra ao pé da letra, o sentido da palavra em uma palavra que seja exatamente a mesma em outra língua.

Assim, para alcançar a TRAdução pretendida, mente para o significado do signo, um signo outro, próximo, equivalente, mas também singular de acordo com seu desejo e interesse, com o TRAJeto de cada TRAdutor. Fato que converte o ato de TRAduzir uma palavra em uma TRAIção, TRAIção à palavra anterior pertencente à outra língua, e assim uma TRAIção ao seu autor e ao pensamento.

Além disso, para Derrida, os herdeiros de um pensamento devem romper com “a origem, o pai, o testador, o escritor ou o filósofo, para aTRavés de seu próprio movimento assinar ou conTRA-assinar a herança”. ConTRA-assinar pressupõe, segundo o filósofo, um princípio de liberdade absoluta, é “assinar ouTRA coisa, a mesma coisa e ouTRA, para fazer advir ouTRA coisa” (...) “Não se pode desejar um herdeiro ou uma herdeira que não invente a herança, que não conduza para ouTRO lugar, na fidelidade. Uma fidelidade infiel (DERRIDA, *apud* NASCIMENTO, 2004 p 16).

As palavras ‘TRAição’ e ‘TRAdução’ aqui TRAduzidas, por exemplo, têm as mesmas raízes etimológicas. ‘TRAição’ nasce de TRAir, do latim TRAdere, que por sua vez é composto de TRANS-dare, ‘dar, ‘TRANSmitir, entregar’ no sentido pejorativo. Já ‘TRAdução’, de TRANS, ‘além’ e de um primitivo dere, colocar, é ação de TRANSmitir, enTregar, propriamente, isto é, colocar além, inTRinsecamente ligada à interpretação (AURELIO *apud* MEDEIROS, 2009, p. 900).

Uma TRAição pode ser “boa” “quando corrompe laços e constrói outros sendo como um fluido, dinamizando TRANSversais, permitindo afecções ativas, bons encontros (ESPINOSA, 1954) e apresentando-se como potência para agir (DELEUZE, 1995). Pode também ser “ruim”, quando não é sincera e é feita com maldade (que pode ser sincera), subtraindo-se as potencialidades de afecções ativas, maus encontros (ESPINOSA, 1954), apresentando-se como potência para padecer (DELEUZE, 1995). “TRAição: rasteira que quebra as pernas. (MEDEIROS 2009, p. 900). A “TRAição pode ser o pecado TRAvestido, que percorre relações sadias e corrompidas pelo desejo de mutabilidade sem agressão; a vontade de respeito ao outro sem ofender”. Uma mentira associada à ruptura, a negação da sinceridade acordada entre pares, relacionada ao velado, ao encoberto, ao camuflado. (Idem).

É a própria TRAição uma singularidade de gênero TRANSviado. Traição ao sopro TRANScendente que dita de fora para órgão biológico, inconsciente, a lógica da sexual socialmente significado. TRAição aos gestos e às vestes do modelo binário *performativo*, que é historicamente predeterminado. As formas, as normas que emolduram o corpo sensível: sujeito, no berço da iniciação de um mundo, e a respeito, que é também já iniciado. TRAição ao uno, ao órgão, ao signo, em sentidos punidos de sexo ressignificado.

Emergentes corpos da heteronorma desconstrutivos, híbridos, estranhos, TRAição de TRANSviado. Que escrevem, nas entrelinhas invisíveis da história de um social forjado, TRANSPARENTES estórias as margens do conceito, para as quais são reservados abjetos sentidos e negados direitos ou armário destino de um mundo político, religioso e jurídico. Teatral sexual do normal globalizado.

TRAição ao conhecimento, aquele que chegou às Américas no século XVI, e que não foi apenas um sistema de pensamento filosófico, econômico, ao capital de trabalho ligado. Destinado à produção de mercadorias, corpos e gêneros cativos, para serem vendidos com lucro no então intermarítimo mercado. TRAição a um sistema de noções de sexualidade, epistemologia e espiritualidade ditadas de um centro, que

ofereceu, e ainda oferece em nossos tempos, para alguns, signos privilegiados. E onde os seres e saberes considerados “subalternos” são omitidos, oprimidos, vigiados, punidos, excluídos e silenciados⁴⁸.

Walter Dignolo (2003), assim como Derrida, coloca a diferença colonial no centro do processo de produção de conhecimento e faz uma crítica da modernidade baseada em “experiências geopolíticas e memórias da colonialidade”. Segundo o autor é necessário descolonizar o mundo e o corpo de sua epistemologia, levando a sério o lado subalterno da diferença colonial: “(...) o lado da periferia, dos TRABALHADORES, das mulheres, dos indivíduos racializados/colonizados, dos homossexuais/lés-bicas-TRANS e dos movimentos anti-sistêmicos que participam no processo de produção de conhecimento” (MIGNOLO *apud* GROFOGUEL, 2008, p. 136).

Os *saberes subalternos*, conforme Mignolo, seriam aqueles que se situam na intersecção do tradicional e do moderno. As formas de conhecimento híbridas e *TRANS*culturais não apenas no sentido tradicional de sincretismo, mas no sentido “cumplicidade subversiva” “contra” o sistema. Estas são formas de resistência que reinvestem de significado e *TRANS*formam as formas dominantes de conhecimento, do ponto de vista da racionalidade não-eurocêntrica das singularidades subalternas, que são pensadas a partir de uma *epistemologia de fronteira*.

O que Mignolo chamou *pensamento crítico de fronteira* ou *epistemologias de fronteiras*, seriam respostas epistêmicas do subalterno ao projeto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das “cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial” (Ibidem).

Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações econômicas para lá das definições impostas pela escritura da modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta *TRANS*moderna⁴⁹ descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica (Ibidem).

⁴⁸ Segundo Butler, certas vidas não se qualificam como vidas, ou, desde o princípio não são concebidas como vida, dentro de certos marcos epistemológicos, então, tais vidas nunca se considerarão vividas ou perdidas no sentido pleno de ambas as palavras (2010, p. 13).

⁴⁹ A transmodernidade é o projeto utópico que o filósofo Enrique Dussel propõe para transcender a versão eurocêntrica da modernidade (Dussel, 2001).

Para Enrique Dussel, uma “filosofia da libertação” só pode surgir se os pensadores críticos de cada cultura enTRAmem em diálogo com outras culturas sem impor seus modos como verdades precedentes às culturas outras. Assim, por exemplo, as mulheres ocidentais não poderiam impor a sua noção de emancipação às mulheres islâmicas. Os homens ocidentais não podem impor a sua noção de sexualidade a povos não ocidentais. Um apelo ao pensamento crítico de fronteira “seria uma esTRatégia ou um mecanismo conducente a um *mundo TRANSModerno descolo-nizado*, enquanto projeto universal” (GROFOGUEL, 2008, p. 137). Este pensamento TRANSModerno nos oferece uma visão de mundo que nos enxerga além do eurocentRismo e do fundamentalismo normatizado na cultura.

Segundo Mignolo, Dussel vê uma “potencialidade” radical nos espaços relativamente externos que não foram “totalmente” colonizados pela modernidade europeia. Estes espaços externos não são puros nem absolutos e foram afetados e produzidos pela modernidade europeia, mas nunca totalmente subsumidos ou instrumentalizados. “É a partir da geopolítica do conhecimento desta relativa exterioridade, ou margens, que emerge o “pensamento crítico de fronteira” como uma crítica da modernidade, com vista a um mundo TRANSModerno *pluriversal*” (Ibidem).

Nos *rastros* deste cortejo de teóricos desconSTRutivos, munido de *impoder*, de *saberes subalternos* e poesia *TRÁ!!!vestido*, reflito o *espectro* da linguagem mãe, que me rouba ainda no lance inicial, espelhando-me corpo e história de um texto e sexo TRANScendental, pelo pai celestial logicamente pré-concebido.

TRAmendo uma perspectiva TRANSModerna de reflexão, que enfatize as singularidades como espaço, tempo, afeto e criação, TRinco uma fenda TRANSVersal nas “camadas de desprezo que me separam do social” e escapo, por um orifício, um buraco TRANSexual, que TRAz para minha letra verbos do atual, para Aberrar TRAços de vozes de corpos concretos. Construtos do existencial, de vidas e sexos e nexos de ouTRos sentidos.

TRANSando a partir de um sentimento ético e estético com o meu próprio percurso TRAJetivo, aTRavés da TRANScrição de pensamento e da criação de afeto em letra TRANSconstruído, nomeio, aTRavés da TRANSciplinariedade que TRAgO junto comigo, um subconceito TRANScontológico que reflete e TRANScrive as TRANScorigens de meus pensamentos TRANScgressivos.

Localizo assim a ascendência de meu TRANScorrer performativo, enTRE epiTRANSmologias, pensamentos que fomentam TRANScgredir, TRANScformar e

TRANScrever e que dialogam TRANSitórios fundamentos sobre TRANSitivas sabedorias. Este, nasce de corpos, nos corpos e no avesso TRANSlógico a um “uno” “fundamento”, ou a “uma” “única” “constitucional” “teoria”.

Conhecimentos que TRANSbordam a norma ideal falogocênTRica de ser, saber, origem e causa. E que TRANSmitem a TRANsculturação presente nos corpos TRANSviados, TRANScriando TRAIções que TRANSfiguram minhas intenções em TRANSgenérica e poética filosofia.

Da corporeidade dos tempos, em tempos de TRANSição.

Pós-modernidade, Pós-identidade e Teorias da TRANSgressão.

Através de novas e rápidas tecnologias, o mundo industrial, capitalista, ocidental, globalizou-se. Muitas coisas passaram neste período que se estendeu ao longo dos séculos, do início da revolução industrial, nos fins do século XVII, até hoje, na sociedade global virtualizada. Bernard Stiegler (2006) afirma que passamos por uma modernidade que foi pré-indusTRial, assim propriamente dita, uma modernidade indusTRial e, enfim, chegamos a uma modernidade “HiperindusTRial”, que corresponde ao que nomeia capitalismo cultural.

O capitalismo cultural, segundo o autor, residiria num controle sistemático da cultura propriamente dita por intermédio das tecnologias de cálculo operando de maneira convergente, “(...) nos círculos da informática, das telecomunicações e do audiovisual. (...) O objetivo deste controle é formar os comportamentos no sentido dos interesses de consumo” (STIEGLER, 2007, p.27).

David Harvey (2004) aponta que os efeitos destas tecnologias eletrônicas, de informação e de TRANSporte, em nossa sociedade, criaram uma unificação sem precedentes entre os sujeitos. A essa unificação nomeou a compressão do espaço e do temporal na pós-modernidade. Podemos compreender, através deste pensamento, que tudo se passa aqui, na tela em frente dos meus olhos, sem distância, diferença ou fronteira. A conTRAção do tempo e do espaço ampliou-nos os lugares das relações no cotidiano, fato que ampliou-nos as possibilidades de identificação e construção de nós mesmos.

Uma série de mudanças tecnológicas mudaram as formas com quais nos relacionamos, e assim, nos construímos singularidades na contemporaneidade. As tecnologias de comunicação em rede e os sistemas de TRANSporte mudaram nossos modos de permanecermos, TRANSitarmos e vivermos nossas relações. Foram essas mudanças que convencionaram chamar, em diferentes áreas do conhecimento e com diferentes conotações de pós-modernidade.

As expressões pós-modernidade ou pós-modernismo está sendo utilizada em diferentes campos, como nas artes, na filosofia, na sociologia, na cultura, na mídia. Em alguns casos, a expressão quer dizer de uma época que viria depois do que se nomeou historicamente modernidade. Podemos também, a partir da expressão, compreendermos

algumas tendências estéticas e artísticas que promoveram uma ruptura ou uma distinção com os modelos clássicos e com as formas e os modos de criação modernos. Ainda podemos identificar, em algumas conotações, a pós-modernidade como uma forma de ser e de dar significado ao mundo, o novo *ethos* ou *episteme* dos dias atuais.

Segundo a educadora Guacira Louro, entre todas as acepções citadas acima, é possível perceber dois movimentos. De um lado, podemos perceber certa ruptura com a modernidade, por outro lado, há uma continuidade, visto que o prefixo pós diz de algo que vem depois. Mas o que devemos salientar é que há uma certa ideia de rompimento com a modernidade para uma TRANSformação⁵⁰.

Para Michel Mafesoli, as mudanças ocorridas em nossa sociedade nos levaram a uma heterogeneização. Isto quer dizer que o trabalho não obedece mais as leis de negociação, as economias são submetidas a uma lógica guerreira, as instituições tendem à fragmentação, a política TRIBaliza-se e obedece, cada vez mais, à um mecanismo de sedução, a religião cede lugar à formas menores do sagrado, a família nuclear não tem mais o monopólio sobre o sexo. Quanto ao indivíduo, há bastante tempo que sua identidade sexual, ideológica e profissional despedaçou-se, deixando-o em confronto, de maneira interna, com sua própria pluralização, e de maneira externa, com a exacerbação de uma alteridade das mais cruéis (MAFESOLI, 2005, p 17).

Nesta sociedade da TROca simbólica de imagens, fortemente atrelada aos objetos de consumo e acelerada pelas novas mídias digitais, a política e a religião que, num futuro recente eram fundamentos tão evidentes, e que por uma longa e milenar história deram as rubricas para a linguagem do teaTRO do corpo da sociedade, já não possuem mais o valor com/sagrado, que permita ordenar e hierarquizar e organizar a simbologia das imagens na sociedade.

O sujeito, que antes era moldado e costurado dentro da TRAdição TRANScendental, patriarcal, binária de gênero (masculino/feminino) e na ambiência formal da família capitalista americanizada televisionada (pai e mãe casados para sempre e filhos), hoje é formado e modificado num diálogo contínuo com mundos culturais exteriores, nos amplos sentidos geográficos, políticos, sexuais, imaginais e virtuais. Estas múltiplas identidades se fundem à sua cultura, TRANSformando suas formas de pensar e expressar o imaginal, o que, conseqüentemente, modifica também

⁵⁰ Palestra disponível online em <http://vimeo.com/28127159lecio>. Acessado em 9 de maio de 2013 às 8h30min.

nossas manifestações estéticas, imagéticas e expressivas. Entre estas manifestações, sua corporeidade/visualidade, que representa, corporificando pensamentos, extensão, objetos e sentimentos as singularidades políticas no mundo.

Stuart Hall (2006) afirma que os sujeitos dos nossos dias são protagonistas dos processos de identificação. Esse processo fala “não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos”. Na *identificação*, as experiências vividas pelos sujeitos culturais são elementos fundamentais para a dinâmica do ser. Deste modo, as sexualidades, raças e classes podem ser mediadas e vividas por espaços fronteira, cambiantes. Podemos entender que, na pós-modernidade, passamos da lógica de identidade para uma lógica de identificação.

A paisagem hiperindustrial e capital do desejo alavanca, com a velocidade cibernética, novas potências. A plenitude produtiva de um corpo saudável e representável, busca no objeto de consumo sua imagem e se *TRANS*figura, *TRANS*criando imaginação num jogo poético de imagem, alteridade e diferença, em que o gênero (masculino/feminino) dos “homens honestos” e dos “justos”, *cons*TRuídos pelo social escrito moderno passado e recente, dissolve-se numa pulsão de criação pulsiva, potente, hermética.

As relações entre corpo, identidade, representação e sexualidade são ritualizadas pelas performances sociais dos gêneros na contemporaneidade. O pressuposto da heterossexualidade torna o corpo objeto estético-sexual. Dessa forma, homens delineiam corpos nas academias para demonstrar potência sexual, mulheres se submetem a diversas cirurgias plásticas e *TR*atamentos estéticos para alcançar os modelos de representação da sociedade de consumo. Couto (2001 p. 47) assinala que “o prazer em cuidar de si mesmo passa a ser visto como a estratégia primeira para ser e apropriar-se do mundo. Nesse universo, o jogo da aparência do corpo exhibe toda *tea*TRAlidade contínua metafísica e onipresente, onde a aparência assume o caráter simbólico de mediação das relações sociais” (Idem).

Nesta realidade, a imagem corporal, a corporeidade plástica emerge como uma (des) e/ou construção discursiva de artifícios tecnológicos: significantes múltiplos, que conferem uma multiplicidade de sentidos. A noção de gênero testemunha o declínio das representações modernas cristalizadas e visa à abertura de novos rumos, orifícios para outras corporeidades e formas diferentes de vida. Diante de tal situação, as sociedades

contemporâneas vivenciam uma diversidade de aspectos visuais, cujas outras manifestações culturais pronunciam uma dinâmica de gênero cada vez mais singular.

Ainda assim, a mesma burguesia elitista de outrora e o velho e *new* pentecostal clero continuam a direcionar as ideologias acerca da vida com os mesmos valores “eternos e imutáveis⁵¹”, visando, com isso, à manutenção de interesses religiosos, políticos, comerciais e de manipulação, hiperindustrializados e hiperpropagados e normatizados como justiça, política, mercado de trabalho e sistema de ensino. Além disso, o capitalismo opera numa lógica guerreira de produção de desejos compráveis e consumíveis, que capturam nossas potências criativas singulares, esgotando nossas possibilidades expressivas e nos afastando de nossos corpos sensíveis e afetivos, em relações cada vez mais distantes de um mundo cada vez mais competitivo.

Na contramão destes antigos pensamentos, olhando para a realidade das singularidades expressivas concretas, de nosso mundo visível e não de um mundo ideal (in) possível, as pós-modernas *Teorias Queer*, expressam pensamentos que buscam compreender a singularidade dos corpos e dos gêneros na contemporaneidade, como modos de viver as formas sociais que estão em constante construção. O gênero e a sexualidade seriam uma constelação de posições múltiplas e instáveis em constante TRANSição, e as pessoas estariam sempre em estado contínuo de tornar-se, fato que conferiria a pós-modernidade o status de tempos pós-identidade. A teoria queer parte, então, de uma outra lógica para compreender a sociedade, a lógica da instabilidade, da incerteza, da *hibridade* da TRANSição.

No sentido TRAdicional, da TRAdição, teoria designaria um conjunto de saberes que pretendem compreender os acontecimentos, demonstrando e definindo as coisas, como as coisas são. Tendo como objetivo colocar-se fora desse registro TRAdicional, a teoria queer roubou o termo “queer” de um preconceituoso senso comum, e fez dele seu nome, singularizando assim sua intenção enquanto TRANSgressiva teorização. O termo, que indicava degradação, foi apropriado nesta teorização para dar conta de uma série de significados novos, TRANSgressivos e de afirmação.

Queer, em inglês, seria uma expressão pejorativa para agredir um homossexual, como “bicha”, “viado”, uma palavra com peso e conotação carregadas de violência e preconceito. Faz parte da estratégia teórica da teoria valer-se desta significação

⁵¹ SANTAELLA, 1982. p. 23.

preconceituosa do termo em inglês, a fim de criticar teorias que pretendem dizer como as coisas são, sem perceberem que a descrição teórica do mundo não se dá e nem se deu de forma neutra, mas sempre esteve e ainda está atrelada com um projeto de poder normativo, punitivo e que tem o corpo como objeto de regulamentação.

