

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC/ECA/USP)

**Práxis desobediente da cena: Percurso de corpos travestigêneres
nas artes cênicas brasileiras do século XXI**

MANFRIN



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
(PPGAC/ECA/USP)

Práxis desobediente da cena:

**Percurso de corpos travestigêneros nas artes cênicas brasileiras
do século XXI**

Dissertação de Mestrado do curso de
Pós-Graduação em Artes Cênicas. Área de
Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de
Pesquisa: História do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Ferdinando
Crepalde Martins

Aluna: Manfrin

São Paulo - SP

Novembro/2020

Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!

(MOMBAÇA, 2016, p.349).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Prof. Dr. Ferdinando Martins Crepalde, pela sabedoria com que me guiou nesta trajetória e a confiança que fez nascer em mim. Sob seu olhar, minha perspectiva de pesquisadora em artes cênicas *trans-i-[acionou]*.

À minha mãe, Célia Manfrin, mulher sonhadora que construiu seu reino familiar com muito amor e trabalho. Esta matriarca é a única benfeitora desta pesquisa. Sem a sua contínua ajuda financeira, psicológica e afetiva para comigo, eu nunca chegaria próxima de cursar uma pós-graduação. Eterna gratidão pelas horas de trabalho que puderem sustentar três filhos com muito amor, alegria e dignidade. Sei que às vezes você pode não me entender, mas sinto seu respeito e isso é o mais valioso. Te amo!

Ao meu pai e irmãs; acredito que sem o apoio deles, seria muito difícil realizar esta pesquisa sem bolsa e com tantos empecilhos. Obrigada por confiarem em mim. Ser um corpo *travestigênera* e ter o apoio familiar é algo tão raro, que me considero privilegiada por ter essa vivência.

Em especial, às 77 pessoas entrevistadas na 1.^a Cartografia Brasil~Trans 2020. Acredito, sem dúvida, que estamos realizando história na trajetória artística brasileira do século XXI. Começamos uma ação cartográfica que não parará enquanto estivermos vivas e criando arte. Não será mais possível apagar as nossas existências, práticas, reflexões, falas e vivências das demarcações artísticas do panorama brasileiro. A nossa espécie está viva e se reproduzindo artisticamente. Obrigada por abrirem suas trajetórias artísticas comigo. Vencemos!

Às minhas amigas de pesquisa da Coletiva Profanas. Que nosso caminho seja longo e intenso. Ao lado de cada uma de vocês, aprendo sempre um pouco mais sobre mim mesma.

À secretária do PPGAC, Tamara Elizabeth Cury Sciré. São pessoas como você que me fazem acreditar na bondade voluntária humana.

E por último, mas não menos especial, à grande artista, editora deste trabalho e amiga pessoal, Mariana Moura. Sua colaboração com as inúmeras leituras e conversas sobre cada trecho desta dissertação foram fundamentais para que seja possível compartilhar o caos de meus pensamentos. Nunca terei como agradecer a essa entrega.

A todes as travestigêneres: Exu Laroyê!

RESUMO

Nesta dissertação, proponho, a partir de um processo teórico-prático, a identificação e a elaboração reflexiva de uma prática artística cênica, aqui entendida como desobediente. Registrando o percurso artístico e histórico de artistas transgêneras das artes cênicas no Brasil no século XXI, em paralelo, também analisarei o processo de criação do meu solo autobiográfico, *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, dramaturgia escrita sobre meu processo de transição de gênero. A primeira fase da dissertação tem início com o estudo epistemológico da relação entre corpo, sexualidade e performance, tendo, como referência, os trabalhos abarcados nos estudos de gênero decoloniais, na teoria *queer* e nos estudos da performance, utilizando, como referência historiográfica, um dos grupos precursores de práticas desobedientes no Brasil: Dzi Croquettes. Em um segundo momento, a pesquisa empreende aspectos da leitura cartográfica, da reconstrução histórica e da análise de obras e trajetórias das artistas brasileiras transgêneras e não-binárias nas artes cênicas do século XXI, por meio da coleta de dados, catalogação e análise de conteúdo de obras e comparativa. Todo este material será aqui apresentado através da 1ª Cartografia Artística Brasil~Trans 2020, situada no capítulo 2. Por fim, propõem-se dois capítulos a respeito de minha experiência performática, resultante de procedimentos de pesquisa participante (experiências performáticas), por meio de duas residências artísticas, realizadas na cidade de São Paulo (SP), com os coletivos Macaquinhos e Improváveis Produções, mapeando as perspectivas desobedientes presentes nesses trabalhos e a análise de minha própria dramaturgia, *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas* (2019), da Coletiva Profanas. Por meio dessas ações, delinea-se um possível panorama da linguagem desobediente e do processo histórico artístico dos corpos travestigêneros brasileiros do século XXI, evidenciando a inserção desses corpos nas estruturas do campo artístico da estética contemporânea.