A teoria queer atravessa as áreas do saber como a filosofia, a antropologia, a história, as artes, a sociologia, afirmando o corpo como objeto em regulação e campo em disputa e pensa o exercício das sexualidades como política e uma produção acadêmica que percebe a necessidade problematizar a heterossexualidade, ressignificada como heteronormatividade. Questiona os padrões de pretensão e originalidade que constituem o gênero verdadeiro e a respectiva sexualidade a ele presumida e propõe estudos direcionados para novas formas de gênero, conjugalidade, gestões, afetos e práticas sexuais singulares, interrogando a existência de um gênero primeiro, a partir dos quais se baseariam os outros gêneros imperfeitos, pecaminosos, abjetos (PINTO, 2014)⁵².

Mas, uma pergunta tem inquietado os TRANSgressivos estudantes e teóricos brasileiros: Ser viado no Brasil é ser Queer? Muitos são os estudiosos que levantam questões referentes à nomeação das teorias queer, como Teorias Queer, aqui no Brasil, buscando assim, através da afirmação desqualificadora implícita a palavra, a TRANSviação do próprio sentido do que seria “uma teoria”. Se perguntamos para uma bicha brasileira se ela é queer, provavelmente ela nem saberá do que se TRAta. Em português “queer” nada quer dizer ao senso comum. Além disso, quando pronunciamos “queer”, “a palavra não fere o ouvido de ninguém, como em sua pronúncia fonética em inglês, ao contrário, (...) soa suave (cuier), quase um afago, nunca uma ofensa. Não há rubores nas faces, nem vozes embargadas quando em um congresso científico lemos, escrevemos ou pronunciamos queer” (PRELUCIO, 2014)⁵³.

Assim, o desconforto que o termo causa em países de língua inglesa se dissolve aqui “na maciez das vogais que nós brasileiros insistimos em colocar por toda parte, maneira que a intenção inaugural desta vertente teórica norte-americana, de se apropriar de um termo desqualificador para politizá-lo, perdeu-se no Brasil.” (Ibidem).

A estudiosa Berenice Bento sugere como solução, TRAIção e TRAdução o termo “*transviado*”, “*teorias transviadas*”, para definir essa teoria em seu caráter de

⁵² Revista Cult “Teorias Queer”, edição n. 193, agosto de 2014.

⁵³ Artigo disposto em www.portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/.../7254 em 06 de julho de 2014, sem numeração nas paginas.

TRANSgressão. Ao qual, sugiro aqui, por poesia, política e desconstrução TRANSviado, acentuando o caráter desconstrutivo buscado com a fonética da palavra queer em inglês, mas, agora, afirmando o caráter TRANSgressivo pretendido pela afirmação de uma teoria que nega o sentido uno de teoria, numa Traição, semântica e sintática relacionada à escritura da palavra, que agora recebe letras em CAIXA ALTA, afirmativa da TRANSviação pretendida, em relação à própria linguagem escrita, como escritura de uma história falogocênTRica e, também, à escrita acadêmica, como sistemas de normas, que consTRANgem artistas acadêmicos a normatizadas convicções.

O prefixo TRANS, que aqui utilizei acentuado, em sua significação de gênero TRANSviado, não se refere apenas ao sentido de TRANS assumido pelas singularidades sexuais que entendem sua sexualidade enquanto performatividade representativa, não sendo adequada a seu órgão sexual biológico ou TRANSsexual no sentido de quem fez uma cirurgia de mudança de sexo. Mas, o TRANS aqui assumido, se faz num sentido político e performático, TRANSgressivo de gêneros TRANSviados, nas miríades de bichas que em mim existem e nas multiplicidades de viados que posso ser e que sou.

Assim, assumo para mim o lugar do TRANSviado que tem em si todas as TRANSpossibilidades de gênero TRANSgressor do social brasileiro, do homossexual no armário, as TRANScirurgias de mudança de sexo, e que TRANSita e se afirma entre esta tribos TRANSgressoras da heteronormatividade, para admitir o fato de que falo e vivo na e a partir das margens, “(...) das beiras pouco assépticas, dos orifícios e dos interditos, do lugar onde sou mais humano nos sentidos da carne, e de onde falar fica muito mais constringedor” (Ibidem).

Por isso, ao invés de usar o polidamente sonoro queer, para definir a teoria de onde roubo pensamento e a partir deles TRANScrevo invenção e poesia, furto de Larissa Prelúcio a possível TRAdução para essa teorização, que TRAduz também minha intenção na TRANSgressão e antropofagia. Defino-me, assim, um **teórico cu**, pois vejo no cu o mais emblemático órgão que simboliza unidade e igualdade entre todos os corpos, independente de sexo pensamento ou filosofia⁵⁴.

Mas TRANcrever o cu aqui não é só um exercício de TRANSgressão ou de TRAdução dessa vertente do pensamento contemporâneo para nosso clima, e para minha

⁵⁴ Todos os gêneros, raças, cores e credos tem um cu, o sexo nos define, o cu nos agrega em igualdade.

ideologia. “Falar em uma teoria cu é acima de tudo um exercício antropofágico, de se nutrir dessas contribuições tão impressionantes de pensadoras e pensadores do chamado norte, de pensar com elas, mas também de localizar nosso lugar nessa TRAdição. Escrever de saberes que olham para as especificidades dos nossos buracos, daqui, embaixo da linha do Equador, no “cu do mundo” (Ibidem).

E buscando TRAZer para a academia a vida das tribos e da “pele que habito” faço dos gritos de segregados, aberrados e malditos, furtivos entendimentos que contra assinados imito, criando sub conceito de TRANSviado, que é também TRANScriação . Inspirado na margem, voz de TRAVesti de esquina que escreve corpo e inventa conceito, TRAgO a palavra, letra acadêmica por TRANSgressão e direito, pra *nomenclaturar* meus escritos e enquadrar no cu, que é escola e teoria, o saber de onde emana minha teorização.

Invento, de minhas palavras roubadas e de meus furtivos pensamentos, *Teorias de Elza*⁵⁵, peculatos outros, formas de conhecimentos, arquitetando lugares para conceitos de carne que não chegam aos bancos do sistema, dado o ensino do saber histórico que tem gênero seletivo e normativo de exclusão.

*Aquendo*⁵⁶, assim, de vidas que furtam a verdade do discurso inscrito no corpo e na palavra do sexo, na historicidade do saber e do quantizar do correto, que é para TRANScrever saberes e discursos de corpos os quais a voz não pode dizer, e dos quais, a dor da segregação e da exclusão no corpo, jamais poderei sentir ou escrever. Saberes e orações físicas que estão entre um corpo fundado e um outro corpo afeto, extenso, pronto a se inscrever, entre um gesto idealizado e um outro a movimento a se conceber, entre o gênero inventado e possibilidade de ser.

E falar de fazer de *Elza* saberes, não é apenas uma furtiva repetição de filosofia roubada, que busca a desconstrução da lógica de um instável fundamento, causando por consequência, a impossibilidade da permanência de um pensamento filosófico calcado num saber que demanda um ponto de origem, criacional, de onde emanam os únicos modos de saber, de ser e por destino, a existência. Falar de saberes de Elza é, sobretudo um exercício de TRANSgressão, de descolonização da visão eurocêntrica de saber que confere a alguns o lugar e o poder da fala e do saber original, e que tem, no signo da

⁵⁵ Elza é um termo em bajubá, linguajar oriundo do nagô, língua africana utilizada em cerimônias religiosas como Umbanda e Candomblé, que foi apropriada pelas travestis para falar próximo a polícia sem serem entendidas. Significa a travesti que rouba. Dar a Elza (do bajubá): roubar. LIB, Fred e VIP, Angelo: Aurélia. A Dicionária da Língua afiada. Editora da Bispa, 2006.

⁵⁶ “Aquendar (do bajubá): V,t,d. e intr.1- Chamar para prestar atenção, prestar atenção; 2- Fazer alguma função; 3- Pegar, roubar. Forma imperativa e sincompada do verbo: kuein!” (Ibidem).

academia, a voz do poder de definir os limites do que é por construção o saber, e os saberes elegidos ao verbo de conceito.

Falar de saberes de Elza, neste sentido, é trazer para o fazer da academia, já que a mim é permitido, o conceito de Elza como uma traição, tradução e derivação da categoria do *furtivo*. Pois, se o furtivo é um roubo rápido e consciente da consciência, que me conscientiza que o “saber” originário do “ser” foi um “poder” originalmente construído, falar de saberes escritos em corpos TRANSviados, palavras do TRANSitivo, é falar de conhecimentos que avessam as normas, lógicas e leis do gênero sexual, social, político e jurídico que *emergenciam* conceitos que abarquem reflexões, condições e direitos a outros modos de fundamentos, que abranjam os mundos e corpos vividos.

Esses corpos roubos e TRANSgressões da realidade corporal, genérica e forjada, construídos na TRANSlógica inversa de uma liberdade sexual, visual e inventada, apontam-nos saberes de classes não escritas e invisibilizadas num mundo político e no sistema de ensino e conceito, inscrição, repetição e reprodução do direito e, por consequência, assim, criador de vidas marginalizadas.

Elza conceitualmente indica, a violência social e a homofobia que afasta a travesti da escola muito cedo impedindo-a também de esta chegar a ser pós-graduada, desvelando consigo a imagem rotineira e real de um sistema social e de mercado de trabalho, que repete os preconceitos da organização social normatizada, que forjou e ainda ensina os diferentes papéis de gênero no sistema de ensino, que assim exclui a multiplicidade da identificação sexual no político, repetindo nos dogmas dos fundamentos da educação, o discurso heteronormativo e falogocêntrico que separa e organiza o ser e vestir do gênero, e expulsa da escola, ainda muito cedo, a decisão de uma singularidade de viver e estudar e ir ao banheiro e a escola “montada”, ou ser na chamada um nome de menina ou de menino escolhido.

E daqui, debaixo dos meus desejos e de minhas hierarquias, roubando conceitos e refletindo poesia, TRANScrevo teóricos vertentes das profundezas do cu em TRANSviadas teorias. Excito, no corpo da letra, o pensamento de roubar da divindade a palavra, que é para tirar delas a força das asas. E assim, TRANSmoral e assexual, como outro anjo caído⁵⁷, tal qual, o que é já sabido, meio urgência, meio reprimido, limito-me

⁵⁷ Os estudos teológicos sobre os anjos apontam em seus argumentos que os anjos não possuem sexo, apesar de, na maioria das vezes, serem apresentados como varões. Porém, os anjos, segundo o

entre o inventado e concebido, nas nuvens acima da cidade, e me salto a despencar dos olhos do céu.

Programando o verbo na gravidade e no deleite de um "erro patético", TRAÍdo e furtado pela inconstância de um eu meu mais que hermético, TRANScrevo como quem cria pensamentos, mas que na verdade só dá a Elza em teorias.

Quem faz delas, corpo, afeto e poesia,
Orações respiradas de quem mente para o sexo a liberdade, e profana, para o corpos de gênero TRANSviado, a santidade e o perdão.

Um perdão longe desse “salvacionismo teológico” o de toda “sorteologia”. Um perdão de TRANScendência na imanência, *para além* do político, mas para além como para dentro do político. Um perdão de inclusão.

“Inclusão aberta para TRANScendências que ela porta, incorporação de uma porta que porta e abre para além dos muros ou das muralhas que o enquadram. Com o risco de implodir a identidade do lugar tanto quanto a instabilidade do conceito” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, 2004, p. 22). Essa TRANScendência da imanência parte do solo político, jurídico, estado-nacional e da TRAdição, para fazê-lo ir além, através de um conceito desestabilizado, outro, de perdão. “Tudo em nome de disseminação do sentido, da pulverização da unidade verbal, da multiplicação dos corpos da leTRA, para além da unidade ideal soprada pelo espírito” (NASCIMENTO, 2004, p.23).

E, perdoando os corpos das bênçãos de orações passadas, este trabalho se inspira na TRANSexual como musa idealizada. Pois, em uma sociedade onde pela opção sexual, ou pela identificação vestual, uma pessoa morre por dia, vítima da homofobia generalizada, ser TRAvesti é ser Mártir e Santa, de uma corja protestante de sexualidade desmoralizada, que age no sentido da TRANScressão e TRANSc formação de uma sociedade genereficada, e que TRAduzem a minha intenção com esta poetização da abjeção beatificada.

pensamento cristão, são criações de Deus, concebidos todos de uma única vez, por isso não faz necessária a sua reprodução, não sendo necessário, assim também, o órgão sexual. Lúcifer, ou o diabo, era um anjo.

Do TRAJeto de formação. Artes do Corpo como Pedagogia e Reflexão. Performance como Militância Política engajada na social TRANSgressão.

Como tantos que nasceram na década de 80, e que foram “criados” influenciados pela religião, que naquela época ainda concretizava uma única verdade, e pela televisão, certa “novidade” pra pequena cidade e caminho para o sonho de “toda” a vaidade, eu, ainda muito novo, decidi que seria ator. Igual aos da TV! E, como no clichê, da novela e dos muitos de nós brasileiros nascidos nesta década, foi na igreja que comecei a minha carreira. Quando ainda minhas pulsões, criações e desejos eram artes de moleque de trás das bananeiras, escondido da luz divina.

Falo de lá da cidade pequena de cultura rural. Entre as lavouras e as igrejas cristãs, a prefeitura, o fórum, a escola e o hospital, a delegacia, o boteco a pracinha e o cafezal, a infância, a criança, a criação patriarcal. Lugar onde a conduta não pode se perder em desvario, sondada aos olhos atentos do vizinho bem intencionado. Foi lá de que vim, vigiado. Foram as marcas dos “bons” costumes, do correto comportamento, que constituíram no dogma minha educação, no meio do terreirão⁵⁸, na precária católica e estatal instituição, na frente da televisão. Lá que me formataram no gênero masculino, fizeram de meu corpo inconsciente e menino, fundamento temeroso e lição.

Aprendi o teatro na vida, atuando em lugares e em lugar de ser, mesmo sem saber. Mas, foi no privilégio de chegar ao meio acadêmico, como estudante cotista⁵⁹, pesquisador, ator, criador e artista, quando tive a oportunidade, entre tantos brasileiros, de vivenciar e experienciar a arte no corpo como meio possível de busca, construção e expressão do conhecimento.

Na universidade pude vivenciar um então, para mim, novo modo de construção do saber e de busca por conhecimento. Uma maneira de pesquisa técnica, sensível,

⁵⁸ Minha infância está diretamente ligada à cultura *lavourística* do café, que tem no terreirão de secagem do café um ícone representativo. Terras roxas, caipiras e católicas no norte paranaense. Mandaguari, a rainha dos cafezais, uma cidade de pouco mais de 30.000 habitantes, formada, entre outras cidades, após a chamada “Geada Negra” que destruiu as plantações de café, fato que provocou um êxodo rural sem precedentes e, também, a formação de inúmeras novas cidades naquela região.

⁵⁹ A política de cotas da UEL amparou-se no inciso III do artigo 3º da Constituição Federal “erradicar a pobreza e a marginalização e reduzir as desigualdades sociais e regionais”, para “propiciar condições para a transformação da realidade, visando justiça e equidade social”. Essas prerrogativas permitiram a criação do sistema reserva de vagas para estudantes oriundos de escola pública e para estudantes que se autodeclararem negros, oriundos de escola pública. (informação site Universidade Estadual de Londrina) disponível em <http://www.uel.br/prograd/index.php?content=cotas/apresentacao.html>, em 22 de maio de 2015 as 14:55 pm.

criativa, estética do corpo, voltada à construção de obras cênicas espetaculares expressivas e políticas. Uma pedagogia ligada à investigação do corpo sensível e expressivo e à expressão criativa do imaginário simbólico, afetivo e reflexivo singular de cada artista pesquisador criador.

Um modo de busca construção do saber que pesquisa e reflete as questões sociais e políticas do cotidiano no, e através do corpo em criação, movimento e experimentação, em experiências criativas, performáticas, poéticas e sensíveis relacionadas ao universo que permeia os artistas criadores. Universo que, relacionado a pesquisas teóricas e referenciais, que abordam a um tema ou uma obra específica, será o mote de pensamento para os estudos, para as investigações e criações de materiais inventivos que servirão a obras cênicas espetaculares.

Um lugar e uma forma de pesquisa e busca por um conhecimento que se desenvolve na sala de ensaio, pesquisa e criação. Onde cada artista, pesquisador e criador, a partir de sua singularidade trajetiva, relacionada em experiências de pesquisas referenciais, técnicas, criativas, estéticas e em criação, deve buscar seu viés particular, reflexivo e criativo de pensamento que, relacionado aos pensamentos das outras singularidades criativas, expressivas e políticas, em relação cotidiana de sala e trabalho, poderá obter caminho para seu desenvolvimento técnico, expressivo e político que é particular e relacional, num processo de montagem espetacular e criação.

E foi assim, por distintas vias e a partir de mim, que pude dialogar meu trajeto formativo com diferentes formas de construção do conhecimento, experienciar diferentes fazeres e técnicas, saberes, expressões e estéticas ligadas à criação e à expressão das artes do corpo e do espetáculo. Foi na troca entre corpos presentes em afeto, pesquisa e criação do movimento, que pude localizar no corpo um lugar para pedagogia e para a busca do saber. E o espetáculo, como sendo um espaço estético poético que serve à militância de ideias e à expressão de objetivos sociais e políticos.

Foi a partir dos estudos em meu corpo, em performance e criação, que pude ativar, na troca, experimentações e experiências políticas e poéticas de reflexão. Na troca presente entre corpos, inerente as artes do espetáculo, pude partilhar conhecimento sensível, ampliar o alcance de meus afetos expressivos, expandir meus pensamentos até os limites de pensar o outro, dilatar meus atos, militar meus protestos, desconstruir minhas convicções.

Na Universidade Estadual de Londrina pertenci a dois grupos muito comprometidos de atores pesquisadores em artes do corpo e do espetáculo e, nestes

grupos, na academia, pude localizar princípios técnicos, referenciais teóricos, estéticos, filosóficos e éticos para meu desenvolvimento como artista cênico, performer, pesquisador, criador e professor das artes cênicas e performativas. Junto a este grupo de artistas, no jogo e na ética da relação de construção de mim mesmo junto ao outro, em grupo, e da cena como política e expressão que jorra dos corpos em movimento e relação, encontrei caminhos para me reconhecer como singularidade, e para buscar enquanto artista modos de expressão política e de transgressão das hierarquias que categorizam, desqualificam e que nos separam nas relações sociais do mundo que nos faz sujeitos.

Em meu trajeto de formação, tive a felicidade de vivenciar, de forma bastante profunda, ao longo aproximadamente quatro anos, princípios técnicos e criativos sistematizados, relativos às pesquisas do professor Dr. Aguinaldo de Souza. Esta pedagogia de formação de atores pesquisadores acadêmicos, que buscam também serem professores e criadores das artes do corpo e do espetáculo, teve, em minha formação, o papel fundamental de uma pedagogia inicial de orientação e condução para meu desenvolvimento técnico, sensível, criativo, e principalmente, conduziu-me também o olhar a uma visão ética sobre o lugar e o “papel” político de um ator, um artista criador, como atuante e militante no social que o rodeia. Que olha para as questões do social que o cerca, e que enxerga, no porvir da arte que aos olhos e ao corpo se abrem, caminhos políticos para pensamentos mais igualitários que contemplem relações mais justas e afetivas entre as singularidades do contemporâneo pós- moderno de nossa relação.

Uma metodologia “não-metodologizante”, que parte de fundamentos das diferentes artes expressivas do corpo e que, aberta, se desenvolve nas fronteiras e confluências destas artes, sobretudo as do espetáculo, dança, circo, teatro, performance, mas que também, dialoga com os conhecimentos da literatura, das artes plásticas e audiovisuais e das novas mídias e tecnologias, que são empregadas à criação da cena espetacular.

Minhas experiências junto ao professor Aguinaldo se deram ao longo de minha formação como bacharel em artes cênicas, principalmente em minha participação na montagem do espetáculo “Um Santo às Avessas” (2010/2011), montagem final de minha graduação. Essas experiências se deram, também, no projeto de pesquisa “Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator”, processo que

deu origem a “Cia L2 de Dança Teatro”⁶⁰, companhia da qual fiz parte (2010/2011), onde pude aprofundar minha relação com meu corpo sensível e expressivo e aprofundar meu conhecimento técnico em relação a estes modos de criação desenvolvidos pelo professor ao longo dos anos de sua atuação dentro e fora da Universidade de Londrina (e, especialmente, junto a outros alunos artistas pesquisadores que fizeram parte deste mesmo projeto, ao longo dos anos anteriores)⁶¹.

O espetáculo “Um Santo às Avessas”⁶² partiu do “enfeitiçamento” sofrido por nós os estudantes ao ler as obras “Diário de um ladrão” (1983) e “Pompas Fúnebres” (1968) do escritor, ladrão, mendigo, homossexual e transgressivo dramaturgo francês Jean Genet. Foram estes dois livros, que não são escritos para o teatro, que nos ofereceram o universo de investigação para a criação do espetáculo que abordava, por consequência, os referidos temas. E foram, principalmente, as leituras destes dois livros e a criação deste espetáculo que despertaram em mim uma visão crítica e singular sobre as experiências e expressões das sexualidades trasviadas pós-modernas. Entendi, no corpo, corpos TRANSgressivos e políticos como performances estéticas e poéticas de embate e afirmação.

Estas obras me ofereceram, pela primeira vez, uma abordagem inspiradora, de idealização (e idealizada) da sexualidade homoafetiva. Isso porque a literatura de Genet é uma permanente celebração do amor homossexual, toda a galeria de seus personagens é composta por cafetões, travestis, adolescentes angelicais e másculos marinheiros, soldados e assaltantes que têm em comum a predileção pelas práticas homoeróticas. A poesia corrosiva, de acidez clássica e de beleza terrível de Genet é quase um evangelho dialeticamente transmutado que, por outra via, na contramão do social, descortina um salto de liberdade possível, necessariamente possível, que é inaceitável em sua sedução transgressora.

A literatura de Genet é física, mineral, poesia objeto, poesia corpo que só se refere ao concreto e que, por isso mesmo, nos alcança. A inversão do dogma, a

⁶⁰ Informações da Cia no Blog: <http://companhial2.blogspot.com.br/search/label/Inicio>

⁶¹ A sistematização deste modo de trabalho desenvolvido pelo professor Dr. Aguinaldo Moreira de Souza está, em parte, reunida e organizada no livro “O Corpo Ator” (SOUZA, 2013).

⁶² Apresentações temporada Usina Cultural Londrina, Paraná (2010), de 03 de setembro a 03 de outubro de quarta a domingo. Festival Internacional de Londrina 2011, 23 de junho FUNCART. Londrina-Paraná. Seminário Internacional Pensando o Gênero, Teatro de Assis, São Paulo, 18 de outubro de 2011. Festival de teatro de Araçatuba, São Paulo Teatro Castro Alves 24 de novembro de 2011. Ana Márcia Antunes, Ana Karina Barbieri Eidglas Danilo Xavier, Franco Güidoni, Jeferson Torres, Lucas Godoy, Jodair Moreno, Pedro Fontana, Natália Viveiros, Pedro Rafael Garcia, Rafael de Barros, Raoni Carricondo e Robson Fabrini, Wesley Barbassa, Direção Aguinaldo de Souza. Co-direção e iluminação, Mônica Bemarvades. Figurinos e Cenários, o grupo.

sacralização do ímpio e a beatificação da abjeção, presentes na obra de Genet, modificaram minha visão de mundo, meu corpo de afeto e me inspiraram a traçar o caminho de minha arte no sentido de estar engajada e politicamente na social Transgressão.



Um Santo as Avestas Fotos, Festival de Araçatuba (2011)
Fotos , originais Ramon Olsen. Disponíveis em
<http://raolsenfotografia.blogspot.com.br/2011/11/um-santo-as-avestas.html>.

Junto a estas leituras foram desenvolvidos, durante o processo de montagem do espetáculo “Um Santo às Avessas”, ensaios técnicos que partiam de exercícios físicos sistematizados e que buscavam a investigação estética e formal do movimento e o conhecimento sensível e expressivo do corpo. A partir da assimilação individual, obtida através do universo que Jean Genet constrói em sua obra, cada ator passou a investigar sua própria vida em relação a essa realidade. O resultado destas investigações foram partituras cênicas que, organizadas, resultaram na dramaturgia proposta pelo espetáculo. Mas, para além do espetáculo, esta experiência mudou para sempre minha vida, meu trajeto e minha postura em relação ao mundo e a arte, meu ato e minha atuação.

Minha relação de aprendizado com o professor Aguinaldo na montagem do espetáculo Um Santo, levou-me a Cia L2, outro importante grupo por onde passei e que nasceu através da união dos atores/bailarinos participantes do projeto de pesquisa “Treinamento técnico e sistematização de processos de trabalho do ator”, projeto este coordenado pelo professor na Universidade Estadual de Londrina. Este projeto foi iniciado em novembro de 2005, sendo que suas pesquisas continuam, ainda hoje, em desenvolvimento, através de cadastro na Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação e no Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina.

O projeto, que é a Cia L2, desenvolve pesquisas teóricas e pesquisas práticas, técnicas, sensíveis e expressivas do corpo, em ensaios diários que duram em média de 3 a 4 horas e ocorrem de segunda a sexta feira, no laboratório de criação 2 (o L2), localizado na Universidade de Londrina. Estas pesquisas fundamentam espetáculos, artigos publicados e trabalhos de conclusão de curso. Os espetáculos criados na Cia L2, dos quais fiz parte, participaram de eventos como o Festival de Dança de Londrina e o Festival Internacional de Londrina.

A construção estética e a criação, nestes modos de trabalho, partem da investigação psicofísica e formal do corpo e do movimento, e de pesquisas referenciais, expressivas e criativas, particulares de cada artista criador que faz parte do processo. O trabalho e a criação se desenvolvem no dialogo e nas fronteiras, entre a dança, o teatro e a performance e com dispositivos ligados as técnicas de captura e reprodução audiovisuais. Assim, seus modos de construção estão relacionados à investigação do corpo físico, sensível e expressivo de cada artista criador, em seus modos singulares criativos, na busca da construção e reconhecimento de estados psicofísicos corporais alterados, extracotidianos de presença, que são organizados em células de movimento que, formalmente investigadas, estetizadas, cortadas, coladas, e reconstruídas, na

relação com um texto ou tema, são organizadas em partituras cênicas⁶³ que formalizarão a dramaturgia⁶⁴ do espetáculo, que no dia a dia da sala de ensaio e nas apresentações, continua em constante construção.

Mas o principal de minha passagem na Cia L2 foi que, nestas experiências, pude viver teatro de grupo, coletivo, engajado e focado na partilha sensível que nasce no jogo e da troca entre corpos, que se fundem em criações artísticas, políticas, expressivas e afirmativas de cada uma das singularidades da Companhia. Foi junto ao professor e meus companheiros de trabalho na Cia que obtive ferramentas para me formar e me projetar enquanto artistas do corpo, criador, performer, militante e pesquisador das artes cênicas e do espetáculo. Onde pude localizar, a partir de muito trabalho, meus modos de trabalho e em mim, e a partir daí, criar formas de agir no meu contexto, de me localizar no meu tempo e espaço, localizando o outro, buscando formas de subverter o estabelecido e de criar situações que disseminem dissonâncias e complicações para as estruturas estabelecidas.

Os processos criativos, nesta perspectiva de trabalho, se diferenciam dos modos clássicos de criação teatral, processos nos quais você tem um texto, muitas vezes considerado mais importante que a expressão do próprio artista, a partir do qual um diretor dita a existência da cena já pronta no papel, e faz marcações de palco e acentuações no texto e na voz, conduzindo assim, sob uma única e privilegiada visão, a dramaturgia do espetáculo. No pensamento que aprendi na Cia L2 e no espetáculo “Um Santo às Avessas” o ator tem espaço para viabilizar suas intenções expressivas e ao diretor cabe orientar e organizar o processo. Então, mais do que a montagem de cenas decoradas e repetidas, o trabalho sempre se demonstrou pedagogicamente focado em nos possibilitar caminhos para que nós nos desenvolvêssemos ética, sensível e artisticamente. Fomos sempre orientados no sentido de encontrarmos um viés particular dentro dos processos que vivemos juntos, para que, através destes, descobríssemos

⁶³ A concepção de partitura é entendida aqui enquanto texto cênico que se representa e não como outro modo de construção do drama literário. “A concepção de partitura passa se configurar no começo do séc. XX, quando os cadernos de direção dos encenadores enfatizam suas abordagens relativas aos aspectos físicos, rítmicos e sensíveis, em oposição aos diálogos dramáticos. (...) O responsável pela articulação do movimento cênico e pela autoria de tal escritura, foi chamado por Craig de “dramaturgo-diretor”, que conduzia a criação “dramática” a partir do contato direto com a cena. O trabalho de escritura cênica fundamentava-se na ideia de organização dos materiais cênicos em uma partitura codificada. A referida partitura tinha por intuito efetivar a autonomia da linguagem teatral face à supremacia do texto dramático. Entretanto, não se tratava de conceber uma partitura antes do trabalho cênico, como uma espécie de escrita de texto prévio” (D’Abronzo, 2008, p. 101).

⁶⁴ Aqui, diferente da dramaturgia aristotélica, compreendo a dramaturgia como a define Eugênio Barba: uma tessitura de ações podendo ou não incluir a palavra.

nossa autonomia enquanto ator, artista, criador e, a partir daí, construíssemos a autonomia de um espetáculo e na própria vida.

Neste modo de trabalho buscamos não hierarquizar a criação. O ator e o diretor, nesta perspectiva, não estão presos a uma relação mercantil de trabalho patrão/empregado e também não fazem parte apenas do ato cênico. Estes atuam no espaço da pesquisa referencial, na criação cênica, no seu contínuo desenvolvimento técnico, na autoria da obra e na manutenção da companhia. Cada ator é, simultaneamente, autor, performer e criador. Há liberdade para participar em outras áreas de criação. Aos artistas cabem todas as funções técnicas, estéticas e burocráticas ligadas aos espetáculos, assim, cada um assume um trabalho na construção da companhia, dos cenários, figurinos, iluminação, projetos, artes gráficas e audiovisuais ligadas à montagem e circulação de cada espetáculo. Neste sentido, um material em sala de ensaio pode ser somando a outras soluções em infinitas possibilidades.



**Espectáculo Viés, 2011. Cia L2.
Foto, 90. Festival de Dança de
Londrina.**

E foi assim, na troca entre os diferentes saberes, unido com diferentes pessoas, que fui compreendendo um pouco mais sobre as artes cênicas, sobre o outro, em grupo, em sociedade e sobre meu ofício como artista criador. Refleti que o papel do artista acadêmico não é ser executor de funções pré-estabelecidas por uma dramaturgia e uma direção. Mas um trabalho constante sobre si, onde, agindo na criação de sua vida, de seus modos de trabalho, o artista, ele mesmo, é o vetor da criação, é ele quem provoca o espetáculo. Ele é o escritor, e não a letra do quadro, seu corpo é suporte e superfície de sua criação.

Mas, para assumir isso, o ator vai ter que estar pleno nas suas habilidades expressivas, buscar um domínio corporal prático amplo, e também da voz, e do pensamento, uma cultura abundante, diversa, ética. Pois, para ampliar suas possibilidades criativas e de improvisação, o artista criador deverá buscar expandir seu repertório de conhecimento sociológico, político, ético e artístico. Um trabalho na contramão, que não nasce de facilidades, mas do enfrentamento de nossas dificuldades, de nossos preconceitos e limites no caminho de conhecimento do corpo, devir de nós e da cena que esta nas buscas de nascer.

O treinamento criativo, nestes modos de criação, pede que o artista se coloque em experiência e situações de tensão, de risco, situações que o corpo não conhece, de se entregar as reações do corpo mesmo sem saber quais elas vão ser. Quando você começa a se colocar em situações de risco, você também começa a se indagar dos limites do corpo, quais limites este corpo pode ter. Uma pesquisa constante sobre si, que começa na sala de ensaio e vai para vida cotidiana e da vida volta para a sala, ou vice-versa. Que busca a ampliação das possibilidades do corpo sensível, o desenvolvimento de possibilidades inteligíveis, habilidades afetivas e expressivas.

A técnica é uma tentativa de simbiotização do grupo e de suas necessidades, para que os artistas tenham caminhos para expressividades de seu corpo que existe. Está em constante diálogo e transformação. A busca é por um corpo extracotidiano, uma abstração na própria cena, uma extraordinariedade da vida e do corpo habitual. A presença cênica é o acontecimento principal, o cerne do acontecimento cênico.

O projeto criativo, nesta perspectiva de trabalho, desenvolve-se em etapas que são predelineadas, mas, é importante salientar que, nenhuma destas etapas diz de receitas, não existem receitas para um artista criador. São modos para o desenvolvimento do conhecimento e do corpo e de caminhos para expressividade do

movimento. Premissas para vivências e experiências artísticas, culturais, pedagógicas e políticas que buscam o conhecimento sensível e ético do corpo e de suas possibilidades de movimento, relação, afeto e expressão.

O treinamento técnico e criativo permeia todo processo de criação, ensaios e apresentação. Refere-se a exercícios técnicos e expressivos e jogos lúdicos e criativos para improvisação, estes se relacionam com a investigação minuciosa do movimento e do corpo sensível e expressivo de cada artista criador, que deve, então, encontrar caminhos para a apropriação destes conteúdos. Dentro destes modos de trabalho, cabe ao pesquisador encontrar o seu viés de trabalho, para assim desenvolver-se artisticamente, cada qual à sua maneira.

Para isso, devemos nos colocar nos exercícios e enfrentá-los em nossas possibilidades, conhecê-los e ultrapassá-los, partindo da relação e ampliação das possibilidades físicas e psicológicas de nossos corpos. Segundo Souza “o aprendizado em artes cênicas implica que o aluno filtre e dinamize de modo próprio às informações. Para tanto, é imprescindível situar-se na relação de aprendizado, pois é na relação do ator, com o conteúdo que lhe é oferecido que define a qualidade do trabalho, expressão e fundamenta a sua capacidade de sua criação” (2013, p.45).

O professor sempre nos dizia em sala, numa seriamente e debochada alusão, que os “bons” e “maus” atores e bailarinos fizeram os mesmos exercícios, a diferença entre eles seria a disposição dedicada a cada movimento e o entendimento resultante, para cada um, destes exercícios. O professor às vezes nos oferecia a imagem de um bolo ou um pão. Após nos oferecer os ingredientes técnicos, que atuavam sobre a massa dos nossos corpos, ele nos pedia sempre no fim de cada dia de trabalho, um bolo, ou um pão. Um padeiro, dizia ele, sempre entra na cozinha com ingredientes e a técnica (que tem sempre seu toque pessoal) e volta de lá com um bolo ou um pão. Eu lhes apresento os ingredientes e modos técnicos, o que vocês vão fazer deles é problema e compromisso de vocês, mas, no fim de cada dia vocês tem que me oferecer o pão do dia de vocês, ainda que este tenha sabor da frustração de vocês não terem conseguido desenvolvê-lo.

A prática é diária, faz parte da vida do ator, este é seu ofício e, neste modo de trabalho, inicia-se sempre com exercícios de alongamentos e fortalecimentos do corpo. O professor nos ofereceu uma vasta lista de sequência de movimentos que por ele foram sistematizados. Alguns destes exercícios vão ser apresentados ao longo da parte que descreve as práticas deste estudo. Porém, o que acho importante apresentar aqui, são

alguns conceitos fundamentais para meu pensamento e desenvolvimento e para as formas de trabalho pelas quais venho desenvolvendo minhas pesquisas e criações.

Um primeiro ponto que acho coerente enfatizar é que o professor sempre nos orientou para um importante exercício, o da concentração profunda, desde o momento de entrar na sala de trabalho e, assim, no desenvolvimento de cada trabalho técnico, fosse ele de alongamento, fortalecimento ou investigação de algum princípio do movimento. O professor sempre indicou que se nos concentrássemos e respirássemos e que o instante de investigação sensível do corpo nos ofertaria uma qualidade de atenção diferenciada. E nesse instante poderíamos, segundo o professor, relacionarmo-nos com as “forças motrizes” de nossa própria natureza, podendo assim, nos disponibilizarmos para ouvirmos mensagens internas de nossos corpos.

Para Souza, é durante a prática do exercício físico que podem ser revelados entendimentos dos princípios que levam à expressividade: concentração profunda, percepção de estruturas corporais internas e qualidades de movimento. “Assim, enquanto desenvolvem o preparo físico, os pesquisadores se colocam em contato com as possibilidades de movimento de seu corpo e a consciência do mesmo” (SOUZA, 2013, p. 46).

A etapa inicial do trabalho se relaciona ao conhecimento técnico, sensível e expressivo do corpo. Esta concentração para o conhecimento permeia todo o instante do aquecimento, nos limites de extensão da musculatura, dos tendões, das articulações, através de exercícios, que nos oferecem caminhos para um momento de concentração e relação com nossas estruturações físicas, psicológicas e éticas, que se formulam nos limites do nosso próprio corpo físico e da nossa consciência que é fundada e socializada.

A esta prática física diária podemos relacionar alguns conceitos que permeiam todo o desenvolvimento do trabalho técnico. Estes conceitos servem para ampliar a relação do ator com seu corpo, em seu desenvolvimento sensível e expressivo frente ao mundo e aos corpos que o cercam em sua vida e sua criação. O primeiro deles é o de *Limite Provisório*.

Para Souza, nenhum limite físico ou moral é absoluto e eterno. Tudo está em limites de transformação, “(...) como atores, frequentamos um espaço de pesquisa (em todos os níveis) que vai de um passo antes do limite, passa por ele e investe para a superação do mesmo” (Idem, p.50). “Do ponto de vista técnico, por exemplo, num alongamento, você pode ganhar maior extensão até o fim da vida.” “[...] É claro que

podemos visualizar a ampliação de extensão de músculos e tendões, maior força física, maior precisão na execução de movimentos. Mas o mais importante é a capacidade de ampliar a percepção (de si e do espaço da cena)” (Ibidem).

Devemos, segundo professor, enfrentarmos nossos limites, físicos, éticos, conceituais, morais, conhecê-los, pois, é apenas verificando nossas limitações que podemos realmente reconhecê-las para, então, tentar superá-las. “(...) pratico diariamente o ato de “frequentar” o limite para conhecê-lo e perceber se ele é real. Se é físico, se é psicológico. Apenas verificando se a dita limitação foi devidamente compreendida antes de aceitá-la como tal.” (Ibidem).

Ao associar cada exercício a um nível de concentração profunda podemos acionar aspectos mais intensos de cada exercício e de nosso próprio corpo. A partir do entendimento individual da lógica de cada exercício, que se dá, por exemplo, na parte do corpo que está sendo alongada e na relação da percepção desta parte com o total do corpo, podemos nos concentrar para tentar compreender a respiração, o relaxamento e a extensão que cada músculo do corpo demanda naquele momento, podendo, assim, acessar estados corporais, de corpos que ainda não somos, estados de corpos que não conhecemos, mas os quais podemos entender e localizar quando nos colocamos em pesquisa e em estado de criação.

Assim, quando entramos na sala de “busca”, nos colocamos em relação com os corpos e vamos encontrando, inicialmente, através do alongamento, um estado profundo de concentração, que é atingido na relação com o corpo em trabalho e que, no mesmo momento, se abre para toda a vida que esta sendo pesquisada e recriada na sala de investigação. “O treinamento artístico fortalece a musculatura, ao mesmo tempo em que a torna flexível, mas é primordialmente uma ginástica do imaginário, e uma autoanálise crítica, lúdica e exploradora” (SOUZA, 2013, p. 46).

Nesta primeira etapa, que se relaciona com um entendimento mais profundo e sensível do exercício e do corpo e a uma apropriação criativa do movimento, devemos buscar ainda, no momento do alongamento e dos exercícios técnicos, deixar a atenção livre para lembranças de várias ordens, indiscriminadamente. Assim, podemos nos colocar, durante os exercícios, em relação com lembranças sinestésicas, imagéticas, emocionais e/ou técnicas que, ao mesmo tempo em que podem ser ou não são material direto para criação, se abrem como possibilidades para contaminações entre o

aquecimento e o estado criativo. A investigação criativa, assim, está presente em todos os momentos do trabalho, pois nossas mentes e corpos estão sendo permeados e perpassados por imagens, sons e outros estímulos o tempo todo.

A essa pesquisa se relaciona um segundo conceito criado por Souza: *Dramaturgia da Lembrança*. A dramaturgia da lembrança refere-se ao estudo de elementos da recordação e da lembrança pessoal como contribuição para a construção da dramaturgia do espetáculo. Esse procedimento é utilizado, também, por grande número de outras das companhias teatrais no Brasil, tendo diferentes nomes e objetivos, mas, aqui, se refere em termos alusivos a meu processo de formação, à maneira como entendo este processo específico de trabalho com a memória, e que venho desenvolvendo nesta pesquisa.

A dramaturgia da lembrança inicialmente em minha estada no projeto de pesquisa foi investigada através de partituras cíclicas resultantes de exercícios do balé clássico, da Yoga⁶⁵, das danças moderna e contemporânea, da ginástica natural, do circo e do esporte. Essas partituras cíclicas foram sistematicamente investigadas e criadas pelo professor Aguinaldo de Souza junto a estudantes da primeira etapa do projeto, do qual fiz parte num segundo momento⁶⁶.

A princípio, estas partituras nos são passadas para serem realizadas de forma idêntica e simultânea pelo grupo. Durante a repetição, que se dá por incansáveis vezes, busca-se acessar tudo o que já foi vivenciado literariamente, tecnicamente e criativamente, inclusive e possíveis lembranças e memórias podem ser recuperadas dentro deste treinamento. Gradualmente, depois de experimentar muitas vezes cada partitura, a fim de compreendê-las, cada artista cria autonomia sobre sua sequência, buscando superá-las. Então, passam a serem permitidas a desconstrução da partitura, a adição de textos literários ou depoimentos pessoais, de lembranças auto-referenciais e/ou novos movimentos. Individualmente, cada um parte para a criação. Instala-se então o processo de improvisação, no qual as lembranças e a comparação de trechos da literatura dramática ou da pesquisa acadêmica, das memórias pessoais de cada ator, do cotidiano e da própria sala de ensaio vão sendo referenciados, transformando-se assim em material criativo.

⁶⁵ Hatha Yoga – Associado à prática de posturas e exercícios de respiração. A prática foi introduzida no treinamento pelo estudante Heitor Soares Junior na primeira formação do projeto de pesquisa. Heitor investiga aspectos psicofísicos do Hatha Yoga no trabalho do ator.

⁶⁶ As referências desta etapa de trabalho também estão descritas no livro “O Corpo Ator” referido anteriormente.

Segundo Souza é quando o ator consegue impor-se ao exercício, podendo superá-lo, que existe a fundação do aspecto comunicativo da experiência, quando ele atinge o nível da expressividade. “Isso porque tanto conscientemente, quanto inconscientemente, o exercício já inscreveu no corpo do ator como experiência viva, uma vez que foi compreendido profundamente, passando a compor suas respostas a necessidades específicas, quer do cotidiano, quer da situação artística” (Ibidem).

É importante enfatizar que a apropriação criativa do movimento deve ser feita pelo artista, isto não significa recriar ou questionar o exercício no momento de aprendê-lo, ou nas primeiras repetições, mas sim, entendê-lo profundamente a ponto de perceber como ajustá-lo a nosso próprio modo de trabalho, as características físicas de nosso corpo, que está em permanente construção. Não devemos buscar assim, a superação do exercício, “(...) mas, de nossa relação com ele que vai do estranhamento ao reconhecimento, da inaptidão ao entendimento, da execução padronizada à possibilidade de liberdade do movimento que é fundamentada a partir da investigação dos limites” (SOUZA, 2013, p 44).

A dramaturgia da lembrança pode ser compreendida assim, como a técnica de organizar elementos da memória que surgem no processo de treinamento em vários níveis, alguns mais formais e abstratos e outros mais referenciais e conceituais, e incorporar estes elementos no roteiro da cena e na dramaturgia do espetáculo.

À abordagem criativa, presente na forma de escrita TRANScrita, desenvolvida neste texto, e nas criações estéticas performáticas que se originaram desta pesquisa, se relaciona, ainda, outro conceito, também cunhado pelo professor Aguinaldo de Souza, dessa vez em sua tese de doutorado⁶⁷, o de *corporalidade*⁶⁸. Segundo o professor, “o corpo se enfeitiça com o texto que lê, experimenta na carne e na inteligência (corpo mesmo) a emoção estética. O ator é o indivíduo/corpo que, na energia de seu movimento vital, produz sua textualidade: *corporalidade*”.

Para o entendimento deste conceito, é importante compreender que Souza distingue de duas formas a abordagem funcional que as artes, em suas especificidades, fazem do corpo. Primeiramente, “existem artes que partem da *corporeidade*, tendo o corpo como imagem, referencia ou inspiração. Exemplo disso são os processos descritivos ou modalidades plásticas que recuperam a imagem do corpo humano, quer

⁶⁷ “A presença da corporalidade nos discursos literário e coreográfico”, UNESP, 2003.

⁶⁸ Idem, p. 117.

figurativamente, quer de modo a diluir de maior ou menor grau, as referências corporais” (Idem, p 113).

Em segundo lugar, existem artes que assumem um processo de *corporificação*, ou seja, “(...) buscam, na presença física do corpo, estabelecer uma ressignificação do humano, como é o caso das artes cênicas (dança, teatro, circo, musical) e outras modalidades nas quais o corpo do artista está presente cenicamente” (Ibidem).

Existe, então, diferença, segundo o pensamento, entre corporeidade e corporificação. “(...) a corporificação resulta da assimilação de ideias estruturadas advindas de referências cotidianas, natas, sociais, culturais, e da constituição de uma mensagem corporal, que evidencie, traduza, e ou subverta esta ideia” (Idem, p. 117).

Para Souza, corporeidade e corporificação tem em comum uma característica, a da *fisicidade*. A fisicidade, segundo o professor, se ligaria ao entendimento dos qualificadores do movimento expressivo no aspecto biológico e fisiológico do corpo e no aspecto interior psíquico orgânico. A *fisicalidade* compreende assim a “exteriorização de processos internos, viscerais e psicofisiológicos que constroem a expressividade do corpo com base em recuperações sensoriais, emocionais e racionais”. Por exemplo, “o presente visível da realização de uma partitura” (Idem, p. 119).

O artista que investiga o corpo sensível e tecnicamente pode compreender elementos como a tensão muscular, o suor, a respiração e traços vocais de maneira a compor intensidades expressivas, conquistadas no treinamento, mas, por outro lado, num processo literário ou dramático, “o autor prova dominar a gênese corporal deste recurso ao imprimir, na tessitura o texto, tais qualificadores em processos poéticos, narrativos e ou dramáticos” (Idem, p. 118).

Isso quer dizer que um momento psicofísico pode ser recuperado na leitura de um texto, ou captado pelos olhos de um espectador numa obra espetacular. Isto revelaria “que a natureza das sensações corporais está presente na obra artística qualquer que seja o registro inspirado, comprometendo, ou antes, enfeitando o corpo do ator dançarino, que na concentração ampliada, encontra acessos recônditos de sua natureza, e pode canalizar energias e potencialidades expressivas para uma composição corporal, artificial” (Idem, p. 119).

A corporificação resulta, então, de um processo de estudo cênico que parte da observação do corpo cotidiano (corporeidade) para recompô-lo na cena. Assim, a corporificação é um processo que pressupõe a consciência corporal e da motricidade humana, ou seja, a investigação técnica e sensível do corpo, assim, aspectos da corporeidade, a qual está relacionada, podem ser redimensionados na cena enquanto movimento, gesto e ação.

A *corporalidade*, por fim, concebe que toda manifestação textual é, sobretudo, corporal considerando que o signo linguístico media a relação entre o corpo que lê e o corpo que o forjou. “Cada obra propõe a malha de sua linguagem, e de seu processo. Estas são determinantes de uma ou outra característica, porém é importante ver como a *fisicidade* presente no texto, na corporeidade e na corporificação, abre-se para a composição da *corporalidade*, instante último em que convergem todas as informações em uma ação física” (Idem, p. 117).

Segundo Souza “(...) a literatura de todos os tempos assimila a presença do homem no mundo, conseqüentemente, registra sua corporeidade: atitudes, movimentos gestualidades, tensões, estados, contextos cotidianos.” (Idem, p. 119.) Os processos narrativos, poemas, canções, assim, formulam imagens corporais, está aí à porta de entrada para a leitura de textos. Estes podem ser investigados pelas vias do treinamento, e dar fundamentos, através da dramaturgia da lembrança, a múltiplas formas de criação.

Neste sentido, um texto, um canto, uma extensão vocal, uma música são investigados no corpo para a construção do espetáculo. Todos os sentimentos são corpo, falar sobre sentimento é ter uma intermediação racional e linguística para sentimentos, mas os sentimentos, antes de tudo, se manifestam no corpo, e são percebidos pelo outro no corpo, também. Eu posso racionalizar isso e mediar a comunicação através das palavras, mas, na verdade, essa palavra está tentando traduzir o que meu corpo sente, pra que o outro também interprete, mas, no fundo do corpo só existe diálogo corporal.

Gostaria de apresentar, por fim, mais um conceito ou modo de trabalho, presentes nesta pesquisa, ao qual o professor nomeou: *Dor voluntária*. Uma forma de investigação que pode buscar ser compreendida em vários níveis do trabalho. Por exemplo, podemos entender e diferenciar a sensação resultante do alongamento e o que, em nosso repertório de sensações cotidianas, entendemos como dor. “No entanto, a partir desta dor e do trabalho de atenção aprofundada podemos obter várias nuances dessa sensação, enriquecendo o trabalho de alongamento e fortalecimento, e ampliando

além das habilidades físicas, a auto-percepção e, por assim dizer, a percepção das conexões neurológicas que acionam as partes do corpo para o movimento” (Idem, p.52).

No nosso repertório físico de sensações, temos as nossas referências trajetivas físicas do que entendemos por dor, mas, se investigamos essas sensações podemos encontrar possibilidades de extensão do nosso entendimento e reconhecimento de nossas qualidades sensíveis. Outra frente de exploração da dor seria uma entrega do ator em ensaio para seus colegas, ou diretamente para o público na apresentação. Um depoimento, uma lembrança acessada e colocada à prova da reflexão dos outros, uma exposição ou quebra de máscara articulada num ato performático artístico de enfrentamento. A esta perspectiva se relaciona, também, o “Depoimento pessoal”, proposta de abordagem estética criativa presente em grande parte das criações de ambos os grupos que fiz parte.

O depoimento pessoal oferece margens ao artista de se relacionar com um tema ou abordagem presente no processo de criação e fazer a partir dele uma auto análise e um auto reconhecimento, um embate psicológico, onde cada ator desafia seu limite, ao extremo para poder dar um passo à frente, libertando-se das falsas ideias, dos preconceitos, de limites já estabelecidos. Uma forma de adquirir uma habilidade de se pôr e de estar em risco. Assim, nossas angústias e felicidades oferecem caminhos para a criação de material cênico, os depoimentos expressados podem ser lapidados, metaforizados e poetizados para, assim, se tornarem parte da dramaturgia do espetáculo.

No espetáculo “Um Santo às Avessas” tínhamos a obrigatoriedade de todos os dias darmos um depoimento em cena, como desafio-proposição para o trabalho. Essa obrigatoriedade, pelo menos em meu entender e proceder ampliou minha visão sobre as relações éticas e estéticas sociais, e sobre as teatralidades presentes no mundo que cercam o corpo à minha volta. Passei a olhar como quem buscava na própria vida, a dramaturgia de suas criações, aí encontrei, na cena, a poesia expressa de minhas intenções.

O estudo gira também em torno da investigação sobre nove *corporeidades animais*: Lagarta, peixe, cobra, jacaré, sapo, gato, cavalo, águia e macaco. Cada uma dessas estruturas pode ser utilizada no trabalho individual do pesquisador como forma de encontrar *estados* e acessá-los. Estes estados podem também ser construídos na investigação de quedas, rolamentos, torções, extensões do músculo, da voz e da concentração.

Definindo o termo *estado*, cada animal propõe uma postura corporal, uma

respiração, uma lógica de reação a estímulos, uma locomoção e uma atenção ao espaço. Através da investigação sistemática do exercício e das relações destes no corpo, podemos acessar cada corporeidade e, depois, a identificação com uma possível lógica instintiva para cada animal ou movimento pesquisado. Esta lógica tem relação com a vivência individual de cada artista com o animal e com o exercício técnico pesquisado, tornando-se desta maneira, bastantes subjetivos.

Além disso, esses estados podem levar a lembranças de todo o material e construções investigados no processo e, novamente, através da dramaturgia da lembrança, novos materiais podem ser construídos em partituras dramáticas que poderão compor o espetáculo. Um determinado estado poderá ser experimentado, ainda, numa partitura já constituída, ou junto a um texto já esboçado, e na bricolagem de corta e cola que compõem espetáculos sempre inacabados, em processo, as composições vão sendo assimiladas e concretizadas enquanto criações estéticas.

Estes são alguns preceitos que fazem parte da maneira como desenvolvo minhas pesquisas teóricas pedagógicas e criativas, nestes processos de criação refletidos nesta dissertação de mestrado. Dizem de minha maneira de entender a criação, a pesquisa e a pedagogia em artes cênicas. Estes conceitos referenciam um modo de pesquisa e criação que se dá no corpo, sensível e fisicamente, e que, a partir dele, reflete modos de criação engajados em questões políticas de desconstrução de hegemonias, hierarquias e categorizações e exclusões.

Nesse sentido, está ligada a necessidade constante de busca de referenciais estéticos, poéticos, filosóficos e éticos, pois entende a arte como lugar de embate político e espaço de contestação. Por isso, o trabalho sobre o corpo, em todos os níveis, não visa apenas à ampliação do repertório corporal e de movimentos, e do conhecimento como superação, mas também o alargamento das possibilidades do espírito afetivo, entendido como a pulsão de desejo e criação e também como um exercício de reflexão de nossas relações com o outro, com o meio, com a vida que nos perpassa e segue, e que busca um corpo ampliado em suas possibilidades de afeto, criatividade e transformação.

TRANSarte
Postulações sobre uma ideologia de criação TRANSdisciplinar
em artes TRANSgenérica , politicamente engajada na desconstrução
da heteronormatividade e na expressão da sexualidade como
singularidade e TRANSgressão.

A expressão reta não sonha.
Não use o traço acostumado.
A força de um artista vem das suas derrotas.
Só a alma atormentada pode trazer para a voz um formato de pássaro.
Arte não tem pensa:
O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.

Manoel de Barros⁶⁹

Os conteúdos apresentados e relacionados até aqui levaram-me à TRANSciação de alguns conceitos que permearam as criações estéticas, artísticas que nasceram desta pesquisa que, como foi apresentada, se dá nas no TRÂNSito e nas fronteiras dos gêneros das artes, reflete e empreende TRANSbordar as fronteiras entre arte e vida, pretende deformar os gêneros sexuais e literários e os signos e significados da linguagem e TRANSviar as formalidades da escrita, normatizadas e impostas enquanto determinação e condição à formação acadêmica de um artista em criação.

Conceituarei e localizarei estas práticas de criação sob o título de TRANSarte: uma arte TRANSdisciplinar que se promiscua com as diversas linguagens das artes do espetáculo, do canto e da música, do audiovisual e outras tecnologias do universo digital, coma a poesia e na palavra e com os multimodos da vida cotidiana. Esta é, principalmente, performática e política, milita e tem como função primordial revelar a camada ficcional que rege todo o comportamento social. Tem como bandeira principal a desconstrução da normatividade imposta ao sexual a partir das classificações de gênero, o que, por consequência, reserva a alguns lugares privilegiados nas hierarquias rotineiras do mundo. Uma maneira de criar, empenhada em afirmar toda teatralidade que é construída em nome das verdades sociais para nossos corpos.

A TRANSarte, busca fundamentação teórica, ética, política e expressiva e se faz TRANScorpo, corpo que TRANSborda esteticamente a noção de corpo moderna, e que TRANScrive em TRANSvoz e TRANSgesto, a TRANSatidade, uma potência de ser desejo e modicar a história do nosso tempo.

Programada, a TRANSarte se arrisca e intervém na teatralidade cotidiana, armada de performance, munida de dispositivos tecnológicos de captura do real, cria obra espetacular reflexiva, embrenhada em desconstruir à representatividade normativa

⁶⁹ in: Livro sobre nada. Ed. Record, p. 75.

que coordena a teatralidade humana e desqualifica determinadas formas singulares de vida.

TRANSgenérica, busca ser uma expressão criticamente subversiva, que se emaranha na fronteira estética de todos os gêneros e linguagens artísticas de demonstração, criticando as divisões feitas para arte e tão contestadas ao longo da modernidade. Libidinosa, deleita-se na possibilidade de se utilizar de todos os meios de expressão para fazer de si, um corpo artístico e político de fronteira. Se embrinca nas fendas dos gêneros artísticos e sexuais para dilacerar, em imagens multiplicadas, a fragilidade da representação das sexualidades pré-determinadas e tornadas dever pelas jurisdições políticas, estatais, morais e religiosas.

Uma arte TRANSgênero por nascimento e convicção, que se delicia dos gêneros artísticos, literários, filosóficos, históricos, políticos e tecnológicos de construção do saber, e como quem se deita por promiscuidade e prazer, TRÁS das experiências TRAJetivas dos diferentes corpos e formas de ver, estética de entrega em corpo político que emana arte desconSTRutiva e performático desejo estético de subverter.

TRANSdisciplinar e TRANSmoderna, tem como referência idealizada maior os corpos e saberes de gênero esTRANho, que não se enquadram. Assim tentar enquadrá-la em uma forma de saber ou fazer, torna-se uma tentativa frusTRAda, lisa de performance escapole e traça uma série de novas manifestações que TRANSbordam as normas pelas quais eram analisadas e ainda tentam fazer analisáveis as representações artísticas. Pois, já sabe que o foi concebido para nós como arte foi forjado como prática e conceito numa determinada parte do planeta e funciona com determinados parâmetros que também foram gestados na cultura ocidental.

EpisTRANSmológica, busca nos saberes o saber anti-origem e fora de determinação.

A TRANScrita

A TRANScrite pretendeu demonstrar-se ao longo deste trabalho, em sua forma TRANScrita, neste texto performativo, TRANScrito e TRANScrito. Esta estratégia se apresenta como uma tentativa de TRAIr poeticamente no texto as formas impostas a um texto acadêmico, ou as imposições condicionadas pelo próprio sistema da linguagem, como origem única e forma “correta” do ser e saber. Por isso, o texto também buscou constantemente um investimento contra o signo da palavra e a forma de escrita e a linguagem normativa da academia, que é heterossexual, branca e europeia e acomete com esmagadora frequência os discursos acadêmicos ao longo de toda modernidade.

As expressões TRANS, TRA e TR e TRAVA, utilizadas com tanta conotação ao longo de todo texto em CAIXA ALTA, pretenderam representar a imagem do corpo de uma TRAVesti a chegar, a adentrar um recinto social, amplamente regido pelo sexo natural, com suas roupas, filosofias, palavras de ordem e etc. e tal. Demonstrando em letra, a seu corpo sensível, o preconceito com o qual TRAtamos tudo aquilo que é visualidade e que não consideramos como normal.

TRAgO do corpo esTRAnho TRANS o enTRANhamento que TRANSfiro ao corpo da leTRA, TRAmendo conceito, TRAVAndo política, TRANScrevo performance e letra TRANScriada.

Segundo Roland Barthes, “é o gosto da palavra que faz o saber profundo”, e, porque não, o corpo delas. E, por isso, TRAço no dígito e no signo preto da letra, entre os espaços brancos das palavras, performances com os corpos de letras, que buscam com sua expressão um deslocamento acadêmico para a frase seguinte. Isto porque essa TRANScrição escreve sobre um real não representável, que não segue a lógica das Escrituras.

Esse texto pretende, ainda, TRANScriar as páginas desta pesquisa e virar cena espetacular performática nos objetos estéticos da montagem de “TRANScições. Sobre mudanças que fizemos de nossos corpos”, montagem que está sendo desenvolvida, pelo grupo que criei junto aos meus companheiros de trabalho os *TRANScritos Performativos*, outro fruto do pensamento que nasce desta pesquisa e do qual falarei logo mais, adiante. Pode, ainda, tornar-se audiovisual ou virtual, ou dança no gesto, pretendendo TRANScor a barreira que há entre a pesquisa e o palco, a palavra e a vida, afirmando o conceito TRANScrite, que está prestes a aparecer para, então, sumir aos poucos.

Que minhas palavras TRANStornem sons, cheiros, situações e corpos, nos teus múltiplos corpos, afirmando, assim, todo o afeto que tive no contato de encontrá-las e no labor que, politicamente, quis fazer delas, um eu lapidado para você. A TRANScrita é, principalmente, uma letra combativa e, assim, não pretende lugar no catálogo dos gêneros da literatura e das artes. Performática, não se localiza.

A TRANSarte, lança um olhar político, ético, filosófico sobre os corpos visualidades representativas do gênero em nosso cotidianos, para desenvolvimento de experiências e experimentos estéticos, técnicos e sensíveis que reflitam, abordem, TRANSmitam a realidade de corpos que incidem sobre o real forjado e buscam representar, em um outro TRANSitivo mundo, ouTRANS formas de vida.

TRANSvoz e TRANScorpo.

Premissas criativas para TRANScriações.

As pesquisas acadêmicas e as investigações técnicas e sensíveis do corpo, que realizei nos anos de 2012, 2013 e 2014, individualmente e junto a Cia TRANSviados Performáticos⁷⁰, e que eclodiram nas performances “Boca da Banca de Mestrado”, “Traição e Crueldade ao Lance e ao Laço de Sangue” e “Nossa Senhora do Mictório”, trouxeram à tona uma série de inquietações referentes aos processos de construção generificados dos corpos, pela linguagem e pela cultura judaico/cristã, que acontecem em nossa sociedade, a partir dos moldes comportamentais do que é “ser um menino” e “ser uma menina”, criando, assim, por consequência e contraste, a representação social do que é um corpo de sexualidade abjeta ou anormal.

Corpos que, no trajeto de seus desejos e no encontro com suas sexualidades, recriam e manifestam suas corporeidades, imagens e representações de si, causando o transbordamento de novas imagens, representativas de outros gêneros e outras sexualidades. Construtos do desejo que diluem as formas do sexo cristalizadas na cultura ocidental patriarcal e que, por viverem o subjetivo no cotidiano, abrem fendas na estrutura do social, vieses de pensamento e atitude que podem servir de porta de entrada para novas vidas e normas políticas, e serem referências para novas conceituações do que é ou não o “natural”. Subjetividades do gênero, novas corporeidades representativas de múltiplas formas de ser, de existir e de amar. Foi o que nomeei, à princípio, nesta pesquisa de mestrado, TRANScriações: corporeidades que fogem da norma representativa do gênero culturalmente estabelecido e que, assim, se fazem representação política e estética de desejos que, por direito, devem ser englobados. Nome que inspira poeticamente também as criações deste escrito.

Inspirado pela imagem política destes corpos TRANSviados, a partir das pesquisas, referências e técnicas que venho desenvolvendo junto a Cia, surgiram, também, alguns princípios que foram o ponto de partida para a criação dos experimentos espetaculares performáticos que foram acima citados. Estes tiveram, como referência poética e estética, as leituras dos filósofos e estudiosos presentes neste texto, em especial Antonin Artaud e Jean Genet. Os conteúdos que transcrevo aqui trazem, também, a reflexão de alguns conceitos e procedimentos que serviram como modos de criação e que culminaram nos objetos estéticos que nasceram desta pesquisa.

Pensar a voz e o corpo representativo do universo TRANSviado do gênero é entender um processo de TRANSconstrução de sentido que se dá no corpo todo, incluindo na palavra, nos movimentos, nos gestos, nas velocidades corporais. E que, se relacionam à extensão representativa do entendimento do desejo que a subjetividade quer de si para com o mundo que a rodeia. A corporeidade de um menino ou de uma menina na cultura social moderna, e ainda hoje, na maioria dos casos e das culturas, se constitui na repetição de gestos e posturas corporais e sociais normatizadas, que vão sendo assimiladas e constituídas e naturalizadas em gestos, ações e movimentos, enquanto posturas suas.

No universo TRANS nós, os gays, lésbicas, bis, travestis, transexuais, transgêneros, somos algumas entre as representações de uma estética do desejo que se dá no corpo imaginário sexual e na voz representativa deste corpo. Como vimos, “a identidade de travesti está antes associada à fabricação de um novo corpo, do que às práticas e orientações sexuais”⁷¹.

Quem é o sujeito da voz? O que constrói a enunciativa, que em discurso vai se fazer som, nos processos de ralentação e aceleração do ar que se dão escondidos nas entranhas da laringe, entre as pregas vocais. Quem é a voz que fala o sujeito do desejo, a subjetividade da pulsão de se fazer discurso? Quem nos palavra? Faz de nós palavra.

Pensar a voz do universo transviado do gênero, ou seja, uma voz de gênero que se cria sem o referencial binário judaico/cristão de masculino e feminino, é entender um processo de desconstrução e reconstrução de sentido que se dá no corpo todo, incluindo na respiração, nas pregas vocais, nas fossas nasais, mas que se relaciona a extensão do entendimento do desejo que a singularidade falante quer de si, para o mundo que a rodeia. A voz é boca de onde fala, e por onde se é falado(a).

Além das travestis, transexuais e transformistas/drag-queens, há uma verdadeira miríade de tipos e categorias que habitam o “universo trans” (aqui nomeados TRANSviados). As palavras gay, viado, bicha, bicha-boy, mona, traveca, caminhoneira, bofe, maricona, marica, entre outras, definem algum grau de transformação e modificação nas construções do corpo e do gênero das pessoas a que se referem. “Estas classificações e tipologizações são dinâmicas e estão em constante fabricação e transformação” (BENEDETTI, 2002). Estas transformações passam pelo pomo de adão

⁷¹ BENEDETTI, Marcos Renato. “Toda feita”: Gênero e identidade no corpo travesti. Trabalho apresentado no GT “Corpo, Salud y Dolência” na II Reunión de Antropología Del Mercosur, Piriápolis, novembro de 1997.

laringíneo, por hormônios sintéticos, estéticos, pela ressonância de faces empoadas de indústria cosmética e significação simbólica que se falam subjetividades.

A voz fala do corpo. Ela tem a ver com o fluxo e com o desejo, e não apenas com os significados. Ela é "índice de excitação corporal" (Guy Rosolato⁷²).

Concluindo o pensamento e almejando mais colocar em cheque a proposição do que criar concretudes, me arrisco a compreender, dentro do pensamento e práticas da TRANSsarte, o conceito de *TRANSvoz*; ligado diretamente a voz transviada do gênero desviante enquanto significância simbólica da subjetividade que a define.

Tem, no meu entendimento, conotação política, no sentido de que quando uma voz de gênero se assume, enquanto potência de sonoridade, discurso e palavra, assumindo, em si, características vocais que transviam a ordem normativa da fala que é compreendida como a de um "sujeito heterossexual", "normal", em toda sua frequência, e timbre patriarcal, transviando a nuance, pronúncia, palavras, tons, etc., assume também todas as conotações e denotações políticas que se ligam ao fato de admitir e não reprimir o desejo de som e palavra que quer fazer representar-se. Ao assumir sua forma de desejo na fala, se assume enquanto identidade que quer se fazer compreendida nos modos como se fala. Voz e singularidade.

Quando uma singularidade transviada cria para si uma voz ou até mesmo uma série de neologismos que dizem de sua "tribo de identificação sexual", estende todo seu gênero imaginário, para a concretude de sons e palavras e, assim, sentencia o que não é aceito ao ouvido do outro, forçando as barreiras da voz e da fala, para além das sonoridades normatizadas e concretizadas performativamente em repetições pelas sociedades. Ao assumir esta postura, atua politicamente em seu ambiente de relações, pois estas vozes subjetivadas não têm lugar nas políticas públicas de inclusão, nem no mercado de trabalho formal. As políticas, ainda na contemporaneidade, têm, na religião branca europeia, verdades absolutas que afastam estes sujeitos de direitos como a união matrimonial, o nome e a relação social.

A *TRANSvoz* grita política de inclusão e aceitação, políticas que, em desenvolvimento, se igualam a idade média em nosso país, no sentido que busca, em suas Sagradas Escrituras, parâmetros para seu desenvolvimento. Estes gritos carnalizados, em suas dissonâncias, falas "*sssilabadas*", línguas presas e gritos

⁷² Apud El Haouly Janete. A voz nômade de Demetrio Stratus. Disponível em: http://www.academia.edu/2399084/A_Voz_Nomade_de_Demetrio_Stratos

estrimidos têm se não outra função que a furar a camada de política e “desprezo que nos separam do mundo”⁷³.

Na pesquisa artística, poética e estética, a TRANSvoz oferece caminhos para pesquisa de novas formas de texto, timbres e modulações e desconstruções da voz, que podem trazer novas ressonâncias que entram em divergência com os modelos clássicos de criação na arte e com o as alturas da voz pré-delimitadas para cada gênero como entonação. Diz de um modo experimental da voz na construção cênica, que busca pôr em colapso o teatro representativo, de comunicação simplificada e reafirmativa do cotidiano teatral e naturalizado em confluência com as normas hegemônicas patriarcais. Trás, da criatividade subjetiva das singularidades TRANSviadas, material criativo para obras performáticas e que gritam militância política de afirmação e aceitação das multiplicidades, para além de valores morais cristalizados e pautados em credences absolutas que, muitas vezes, regem histórias de desgraça, preconceito e destruição.

O TRANScorpo.

O gênero diz do gesto e do todo sexual que nos é ensinado com movimentos, qualidades de esforço, energia, maneiras de se comportar, de ser homem ou mulher. Partindo destas formas naturalizadas na cultura, destes movimentos do que é ser masculino ou ser feminino, podemos encontrar caminhos para a construção de outros corpos, que transviam a heteronormatividade representativa do gênero socialmente estabelecido.

O TRANScorpo é um conceito que referencia corporeidades espetacularizadas de produtos e posturas políticas de afirmação do hibridismo dos sexos. Refere-se, também, a uma forma de investigação sistemática de posturas, gestos e movimentos, que partem da representação formal e gestual dos gêneros considerados “naturais”, “normais” e buscam encontrar, nos entre lugares destas reproduções de gênero, corporeidades e representatividades de sexualidades fronteiriças e cambiantes. Composições físicas e gestuais de sexualidades andrógenas, descontextualizadas das generificações modernas e, por isso, transviadas, performativas. Transconstruir tecnicamente e, então, emitir vozes e corpos dissonantes, pelos mil alto falantes, para que as senhoras e senhores ponham seus olhos grandes sobre nós.

Pensando que o corpo do sujeito é construído nos discursos “de poder”, discursos estes que funcionam aos propósitos políticos que eles cumprem, constatamos

⁷³ Faço alusão ao trecho das Carolinas de Barcelona “O diário de um Ladrão” Jean Genet.

que o sistema discursivo de nomear os corpos como “menino” e “menina” é, assim, impor-lhes esse molde corpóreo, de desejo e de repetição construto, pautados em verdades absolutas e incontestáveis, ou seja, todas as ações que moldam o sujeito se dão por repetições de discurso e gestualidade. Tudo o que faz do gesto do/a menino/a um ato “de menino/a” foi entulhado sobre ele/a pela família: *Menino não rebola! Menina fecha as pernas ao sentar!* Normalidades que se amparam no sistema binário do sexo masculino/feminino normal e natural, ditado pelos dogmas da igreja, da política e do patriarcado para de/formar pequenos corpos de criaturas indefesas que se quer sabem o que está acontecendo. Somos páginas para um discurso de castração, já no ato de nascimento.

Sendo assim, a corporeidade de um menino ou menina na cultura social moderna, e ainda hoje na maioria dos casos e das culturas, é construída num meio onde ele não tem real possibilidade de ser o que realmente quer ser enquanto visualidade, ação e desejo no mundo. Sua corporeidade se constitui na repetição de gestos e posturas corporais e sociais, que vão sendo assimiladas e constituídas em corporeidade enquanto suas. “A performatividade de gênero não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (BUTLER, 2001, p. 167).

A aparência ligada aos gêneros produz barreiras e limites, desenha corpos, modos de expressão. Porém, os processos de transmutação dos corpos na cultura não se restringem à “matriz” heterossexual. “Todo poder é produtivo” e o desejo do corpo transborda.

Na investigação sistemática de posturas, gestos e movimentos ligados à representação de cada gênero, podemos encontrar entre lugares para a construção de um TRANScorpo, um corpo representativo de uma sexualidade híbrida, descontextualizada das generificações modernas, estranha, performativa. Oferece um caminho que parte da representação do gênero enquanto forma do corpo e transforma esta representação em postura artística e expressiva de militância.

Culturalmente, cada gênero tem predeterminado e estabelecido formas impostas para seu gestual, os clichês representativos da TV são bons exemplos destas representações, reproduzem, em grande escala, estas formas. Assim, mulatas são malemolentes e lânguidas, enquanto heróis são musculosos, diretos e vetorizados, jovens donzelas têm a leveza sem peso nos passos e jovens efeminados a altivez caricata de angulosas e extremistas movimentações. Essas posturas, investigadas e desconstruídas na sala de ensaio, podem nos levar a movimentos formais e estados de construção de

presença de figuras andrógenas e transgressivas desses modos de construir cada gesto dos gêneros.

Além disso, nas improvisações que já estamos desenvolvendo no processo de montagem de “TRANSciações” começam a aparecer movimentos, qualidades de esforço e equilíbrio que remetem a estas gestualidades conferidas a cada gênero. Assim, por exemplo, um desequilíbrio com uma sustentação na ponta dos pés no final, levou-me a imagem de uma princesa apaixonada. Esta investigação, em outras possibilidades de tempos e ritmos e formas do movimento podem revelar uma qualidade permeada por qualidades deste extremo.

A partir desta investigação apareceram, ainda, analogias para desenvolvimento de células de movimento, que depois podem ser trabalhadas em partituras cênicas, e também são referências para o espetáculo. Como exemplo, uma delas que se relaciona à bailarina clássica e ao soldado, em suas formas de construção do corpo, necessário às duas funções. Cada um deles depende de muita força e preparo físico e passam por treinamentos exaustivos, que são próximos em sua forma de desenvolvimento e dedicação. Porém, o resultado físico e estético que se espera de cada um desses corpos é completamente diferente em sua visualidade e representação.

O TRANScorpo pretende comunicar o TRANScbordamento da potência e do desejo de um corpo idealizado que empreende ser reconhecido e autenticado. Vozes performáticas falam de corpos e próteses de seus desejos, ingerem hormônios para suas fabulações, entoam seus corpos criações em suas alegóricas paradas e se movimentam, lamentam, inventam, se ligam e multiplicam vozes e múltiplas corporeidades que exigem aceitação.

TRANSciações
Experiências e Experimentações
Performance e Política
TRANSGressões e TRANSformações.



Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política).

Eleonora Fabião.

Performance Traição à banca

Boca da seleção para o ingresso no Mestrado.

Esta performance foi desenvolvida na banca de seleção para o ingresso no Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília⁷⁴. Banca esta, formada pelos Professores Doutores Roberta Matsumoto, Graça Veloso, e Cesar Lignelli, a mesma banca que acompanhou a qualificação desta dissertação. A performance foi bastante simples. Eu sabia que faria parte das convenções teatrais que abarcam uma banca como esta, ou seja, que faria parte de um ato que me põe em papel de aluno julgado numa relação de poder “quase focaultiana” com a banca, formada por três professores doutores.

Então, programei uma traição à normalidade e normatividade daquele momento e compus a realidade daquela situação numa performance e traição. Inicialmente perguntei à banca se, para começar, eu poderia desenvolver uma performance, então, pedi para filmar o meu argumento para registrar aquele momento, visto que, não é permitido este tipo de ação num evento tão particular como uma banca de mestrado. Eu já havia programado a ação performática na banca, sem prévia autorização, e a câmera, que estava em uma bolsa, colocou-nos em situação espetacular, performaticamente falando. O risco que assumi levou a quebra da teatralidade cotidiana estabelecida pelo evento. A ousadia de botar tudo a perder instaurou um estado particular. O dispositivo, câmera, transformou a convenção da Universidade em minha ficção.

Para reafirmar a teatralidade daquela situação e apresentar minha pesquisa, que ataca a convenção social que nos prende ao gênero sexual e cria formas discriminadas de vida, passei **batom vermelho** para falar a eles minha proposta. Afirmando aqui que havia pensado inclusive no figurino que eu utilizava: uma camisa branca e uma calça jeans, masculino e normal.

Assim, roteirizei minha entrada na UNB, “eternizei-a” minha realidade forjada de ingresso na Pós-Graduação, no vídeo em toda sua ficção e toda minha convicção. Fiz do real, obra teatral, performática e audiovisual. Arte TRANSgênero, TRANSgenérica, TRANSgressiva, TRANSarte, TRANSciação.

⁷⁴ Vídeo em anexo.

Utilizei de procedimentos comuns e de um artifício comum no nosso mundo de câmeras, cosméticos e comunicação infinita, para transgredir as normas acadêmicas e desconstruir nossas posições.



Performance Traição e Crueldade ao Lance e ao Laço de Sangue.

Esta foi uma composição estética apresentada na conclusão da disciplina “Tópicos Especiais em Artes Cênicas 4: Entre Realidades e Ficções: teatro, cinema e suas encenações”. Disciplina orientada pelas professoras Roberta Matsumoto e Luciana Hartmann no primeiro semestre do ano de 2014. A performance pretendeu fazer uma reflexão referente as fronteiras permeáveis entre vida e arte e entre as diferentes linguagens e expressões estéticas e artísticas no contemporâneo. Como ferramenta avaliativa dos conceitos que estudamos ao longo do semestre, deveríamos fazer relações entre estes e nossas pesquisas e, a partir deste estudo, teríamos de realizar uma obra audiovisual: um vídeo. Como bases poéticas para a criação, me amparam as reflexões de Antonin Artaud referentes à primeira crueldade, o lance de sangue, e seus pensamentos relacionados ao teatro da crueldade.

Utilizarei aqui, para a definição desta ação performativa, o conceito de Deleuze de programa, emprestado pela professora e performer Eleonora Fabião, para descrever “um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada” (FABIÃO, 2008, p. 237).

Segundo a professora, performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. “O performer não improvisa uma idéia ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. Ao agir seu programa, desprograma o organismo” (Ibidem).

Minha proposta foi exatamente agir sobre a aula, interromper a aula na qual eu deveria entregar o vídeo, fazendo uma intervenção performática e a filmando, durante a aula. Este seria o meu vídeo entregue. Para a realização desta performance, “Traição e Crueldade ao Lance e ao Laço de Sangue”, foram utilizados vídeos de outras duas performances, que seguem a mesma linha de pensamento que aqui apresento como programa para a realização das mesmas: A traição à realidade pela performance e o registro videográfico, características próprias à TRANSarte, arte que tem gênero de desconstrução.

Estes dois vídeos foram projetados simultaneamente lado a lado, em meia tela cada, aonde normalmente são projetados os vídeos nas aulas: em frente a um painel branco que fica no fosso da sala, que se qualifica no formato de auditório e é localizada no Prédio do IDA (Instituto de Artes da Universidade de Brasília). No fosso da sala há

uma mesa comprida de madeira, que foi palco para a performance que se realizara em frente à projeção dos dois vídeos, em frente aos colegas de turma, numa cotidiana aula e sobre a mesa.

O primeiro dos dois vídeos foi “Traição à banca”, o do batom na boca, que mostra a performance que fiz na banca Boca de seleção para ingresso no mestrado em Artes na Universidade de Brasília, conforme já descrito. O segundo vídeo, “Traição ao laço de sangue”, tem como base filosófica e poética o pensamento de Antonin Artaud sobre a crueldade, o teatro da crueldade e a crueldade primeira, nesse caso, interpretada como a interpelação fundante, o nome (gênero), o laço de letra discursado pelo laço de sangue, que moldará o sujeito nas normas do sexo e negará a ele a possibilidade do corpo do desejo. A crueldade “sem um elemento de crueldade na base de todo espetáculo, o teatro não é possível. No estado de degenerescência em que nos encontramos, é através da pele que faremos a metafísica entrar nos espíritos” (ARTAUD, 1984, p. 115).

A crueldade em Artaud não quer tratar nem de sadismo e nem de sangue. A palavra crueldade, segundo o próprio artista, deve ser considerada, em seus escritos, num sentido mais amplo e não no sentido repetido que normalmente lhe é atribuído. “Num sentido que rompe a armadura da linguagem e volta, enfim, as origens etimológicas da língua e que através de conceitos abstratos evocam sempre uma noção completa” (Ibidem).

Segundo Artaud, pode-se muito bem se imaginar uma crueldade pura sem dilaceramento carnal. “E aliás filosoficamente falando do ponto de vista do espírito, a crueldade significa, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (...) apetite de vida, rigor cósmico. (...) No sentido gnóstico de vida que atravessa as trevas (Idem, p. 116).

O segundo vídeo diz da crueldade, da primeira crueldade que se desemboca em atos cruéis, que tem em seu cerne a lucidez e uma submissão à necessidade. “Não há crueldade sem uma espécie de consciência aplicada” (Ibidem). A consciência que eu digo diz do *lançamento de sangue* que se utiliza do sistema binário de gênero e da crueldade gramatical da interpelação fundante de gênero masculino e feminino, para normatizar e exercer poder sobre o corpo e o sujeito em vida.

O modo com que Artaud trata a questão do ser e da *serdade*⁷⁵ diz de um ser que se anuncia a partir de um lance e não do inverso. O pensamento do lance “é o pensamento da pulsão mesma, da força pulsiva, da compulsão e da expulsão, da força antes da forma⁷⁶” (DERRIDA, 1998, p. 63). Conforme a leitura de Derrida, antes de toda temática do lance ele está em ação no corpo de seus inscritos, da sua pintura, de seus desenhos. E, desde o início, é indissociável do pensamento cruel, ou melhor, do pensamento de sangue. A primeira crueldade é um lançamento de sangue.

Queremos ser “homens” antes de tudo, queremos ser humanos. Não existem formas nem forma. “Há apenas o jorrar da vida. A vida como lance de sangue, enquanto suporte de uma situação, é o sujeito tornado jascente, exposto, inerte, neutro (aqui jaz). (DERRIDA, idem). Mas ainda sim se ele não cai, se ele não cai assim, se não abandonamos esta precisão ou essa dejeção, pode ainda interessar-se por si e não em virtude de representação, por força do que representa ou da representação que ele suporta”. (...) É a situação do sujeito e do objeto, são lançados embaixo (...). Por sua vez fundação ele pode assim fundar, sustentar uma construção, servir de suporte (DERRIDA, 1998, 65).

Pensando que o sujeito é construído nos discursos “de poder”, não poderíamos dizer que o sistema discursivo de nomear os corpos como “homem” e “mulher” e, assim, impor-lhes a esse molde corpóreo, de desejo e de repetição construído, pautados em verdades absolutas e incontestáveis, não seria uma crueldade? Crueldade que se ampara no sistema binário do sexo masculino/feminino normal, natural e patriarcal para deformar pequenos corpos, natureza de criaturas indefesas que se quer sabem o que está acontecendo. Estão sendo castrados no ato de nascimento, por vezes fadados ao abjeto, ao inconstitucional.

O segundo vídeo é um depoimento, se relaciona com as perspectivas, do “limite provisório”, da “dor voluntária” e do “depoimento pessoal”, como motes de para criação, conforme foram apresentados. Se trata de um vídeo depoimento, exibido na performance ao lado do outro depoimento, o vídeo elaborado durante a banca, na mesma tela, porém sem som.

⁷⁵ A palavra é dele (êtreté) (ARTAUD apud DERRIDA).

⁷⁶ Ibidem.

Passei mais de dois anos sem falar com minha família pelo fato de ser gay. Mas o meu rompimento com meu laço de sangue, com quem me deu o lance cruel, não se deu através de uma briga “cinematográfica” com embate de opiniões. Meus pais já sabem da minha homossexualidade há anos, já havíamos tido esse embate e tudo estava normal, real. Porém, em meus processos de mudança artísticos e como pessoa, passei a ficar incomodado com o fato de não falarmos nisso. Minha vida era mentir sobre minha vida para eles e tudo estava bem. Então, pelo fato de mentir tanto e, para não quebrar a normalidade de nossa teatralidade cotidiana, eu me calei, sumi.

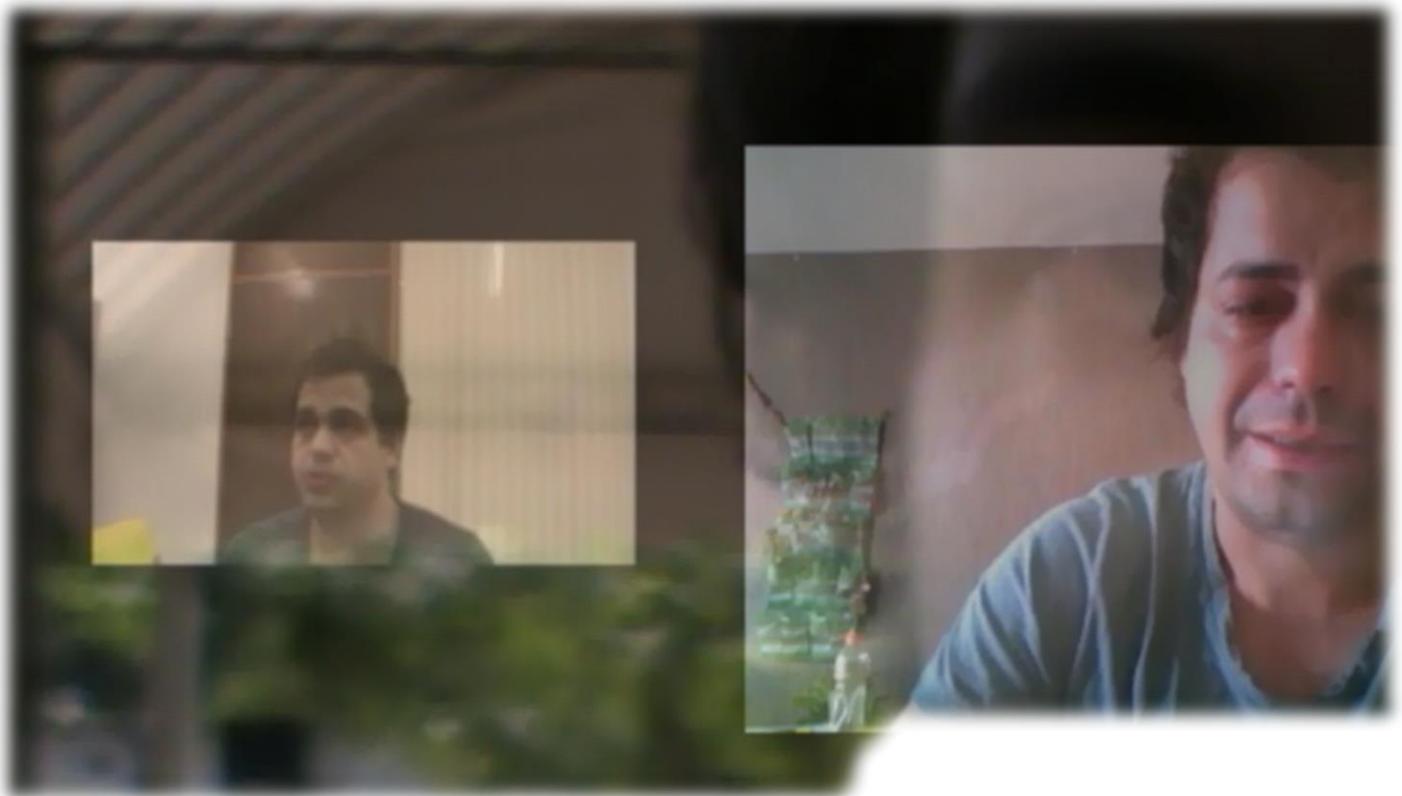
Apenas avisei ao meu irmão, (que também é gay, porém, ainda não assumido para meus pais), que seguiria minha vida. E segui. Dois anos se passaram e a angústia e a depressão passaram a fazer parte do meu corpo. No fundo, eu esperava um e-mail me xingando, uma descoberta forçada de meu telefone, um grito. Não aconteceu. Eu temia muito que um deles morresse sem me ver por uma última vez, pois eu não iria nem no velório, conforme vivia naquele momento.

Em Brasília conheci a Etnocologia, os estudos da teoria queer⁷⁷, aprofundei-me em Artaud, em Genet, e tive de gravar um vídeo como conclusão de uma disciplina⁷⁸, a qual se destinou este texto que é também um roteiro das ações da performance aqui relatada. Eu precisava criar uma obra que diria de minha pesquisa, relacionada aos saberes que estudamos juntos na disciplina. Artaud, com toda sua crueldade, atacava meu corpo neste momento com seus textos e imagens.

Então resolvi trair. Trair minha convicção de não ter mais o que falar para meus pais, minha certeza de que eles foram repetindo o social cruéis comigo, com minha criança, que queria apenas ser. Trair o eu do adolescente que fui, que em teoria, queimando em desejo, sofria a crueldade do discurso de Deus e da sociedade. Então liguei, depois de dois dolorosos anos. Mas traí, também, todo este teatro de ficarmos bem, me gravando na ligação em vídeo. Traí a realidade deste importante momento da minha vida, transformei este em ficção. Fui cruel conosco.

⁷⁷ Conheci os estudos da teoria queer, a partir de um cartaz preso no IDA, sobre o projeto transviações coordenado pelo professor Belidson Dias. Como ainda não pertencia ao mestrado não pude fazer parte do grupo de pesquisas, mas, então, peguei a pasta de xerox do projeto e do professor na loja de cópias, e copiei todos os textos e li. Foi então que comecei a conhecer Butler e Foucault.

⁷⁸ Tópicos especiais em Artes Cênicas 4.



A captura foi feita pelos alunos presentes, visto que, como fiz no primeiro vídeo, entrego a câmera para os meus amigos de sala, por coincidência de novo a professora Roberta Matsumoto. Antes de entregar fiz um giro com a câmera, esta foi uma escolha estética, um giro com o braço, que poderá ser entendido como: “Passe a câmera para o seu colega do lado, vamos fazer um filme com estética coletiva”. Da mesma forma, entreguei uma lanterna, o fato de podermos utilizar luz na cena caracteriza ainda mais o espetáculo. Espetáculo no qual inseri todos os presentes e que seria também um filme documental, que registra uma etapa da minha pesquisa de mestrado ou um filme artístico estético, que registra uma performance.

Como afirmei anteriormente, nas projeções estavam passando, numa meia tela, o vídeo da banca de mestrado e, na outra metade, o vídeo depoimento da minha ligação para os meus pais, este sem som e com mudanças no ângulo da projeção, para ressaltar o objetivo estético deste material. Apaguei a luz para começar o vídeo, estava com uma camisa branca, uma calça jeans, vestuário heterossexual normal, caracterizado aqui como figurino pré-elaborado, o mesmo da banca. Deixei minha barba crescer desde quinze dias atrás, para caracterizar melhor a imagem que quero para minha cena de filme.

Pausa.

Na projeção, antes mesmo do começo, pedi para ligarem a luz, entreguei a câmera e a lanterna, como descrevi anteriormente, e tirei da bolsa um litro de leite. A esta altura já estavam filmando, tomo todo o litro a goladas e peço para apagarem a luz. Nesse momento, subi na mesa em frente à projeção e entrei nos vídeos entre eles, dentro deles. A luz da lanterna, a essa altura, já estava sendo utilizada. Arranco a camisa e a calça e revelo o outro figurino: uma calcinha rosa com babados cuidadosamente comprada para ocasião no Hipermercado Extra da 716, num cotidiano e movimentado dia normal.

A dança explorada foi a do estômago, ensaiei durante toda a semana tecnicamente, formas de, através da dança das articulações, acessar o estômago, uma dança do estômago e provocar um vômito na hora que eu desejasse e, dançando, vomitei o leite, do lance de sangue. Num ataque ao laço de sangue, à normalidade teatral da aula, tomei meu papel de poder de forma inesperada, e dancei depoimento. Depois o discurso cruel aos dispositivos de poder. Criei ficção para contestar todo discurso que me fizeram a goladas engolir dos seios de minha mãe. Regurgitei as normas num refluxo de crueldade. Vomito o que me fizeram. Faço espetáculo político.

O que quis foi borrar as linhas tênues entre realidade e ficção, entre os gêneros das artes, da vida ou do vídeo. Fiz meu filme metodicamente sem método, minha performance sistematicamente técnica, um jogo de máscaras de inversões, uma falha pelo cinema, vida, teatro, dança e performance que aqui tentam se tornar indiscerníveis. TRANSrte no TRÂNSito e na TRANSposição dos gêneros das artes tão contestados por toda modernidade e das sexualidades ainda tão contestados. O cinema é o Trans da máquina e do corpo.



Esta performance foi o ponto inicial de meus pensamentos sobre a TRANSarte. A professora Luciana Hartman, na ocasião, afirmou que a arte que havia apresentado era transgênero, referindo-se a relação de meu corpo concreto e presente, sobrepondo as imagens de corpos, imagens de outras realidades presentes, que eram vídeos de meus corpos passados e também no sentido de que a ação performativa sobrepunha as linguagens do teatro, dança e performance e realidade de, que novamente gravados, em um vídeo do presente capturado a partir destas sobreposições, poderia ser obra documental ou ficcional de um passado recente.

Foi a partir desta performance, que comecei a refletir também, formas de agir no meu contexto, de me localizar como corpo, num tempo e espaço, em relação infinita com outros corpos, e experimentar empreender um perder da consciência diante das imagens, entre elas, programar experiências para subverter o estabelecido e privilegiar um encontro com a natureza por vir, a abertura de um momento infinito que é o próprio encontro e que está no lugar e no presente que se afirma. Experiências onde me lancei a criar, lançar e experimentar estados psicofísicos alterados, buscando um efeito de transgressão em arte e fora dela, na academia, meu lugar de vida, e no registro ficcional. Disseminar dissonâncias, atuar na estrutura estabelecida, como artista do corpo, ator e dançarino, performar.

Nossa Senhora do Mictório

Nossa Senhora do Mictório, é um solo de teatro performativo, criado a partir do de um texto de Jean Genet, uma passagem do autobiográfico livro “O Diário de um Ladrão”. Esta passagem refere-se às Carolinas, Travestis de Barcelona e narra uma procissão, quando estas travestis em cortejo solene levam flores a um mictório público em sinal de protesto, por ser este, o espaço delas, o lugar onde “atendiam”, e que foi destruído no processo moderno de higienização da cidade e da sociedade, visando afastar aquelas trabalhadoras dali.

Este solo foi investigado através de alguns princípios técnicos que retomei já em Brasília, no ano de 2013, mas que estão profundamente atrelados as minhas vivências nos espetáculos *Um Santo às Avessas* (2011) e *Viés* (2012). A cena é um recorte e uma readaptação de algumas ações que desenvolvi nestes processos reinvestigadas através de alguns princípios e exercícios técnicos específicos.



Criado a partir de lembranças referentes à minha trajetória pessoal de aceitação da sexualidade de meu corpo, relacionadas às minhas pesquisas de mestrado sobre corpo, gênero e sexualidade, o solo foi criado para ser apresentado pela primeira vez no *workshop* “Arte Secreta do Ator Brasil” com o Grupo *Odin Teatret* em Brasília, no ano de 2012. Na ocasião tive a oportunidade de ser dirigido por Eugênio Barba e Julia Varley, fato que modificou a estrutura do solo.

De 13 a 17/12 - Workshop "Como Pensar Através de Ações" V, Solar Guadalupe, Brasília. Tema: "Uma mulher (ou um homem) sorridente, carregando um fardo sobre seus ombros, navega até o abismo". Foto Ricardo Calixto.

Ao entrar no mestrado na Universidade de Brasília, já estava com este trabalho em processo então, pensei que, através da apresentação da cena performática *Nossa Senhora do Mictório*, teria oportunidade de apresentar meu trabalho aqui no meu novo lugar e de levá-lo para congressos acadêmicos, para assim refletir na troca presente, o corpo como política, estética e ação e, assim, agir e viver experiências em meu lugar.

O solo é pautado em elementos investigativos de minha pesquisa pessoal transdisciplinar em teatro físico. Esta, que dialoga elementos da dança, do circo, da performance e agrega elementos do audiovisual e das mídias do universo digital, na construção de arte teatral performática. Estudos pautados em elementos da técnica da “Cia L2” e da “Cia do Santo de Teatro”, ambos coordenados pelo professor Dr. Aguinaldo de Souza na Universidade Estadual de Londrina, como dito anteriormente.

Teatro Físico pode ser compreendido como modos de criação ligados a processos autorais, sejam na perspectiva do treinamento psicofísico coletivo e singular, ou na construção da cena pela via de dramaturgias corporais. Eugênio Barba, dá exemplos de alguns nomes do teatro, para falar de uma atuação que se ergue na “fronteira entre representação e testemunho” (Barba, 1991 p. 130), onde não se desvincula, o ator do homem. Podemos entender, assim, estas perspectivas de trabalho, como ações artísticas que envolvem o discurso do corpo, agindo com dramaturgias autorais.

Esta noção se refere também à apropriação ou incorporação, por parte do artista, de princípios metodológicos, a partir da prática intensiva de um modo de treinamento técnico específico, de tal forma a adquirir uma desenvoltura naquela técnica e a partir dela ampliar suas possibilidades criativas e expressivas como artista criados das artes do corpo e do espetáculo.

O trabalho foi apresentado pela primeira vez devido a um convite que recebi de alguns amigos para apresentar o solo e minha pesquisa na “Semana das Cores” 2013.. Desta vez a apresentação ocorreu na Sala Preta,, laboratório de criação do Curso de Artes Cênicas da UEL, o mesmo onde foi criado Um Santo às Avessas, o solo foi montado com estrutura para palco arena, com iluminação⁷⁹.

⁷⁹ Semana das Cores 10 de Abril de 2013.

No Encontro Nacional de Estudantes de Ciências Sociais (ENECS/2013), realizado em Fortaleza na Universidade Estadual do Ceará (UECE), a espaço físico não oferecia estrutura de palco, para a apresentação do solo, então resolvi apresentá-lo no banheiro do evento, iluminando os mictórios e a cena com velas, numa espécie de instalação. Esta estrutura mudou completamente a intenção da cena, que, a meu entender, ficou mais interessante e performática pelo deslocamento do tempo-espaço da ação, deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais e, ainda, ampliação da presença, da participação e da contribuição dramática do espectador, que se vê diretamente implicado na ação. Esta mesma estrutura de apresentação no banheiro, primeiramente utilizada como consequência da própria necessidade da criação, foi agregada ao solo como opção performativa e estética. Assim, a cena foi apresentada em mais duas ocasiões na Universidade de Brasília: na finalização da disciplina “Tópicos Especiais em Artes Cênicas II: As Sonoridades da Cena como referência para a abordagem de conceitos pertinentes à Pesquisa em Artes Cênicas”, ministrada pelo Professor Dr. Cesar Lignelli (2013) e na banca de qualificação deste trabalho (2014).



Apresentação ENECS, Fortaleza, CE, 22 de julho 2013.



Apresentação, CEN, UNB, Brasília, novembro 2013

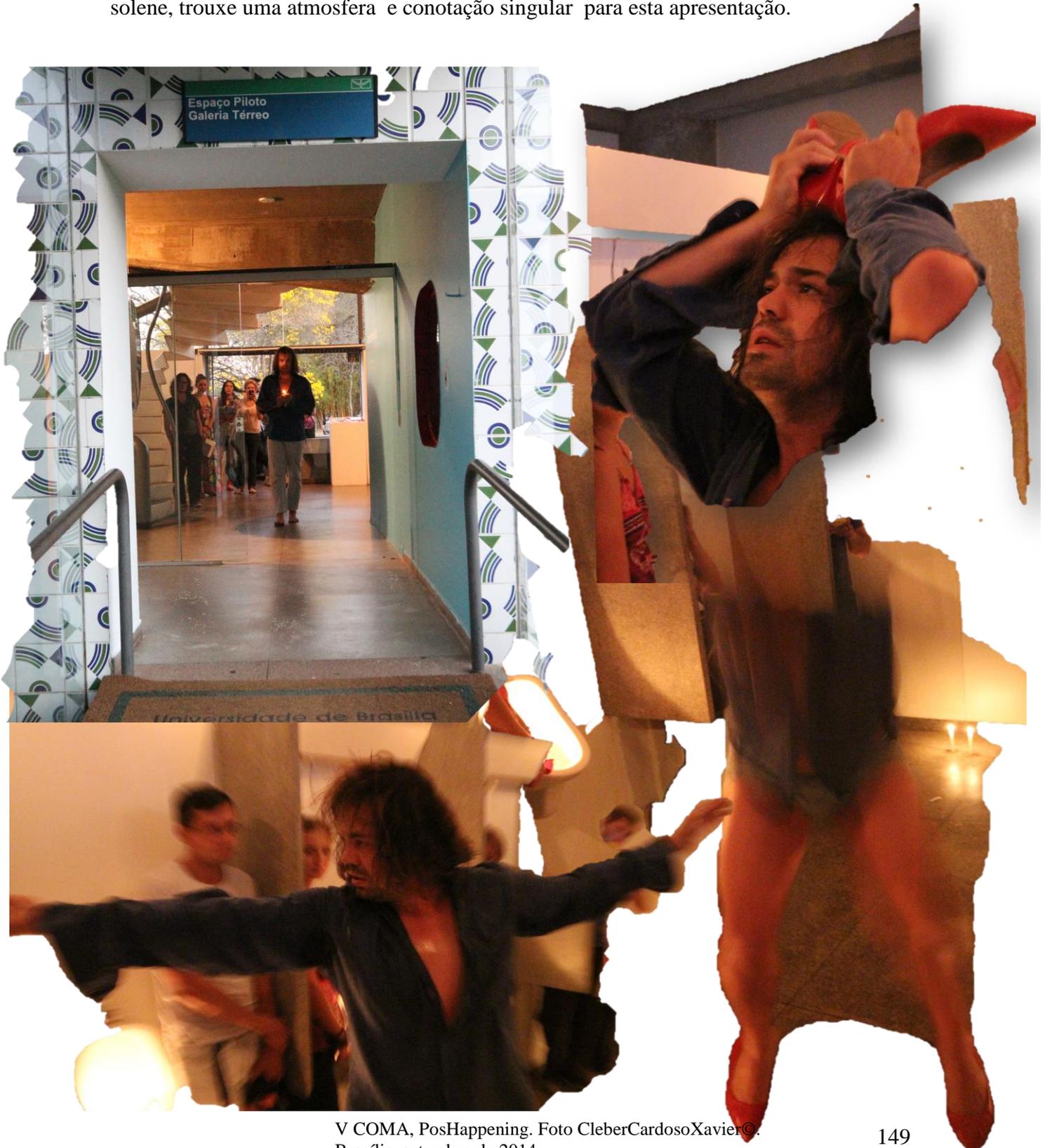
A apresentação da performance passou, assim, a acontecer sempre nos banheiros masculinos de eventos ou entidades acadêmicas, transfigurados a luz de velas em mictórios incandescentes. Uma espécie de cenário instalação. No Festival IDA (Instituto de Artes da Universidade de Brasília) 25 anos e nos Pós Happenings do COMA (Coletivo da Pós Graduação em Artes da Universidade de Brasília), no ano de 2014, o solo passou por mais uma coincidência e, assim, por uma importante e poética transformação. As atividades, apresentações e exposições do Festival ocorreram na Galeria do Espaço Piloto, que fica no Departamento de Artes Cênicas, o CEN na UNB e, sendo assim, os espectadores estavam todos na Galeria de artes do Espaço Piloto ou próximos a ela. Eu estava no banheiro, aquecendo-me para o trabalho e acendendo as últimas velas dentro dos mictórios, quando as produtoras do Festival disseram para que eu arrumasse alguma maneira, para levar as pessoas da Galeria até o banheiro do prédio do CEN, anexado à Galeria, um trajeto de cerca de 400 metros de extensão.

Respirei, acendi um toco de vela e, a passos lentos, comecei a murmurar uma canção, “Tous les garçons et les filles”. Já descalço, com o figurino do solo, fui caminhado para a galeria, num tempo dilatado e lento, refletindo todo o meu trajeto de formação acadêmico e artístico, até chegar ali naquele importante momento solene para o qual deveria chamar dos espectadores a atenção. Andei neste passo sereno até um vão aberto que fica em frente à Galeria, uma espécie de palco ou uma varanda, onde ocorria o final de uma performance em apresentação. E ali, murmurando baixinho a música, fui convidando as pessoas a me seguirem numa espécie de cortejo de Carolinas, guiado por minha criança católica, que no banheiro coroaria a Santa travesti do mictório, exaltada nessa procissão.



V COMA, PosHappening. Foto CleberCardosoXavier©. Brasília, setembro de 2014.

Agregar esta experiência da necessidade de chamar o público para o lugar da performance à performance mesma, no momento em que ela estava sendo desenvolvida, sobrepondo a realidade do fato com a experiência em experimentação, trouxe para esta ocasião uma qualidade de presença particular, além disso, o ato de tirar essas pessoas da Galeria de artes e levá-las para ver arte no banheiro, em uma performática procissão solene, trouxe uma atmosfera e conotação singular para esta apresentação.



V COMA, PosHappening. Foto CleberCardosoXavier©.
Brasília, setembro de 2014

No VI Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade (II Internacional), realizado na Universidade Federal de Juiz de Fora em Minas Gerais⁸⁰, também em 2014, repeti o cortejo ao mictório, levando as pessoas presentes (no mini-curso que estava ministrando na ocasião) da sala de aula, onde apresentaria esta pesquisa, até o banheiro por velas iluminado dessa instituição. Ao longo da procissão, pessoas de outros mini-cursos, que estavam nos corredores, foram se agregando ao cortejo para assistirem a apresentação, algumas delas até ficaram para o mini-curso, de dois dias de duração.

Nos congressos acadêmicos onde apresentei a cena, sempre ofereci um minicurso teórico-prático realizado em dois dias, com carga horária total de 6 horas. Na parte teórica do minicurso, abordo sempre as pesquisas teóricas, filosóficas e sociológicas sobre o corpo, o gênero, sexualidade e representação das identidades em nossa sociedade, destacando que, no caso de uma pesquisa em processos composicionais para cena, como a que desenvolvo, estes estudos oferecem arcabouços teóricos e estéticos para o desenvolvimento de obras espetaculares teatrais performáticas.

V COMA, PosHappening. Foto CleberCardosoXavier©. Brasília, setembro de 2014.



⁸⁰ As fotos e vídeos desta ocasião foram roubados, junto a minha câmera fotográfica.

Na parte das oficinas práticas, proponho exercícios de conhecimento sensível e jogos lúdicos, visando demonstrar uma pequena parte do meu processo criativo e para atentar ao fato de que, muitas vezes, no exercício da pedagogia e construção do conhecimento, estamos abandonando nossos corpos de carne e osso sensíveis, diminuindo, assim, a troca e o afeto de nossas relações.

Atualmente, a cena tem sido apresentada a partir do cortejo, uma procissão que adentra os banheiros, uma opção estética e reflexiva de transviação do lugar do espetáculo também como ato performático. A cena vem sendo apresentada junto a um minicurso teórico e prático em seminários e simpósios referentes à arte, gênero e sexualidade, buscando assim ampliar e difundir os lugares de atuação das artes para além da academia.

V COMA, PosHappening. Fotos Diego Azambuja. Brasília, setembro de 2014.



Nossa Senhora Mictório ofereceu-me experiências ímpares, em cada uma das suas apresentações, transformações que encaminham meu olhar sobre o trabalho que desenvolvo, e com o qual venho me desenvolvendo como artista e criador das artes do corpo e do espetáculo e como pesquisador, professor, teórico e militante das causas LGBTQTS. TRANSartística, a cena performativa apresenta características que rompem com os moldes teatrais clássicos de encenação e que suspendem as categorias classificatórias, pois se desenvolve em “zonas de desconforto onde sentido se move, onde espécimes ontológicos híbridos, alternativos e sempre provisórios podem se proliferar” (FABIÃO, 2008, p., 239).

Entre outras problematizações, o solo abarca questões apontadas pela performer Eleonora Fabião, como recorrentes em alguns modos de criação em artes do corpo e do espetáculo contemporâneas tais como: ‘a quebra da representação enquanto recurso ilustrativo ou redundante à dramaturgia textual’, “a quebra com um construção de um narrativa logocêntrica na cena”, “o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais, a aproximação”, a “fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas”, “a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido”, “o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais, investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados”, “a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte”, “a ampliação dos limites psicofísicos do performer”, “a ampliação da presença física do corpo, da participação e da contribuição dramática do espectador”. (FABIÃO, 2008, p. 238, 239).

O solo é metafórico em vários sentidos e busca incidir processos de desterritorialização que acenam para transgressão da heterogeneidade e que enfatizam a multiplicidade e legitimidade da diversidade, o hibridismo, a inter, a trans e até a indisciplinaridade, na criação e execução da arte cênica, e do corpo na vida. A cena é focada na recepção, criada e executada com um cunho político, de provocação, operado a partir de diferentes vieses de percepção e apreensão da obra/vida, acionando criatividade e a sensibilidade do espectador. Uma produção nas encruzilhadas: entre arte e vida, entre cena e plateia e entre a pesquisa acadêmica e diferentes linguagens artísticas, que fomenta a transgressão das normas heterobinárias do gênero social, e a desconstrução da normatividade imposta aos modos acadêmicos de pesquisa, criação e reprodução.

Últimas Considerações.

As bichas são um povo pálido e colorido, que vegeta na consciência das pessoas. Elas nunca terão direito ao dia claro, ao sol verdadeiro. Mas, afastadas nesses limbos, provocam os mais curiosos desastres anunciadores de belezas novas. (Jean Genet).

Há não muito tempo, ao fim de uma tarde de seca, estava eu sentado ante a televisão. Pelos múltiplos sentidos da telemática, fui transportado em sentimento e sentido para o meio de uma multidão. Eram comerciantes, auxiliares, assalariados, estudantes em uma espécie de procissão. Não tão bem discerníveis pelos trajes, que representavam o teatro de seus sujeitos na hierarquia do social, mas imbuídos de corpos furiosamente espetaculares, extra-cotidianos de manifestação. O motivo destes corpos politicamente dilatados? Aglomerados? A princípio foram 20 centavos.

Os dias que se seguiriam, ao longo de vários corpos em confronto, e por via de múltiplas telas, trariam emblemáticas imagens captadas por móveis dispositivos, que registrariam, através de diferentes olhares, um capítulo contemporâneo da história política de nosso país. Gritos ouvidos no mundo todo, violentos jogos de embates, estado armado X cidadãos, que escreveriam nas telas dos jornais, entre os anúncios dos jogos da copa mundial de futebol que aqui aconteceriam em milionários teatros, palcos de grama, notícias manipuladas e ensanguentadas das maiores manifestações populares ocorridas na história recente de nosso país. Os protestos que se iniciaram em junho de 2013 no Brasil.

Em meio a esta multidão política destes alegres trópicos, estava eu, outro brasileiro, caminhando o trajeto de minha pesquisa acadêmica de mestrado em artes, que é também o aprofundamento em questões pessoais e políticas referentes ao manifesto e a militância do meu corpo, e que busca entender o potencial da performance de ativar a partir da experiência do corpo a reflexão política e estética como experimentação.

Um tempo de apresentações, num tempo de manifestações. Foi assim, através da arte, diante deste nosso momento político, que nasceu meu intuito em continuar com minhas pesquisas técnicas, estéticas e acadêmicas no campo das artes cênicas. Pesquisas estas, ligadas às questões LGBTs, minorias da qual sou número, e nascidas de minha vontade enquanto ator criador e performer de desenvolver experimentos espetaculares políticos e militantes, que se relacionam com a subversão da norma do gênero binário

(masculino e feminino) nas corporeidades de sexualidade trasviada da contemporaneidade cotidiana, e com as transgressão das normas acadêmicas de produção e reprodução.

Um cortejo trajetivo, travestido, por banheiros de diferentes entidades acadêmicas, revelou a mim, Carolina errante, em meio a iluminados mictórios deteriorados de políticas públicas, a possibilidade que a arte, enquanto manifesto político de uma singularidade, traz de abertura, experiência, formação e transformação na academia, e a partir dela. Foi através das especificidades deste espetáculo cênico, extensão e criação e experiência desta minha pesquisa acadêmica de mestrado, que pude fazer algumas reflexões, que geraram novas indagações e inúmeras inquietações que aqui lhes apresento. Visando no “devir” do que vem ampliar minha busca e multiplicar minha ação como pesquisador, professor, artista, performer, militante e transgressor.

E foi então, neste cortejo de Nossa Senhora por diferentes mictórios, que pude perceber o quanto a arte feita na academia está longe de outras áreas da academia. Constatei que os artistas acadêmicos tendem a prender suas criações, nas paredes dos departamentos de artes, nas quais tendem a ficar enclausurados. Ao perguntar aos frequentadores de minhas oficinas quantas vezes viam teatro por ano, muitas vezes diziam poucas ou nenhuma, isto me referindo a estudantes acadêmicos, imagine as parcelas mais pobres da população ou com menos instrução formal e que estejam fora das instituições de ensino? E se esta parcela for de singularidades travestidas então?

Pude sentir, ainda, que a arte do artista cênico, a partir de seus objetos estéticos espetaculares que nascem de processos de pesquisa, aprendizado e montagem, pode ser via estratégica de militância, difusão e circulação de ideias políticas que abrem fissuras nos pensamentos, estruturas e normas sociais e na própria academia. Questões que abriram o caminho para uma multiplicidade de outras reflexões, entre estas. Como ampliar o alcance e a difusão da minha arte, como militância política na e a partir da academia? Como ideias, feitas espetáculos, podem evadir arte para outros campus das universidades e das cidades, interpelando com estética sensível estas multidões que passam longe dos prédios dos teatros e museus, e que, na rapidez dos seus passos, na busca do capital para a vida, ampliam as possibilidades de bens, mais esgotam o corpo sensível?

Também foi nesta caminhada desequilibrada sobre apertados sapatos de saltos vermelhos, caindo aos tombos nos banheiros do percurso, que pude enxergar a dor que meu trabalho vinha carregando, sentindo e revelando no trajeto de seu desenvolvimento.

E depositando o peso destas flores de protesto pelos mictórios acadêmicos, que me acrescentavam em saber e liberdade, deixei solenemente o peso da fina flor de plástico de minha existência coagida, generificada e pude assim flutuar na beleza que nasce de experiências artísticas e estéticas de ser e viver corpos TRANScriados.

Desanuviando corpos de mágoas passadas, vislumbrei corpos festivos que se enfeitam de outras sexualidades e fazem fantasias de amor, vida e família, TRANScfigurando a operacionalidade da realidade construída como verdade no sistema. Faces de cosmética, estética, propaganda e consumo, que diluem a representação de masculino/feminino do sistema binário do gênero cristalizado pela cultura e produzem imagens festivas da liberdade manifestada do desejo. Pude enxergar enormes paradas de carnaval, coloridas dionisiacas espetaculares, manifestando uma lógica igual para o diferente, ainda tido e detido. O sexo marginal.

Devorei antropofágico o sabor que existe no multiplicidade das sexualidades brasileiras, onde hoje quase todo mundo come quem e o que quer, e regurgita imagens poéticas e políticas singulares de múltiplas tribos de encontro, aceite e afirmação. *Corpus brasilis* de imagem TRANScitiva e *miscigenação*. Nasce assim, da caminhada metodológica de uma pesquisa, das características dúbias inerentes à corporeidade de gênero trasviado, relacionadas à estética TRANScgressiva e política, presentes nos corporeidades gay brasileiras, minha ideia temática para um espetáculo que será também uma tentativa de pesquisa de doutoramento, espetáculo este que já está em desenvolvimento e criação, com o nome “TRANScriações”.

A partir destas pesquisas referenciais e técnicas, que vinha desenvolvendo, desde 2012, e que estão presentes neste trabalho e nas performances que apresentei, relatadas aqui, resolvi propor para meus companheiros de trabalho Raoni e Luis Guilherme, que montássemos um novo espetáculo, juntos, e que este continuasse a abordar as relações das representações do gênero e da sexualidade dos desejos singulares na contemporaneidade pós-moderna num espetáculo político, militante e performativo. Nasceu, assim, a ideia do espetáculo “TRANScriações: depoimentos sobre mudanças que fizemos de nossos corpos” e, também, a “Cia transdisciplinar de artes do espetáculo TRANScviados e Performáticos”.

Assim, desde fevereiro de 2013, estamos juntos desenvolvendo ações continuadas de indagações artísticas, que dialogam com saberes das ciências, da filosofia, da literatura, da psicologia e sociologia que escrevem as relações de gênero

contemporâneas, e também treinamentos técnicos expressivos e criativos diários para montagem do espetáculo, além de documentações áudio e videográficas relacionadas ao tema.

No ano 2014, esta pesquisa de mestrado também nomeada TRANScriações deu aporte para um projeto de mesmo nome, relacionado à montagem que havíamos idealizado. Desenvolvi o projeto almejando o Prêmio Myriam Muniz na categoria montagem teatral 2014, através do edital lançado pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes). E, para nossa surpresa e alegria, fomos contemplados com a pontuação máxima no projeto e, através deste, estamos desenvolvendo nossa arte em nossa primeira montagem como grupo com fomentos para o desenvolvimento de suas criações. Assim, estamos montando desde fevereiro de 2015 um espetáculo performático que dialoga entre as fronteiras das artes cênicas, visuais, plásticas e que objetiva, por fim, uma montagem que aborde a construção e a representação imagética das múltiplas sexualidades contemporâneas.

Alguns princípios que serão o ponto de partida para a criação do espetáculo estes estão ligados aos conteúdos relacionados até aqui, estas práticas de criação que conceituamos sob o título TRANSarte. Esta arte transdisciplinar que se promiscua com as diversas linguagens das artes do espetáculo, e que levou-me à reflexão de alguns conceitos e procedimentos apresentados ao longo deste projeto e que permearão todas as criações estéticas desta, que pretende ser uma montagem transdisciplinar e performativa. O projeto, através desta montagem, pretende ainda reconhecer, documentar e buscar referências estéticas nas manifestações artísticas, culturais e políticas das subjetividades LGBTs, entre elas as Paradas Gays do Distrito Federal.

A Cia desenvolve um trabalho de teatro físico, político e performático, ligado à pesquisa técnica-expressiva e à investigação teórica referencial. Em suas criações, os integrantes da Cia partem da investigação de textos referenciais que não necessitam serem dramáticos. A busca criativa processual é pautada na investigação e na construção formal do movimento e do gesto e na construção da presença cênica. Um viés de criação pedagógico, preocupado com a fundamentação e a criação artística presentes naquele que está e é a cena, o artista performer criador.

Buscaremos também, através da montagem, assim como busquei através das criações estéticas e poéticas desta pesquisa, apresentadas nos banheiros e entre as instituições, democratizar e ampliar o acesso e o fomento ao teatro e à performance, realizando apresentações de ações ligadas ao espetáculo em lugares públicos como, por exemplo, nas paradas gay do Distrito Federal, em possíveis manifestações relacionadas as questões de gênero e em congressos acadêmicos, buscando, com isso, difundir e ampliar as atividades da Cia TRANSviados Performáticos, minhas pesquisas e as atividades de nosso Ponto de Cultura, espaço sede do grupo que fica no bairro do Grande Colorado em Sobradinho, DF.

As TRANScriações feitas até aqui e esta nova montagem, também pretendem e pretenderam fomentar o teatro e a performance como modos de expressão política e motes para inclusão e expansão das singularidades na sociedade atual. Os estudos ainda abarcam e empreendem reflexões referentes à difusão e o acesso as obras espetaculares ligadas à, e feitas na academia, para além dos campus acadêmicos ligados as artes, buscando, com isso, discutir o lugar político do teatro como ferramenta para a formação e transformação do social.

Vislumbro ainda, a partir destas próximas etapas de pesquisas e montagem, organizar e documentar nossas atividades no processo de criação, pensando na sistematização de caminhos para uma metodologia pedagógica, que represente a maneira como desenvolvemos nosso trabalho, de forma completamente colaborativa no grupo, e pensando na expressão singular de cada artista criador, e assim constituir sistematicamente modos de ensinar nossas formas de criação e modos de pesquisa e de trabalho técnico, expressivo, poético e sensível ligados a arte do ator, criador, das artes do corpo e do espetáculo e a universidade em seus modos de pesquisa, abordagem e reprodução.

Nas continuações destas pesquisas, pretendo então desenvolver e documentar novos experimentos espetaculares criados a partir temática Gay, relacionada ao desenvolvimento de aspectos pedagógicos e criativos utilizados na montagem do espetáculo em questão. Além disso todo o processo está, desde o início, sendo documentado em audiovisual, artifício que venho utilizando desde a banca de mestrado. Pretendendo com isso, nos diálogos com as técnicas audiovisuais e dos universos vituais de meu tempo, gerar experimentos, clips, vídeos documentos, que serão difundidos pela internet como forma de arte e manifestação.

Mas, sobretudo todo este trabalho, tentou expressar uma singular visão, de quem acredita nas artes do corpo como caminho para a transgressão dos moldes do sexo, impostos as corporeidades, desejos e potências, ainda nos anos iniciais de sociabilização. Em um mundo que classifica as formas de afeto e as sexualidades e visualidades possíveis, e onde o sistema de ensino, político e legislativo social, repetem e reafirmam as normas e papéis impostos ao gênero como cultura, educação e sexo “natural”, protegidos no dogma, e pela imaculada superstição, experiências pedagógicas que priorizem os corpos sensíveis, a criatividade e a liberdade expressiva das singularidades, podem oferecer caminhos para a desmistificação da binariedade heteronormativa e compulsória, imposta com o gênero as singularidades homoafetivas e, ou, as corporeidades que transgridem as visualidades impostas as identidades nos processos sócio falocêntricos de significação.

Assim as artes do corpo, integralizadas ao sistema de ensino, já nos primeiros anos de descobrimentos físicos corporais e de criações indenitárias e de identificações, podem oferecer caminhos sensíveis para a afirmação dos desejos e afetos de corpos, concretos, que não traumatizados e constrangidos nos processos de educação e cultura e construção de singularidade e auto representação, poderão traduzir e representar experiências sensíveis, afetivas e libertárias de afirmação e integração social das múltiplas formas simbólicas de amar, vestir e ser. Que não serão transformadas socialmente e religiosamente em seres abjetos, inumanos e pecadores não merecedores de viver. E um mundo onde novas possibilidades humanas de criação de afeto, natureza e vida brilharão a luz sol, sem precisarem mais correr o risco de morrer à luz do dia e de serem excluídas das vidas das famílias, viverão até o crepúsculo de seus corpos afetos e não abjetos, a legalidade de ser humano e social e politicamente pertencer.

Referências Bibliográficas.

ADORNO Theodor e HORKHEIMER Max: *A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas*. In: Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

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

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Tradução Sérgio Milliet. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENEDETTI, Marcos Renato. “*Toda feita*”: *Gênero e identidade no corpo travesti*. Trabalho apresentado no GT “Corpo, Salud y Dolência” na II Reunión de Antropología Del Mercosur, Piriápolis, novembro de 1997.

BENTO, Berenice. *Corpos e próteses: dos limites discursivos do morfismo*. Trabalho apresentado no seminário *Fazendo gênero7*, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/B/Berenice_Bento_16.pdf -.

BENTO, Berenice , *Queer o quê? Ativismo e estudos transviados*. In Revista Cult edição 185., por redação Cult, nas categorias: 185 *Dossiê Judith Butler* CULT, *Edições*, novembro de 2013

BIÃO, Armindo. *Aspectos epistemológicos e metodológicos da etnocenologia: por uma Cenologia Geral*. In: Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e pós –graduação em Artes Cênicas, Salvador: UFBA, 1999, p. 364 – 367

_____, Armindo (orgs). *Etnocenologia. Textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

BUTLER, Judith. *Sujeitos do sexo/gênero/desejo*. In: Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____, *Problemas de gênero – feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CONTINENTINO, Ana Maria Amado. *A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia. Tese de doutorado em Filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. (2006).*

COUTO, Edvaldo Souza. *Estética corporal e protecionismo técnico nas culturas higienistas e desportivas*. In: GRANDO, José Carlos (org.) *A desconstrução do corpo* Blumenau: Edifurb, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa, filosofia prática*. Ed. Escuta, São Paulo, 2002.

- DERRIDA, Jacques. *A Escritura- A Diferença*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/239019648/DERRIDA-Jacques-A-escritura-e-a-diferenca-pdf#scribd>
- _____. Jacques. *A Escritura e a Diferença*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva. (2008).
- _____. *A Farmácia de Platão*, Tradução Rogério da Costa. _ São Paulo. Iluminuras, 2005.
- DERRIDA, J. & ROUDINESCO, Elisabeth. (2004). *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zah.
- DIAS, Belidson. *Arte e Educação contemporânea : Consonâncias Internacionais*. Org. São Paulo: Cortez, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- GENET, Jean. *O Diário de um Ladrão*. Trad. Jacqueline Laurence. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves)São Paulo. Loyola, 23 edição, 2004.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- _____. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- LIB, Fred e VIP, Angelo: *Aurélia. A Dicionária da Língua afiada*. Editora da Bispa, 2006.
- LANDER, Edgardo (org.) 2000 *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO/UNESCO). Tradução Carlos Walter Porto-Gonçalves disposta no endereço abaixo em 12 /06 /2014. http://www.geografia.fflch.usp.br/graduacao/apoio/Apoio/Apoio_Tonico/2s2012/Texto_1.pdf
- LOURO, Guacira Lopes (org.) *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____, Guacira Lopes. *Um corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre, Sulina, 1997.
- _____, *Notas sobre a pós-modernidade – O lugar faz o elo*. Tradução de Vera

Ribeiro. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

MARZANO Michela. *Dicionário do corpo*/ Tradução de Lucia Pereira de Souza_ São Paulo Loyola 2012.

MEDEIROS, Maria Beatriz, *A arte contemporânea como traição ou tragam suas Trairas*. Anais 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahia. 2009.

MIGNOLO, Walter, *Histórias Locais/Projetos Globais*. editora UFMG. Belo Horizonte, 2003.

PRADIER, Jean-Marie. *Etnocenologia* (trad. Nadja Miranda). In: *Etnocenologia: textos selecionados* / Christine Greiner e Armindo Bião, organizadores - São Paulo: Annablume, 1999.

_____, MANIFESTO da Etnocenologia: Trechos. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Perfomáticos, performance e sociedade* (Revista do TRANSE – Núcleo transdisciplinar de estudos sobre a performance – UNB), Brasília: Ed. Da UNB, 1999.

NASCIMENTO, Evandro Jaques Derrida: *Pensar a Desconstrução*_ São Paulo Estação Liberdade, 2005.

PINTO, Joana Plaza, *Performatividade*. In: Revista Cult edição 193 Publicado agosto de 2014, por redação Cult, nas categorias: 193 *Dossiê Teoria Quer*, CULT, Edições, O corpo de uma teoria, artigo disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n33/05.pdf> em 25 de maio de 2014 as 14:45 p.m.

PRELUCIO, Larissa, *Subalterno quem, cara pálida?* Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. UNESP, 2012. Artigo disponível em <http://www.pucminas.br/gpfem/documentos/genero-estudos-poscoloniais.pdf>. 16/03/2013 as 12:45, p.m.

_____, "*Toda Quebrada na Plástica*": *Corporalidade e construção de gênero entre travestis paulistas*. Artigo disposto em, 25/09/2013 as 10:12, a.m. <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/4509>

SALIH Sara *Judith Butler e a Teoria Queer* ; tradução e notas Guacira Lopes LOURO. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2012

SANCHES, Julio César. *Corpos (des) feitos e identidades (des) construídas: a estética e o comportamento não heteronormativo*. In: cadernos de programação e resumos do I Seminário Enlaçando Sexualidades. Salvador: EDUNEB, 2009.

- _____, Júlio César. *Paródia de um espetáculo: Notas de uma performance travesti, no recôncavo da Bahia*. FACOM_ UFBA_ Salvador Bahia.(2010) artigo disposto em : <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24362.pdf>
- SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre: UFRGS, v. 20, n. 2, 1995.
- _____, Joan. *O enigma da igualdade*. In: Estudos Feministas, Florianópolis, 2005.
- SILVA, Tomaz Tadeu, *A produção social da identidade e da diferença*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.) *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009,
- SIMMEL, Georje. *Da psicologia da moda: um estudo sociológico*. In: SOUZA, J. e ÖELZE, B. (orgs) *Simmel e a Modernidade*. 2.e. Brasília: Editora UNB, 2005.
- SOUZA, Aguinaldo Moreira de. *O corpo ator*_ Londrina Eduel, 2013.
- _____. *A presença da corporalidade nos discursos literário e coreográfico*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista, Faculdades de Ciências e Letras de Assis, Assis: 2003.
- SPINOSA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomas Tadeu Autêntica Editora , 2013
- STIEGLER, Bernard: *Reflexões (não) contemporâneas*, Maria Beatriz Medeiros (org e trad) Chapecó. 2007.
- TIBURI, Marcia Judith Butler: *Feminismo como provocação*. In: Revista Cult edição 185, novembro de 2013. por redação Cult, nas categorias: 185 *Dossiê Judith Butler CULT* , Edições.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução Cristine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel_ 2 ed. São Paulo 2012.

Referências Videográficas:

ALENCAR, Luiz Carlos, Documentário Bombadeiras, (2007), disponível em <https://vimeo.com/6653323> em 28 de novembro de 2013 as 07:45 a.m.

BLANC, Guillaume Le, A Vida Pode Ser Fora Das Normas? Palestra disponível em 03 de maio de 2014, as 10:15 a.m em <https://www.youtube.com/watch?v=4CijIAwBAMg>.

CHAUÍ, Marilena, palestra Espaço, tempo e mundo virtual | Marilena Chauí e Olgária Matos disponível em <http://vimeo.com/30198935> em 22 de fevereiro de 2013 as 07:56 pm.

LOPES, Luiz Paulo da Moita palestra Invenção do contemporâneo: Identidades e pós identidades. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l2zH2Xb-S0c> em 05 de agosto de 2014 as 14:10 p.m.

LOURO, Guacira Lopes: Feminilidades e Pós Modernidade disposta em <http://vimeo.com/28127159> em 10 de abril de 2013 as 09:24 a.m.

FRY Paul, da universidade de Yale USA, Introdução à Teoria da Literatura, Derrida, aula disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0jrLfhshHU>

FUGANTE Luiz, Corpo sem Orgãos, palestra disponível em 10 de janeiro de 2013 as 12:10 pm <https://www.youtube.com/watch?v=l2zH2Xb-S0c>

GOULART , Andrade de, Casa da Bartô, Aplicação de Silicone Industrial em Travestis documentario1987. Disponível em 23/022013 as 17:25 p.m <https://www.youtube.com/watch?v=YQjPfoutRaAk>

ROUDINESCO, Elisabeth Invenção do Contemporâneo: Luz na Crise - Pensamento rebelde e heranças cruzadas palestra disponível em, em 18 de março de 2014 as 12:45 p.m. <https://www.youtube.com/watch?v=mGIL1zDTmtc>

SPENCER Christopher Espinosa, o Apóstolo da Razão (Benedictus de Spinoza), Inglaterra Ano: 1994, Biografia

MARTON Scarlet Foucault, Deleuze e Derrida Frente à Crise, palestra disponível em 25 de fevereiro de 2014 as 18: 25 em <https://www.youtube.com/watch?v=vyPTweS6Cvo>.

MOSÉ, Viviane palestra O que pode o corpo? palestra disponível em 30 de outubro de 2013 as 08:39 a.m. em <https://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>

MUNIZZATTI, João Luiz, O Pensamento de Espinoza, palestra disponível em 25 de maio de 2013 as 16:37 pm em <https://www.youtube.com/watch?v=GGkeXeKuRkw>

ULPIANO Claudio palestra Pensamento e Liberdade em Spinoza, disponível em 16 de janeiro de 2013 em <https://www.youtube.com/watch?v=oBDEZSx6xVs>

VALLE, Alexandre Fleming Câmara "O VOO DA BELEZA" filme, 2012 / 76min / Brasil.

WORMS Frédéric Poder e Luto Originário, palestra disponível em 19 de setembro de 2013 as 14:09 p.m. em https://www.youtube.com/watch?v=_t209q0QQzQ

ZAOUI, Pierre, A Filosofia Francesa Depois de Maio de 68, palestra disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3ZYUNQbTMNQ> em 12 de julho de 2014 as 20:25 pm.