Palavras-chave: Artes cênicas; performance; performance de gênero; corpos não-binários; transgeneridade.

ABSTRACT

In this dissertation I introduce , through a theoretical-practical process, the identification and reflexive elaboration of a scenic artistic practice, identified here as disobedient. At the same time, recording the artistic and historical path of transgender artists of the performing arts in Brazil in the 21st century, I will also analyze the process of creating my autobiographical solo, fRuTaS&tRaNs-GRESS: Stories for Tangerines and Mackerels, dramaturgy written about my gender transition process. The first part of the dissertation begins with the epistemological study of the relationship among body, sexuality and performance, having, as reference, the works included in the Studies of Decolonial Gender, queer theory and performance studies, using, as a historiographical reference, one of the precursor groups of disobedient practices in Brazil: the Dzi Croquettes. In a second moment, the research underlines aspects of cartographic reading, historical reconstruction and the analysis of works and trajectories of transgenic and non-binary Brazilian artists in the performing arts of the 21st century, through data collection, cataloguing and content analysis of works and comparisons. All this material here will be presented through the 1st Artistic Cartography Brazil~Trans 2020.

Finally, in the two last chapters I talk about my performance experience, resulting from my participation to performances in two artistic residencies in the city of São Paulo (SP) with the collectives Macaquinhos and Unlikely Produções. I map the disobedient perspectives present in these works and analyze my own dramaturgy, fRuTaS&tRaNs-GRES: Stories for Tangerines and Marine Mackerels (2019) , of the Profane Collective. Through these actions, a possible panorama of the disobedient language and artistic historical process of the Brazilian transvestite bodies of the 21st century is outlined, evidencing the insertion of these bodies in the structures of the artistic field of contemporary aesthetics.

Keywords: *Performing arts; performance; gender performance; non-binary bodies; transgeneritytransgenerity.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: SUJEITE NÃO-BINÁRIE OU NÓS [SUJEITES DESOBEDIENTES]	12
Uma abertura de conversa sobre sujeitos desobedientes artísticos brasileiros	14
Família Dzi Croquettes até nossos corpos desobedientes	15
Não-binariedade	24
Deriva histórica sobre gênero e a crise da identidade do drama	27
Um exemplo de desobediência artística: Dzi Croquettes	42
CAPÍTULO 2: 1.ª CARTOGRAFIA ARTÍSTICA BRASIL~TRANS 2020	49
Gênero como espécie ou hibridismo entre conceitos	50
Identidades mapeadas	55
Mapas e listas Brasil~Trans 2020	70
CAPÍTULO 3: RESIDÊNCIAS DO SUL DO CU - UMA ESPÉCIE DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS ANAIS	88
Práticas artísticas anais: residência Open cu de Macaquinhos	91
Processo seletivo anal	94
Macaquinhos Open Cu: open escuta	98
Um sujeito idiota: residência HARM-ONY no Sesc Avenida Paulista	102
Residência Profana e outros resultados de minha desobediência artística	109
CAPÍTULO 4: PROGRAMA DE RECEITA PARA TRANS(FORMAR) TRANS-I-[AÇÃO] EM DRAMATURGIA	121
Animalismo depreciado como gênero	122
Do título fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhos	126
Transdramaturgia	128
Estética e poética da obra desobediente e autobiográfica	155
Relação com a plateia	158
Musicalidade	160
O cu como elemento libertador de gênero	161
CONCLUSÃO: UMA SUPOSTA OUTRA	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
ANEXOS	175

INTRODUÇÃO

Nossa arte e nossos corpos viram consumo a todo momento; são parte do mercado e se resultam em venda. Nossos espetáculos-protestos, cheios de cunho político, cobram ingressos e, portanto, geram renda e lucro. Diante dessa realidade, como profanar e desobedecer uma ordem religiosamente tão intrínseca à cultura patriarcal como o capitalismo? Como sobreviver de *ativismo*? Como não ser uma artista de máscaras que, em um momento, discute perspectivas políticas anais não alienantes e fora da norma e, em outro, torna seu ato de expressão reflexiva mais politizado, mas apoia a produção de suas obras no próprio contexto de comercialização e veiculação midiática?

Está posto: *precisamos viver, e viveremos*. Artistas já sobrevivem com pouco há anos. Em contrapartida, Agamben (2007) vem dizer que, para que eu seja uma artista profana — necessidade emergente de meu corpo não-binário favelado —, necessito recusar o mercado como um todo. Será impossível destronar o patriarcado a partir de castelos que ele mesmo ergueu. Parece a mesma coisa que profanar por dentro, mas não é. Não é e nem será fácil destronar aquele que nunca foi deposto nesta sociedade ocidentalizada. Precisamos urgentemente encontrar novas formas de profanar o improfanável.

Observo, dos últimos anos para cá, como nossas questões emergentes têm se transformado, cada vez mais, em mercadoria. Nossos corpos dissidentes (*travestis, bichas, pretos, putos e favelados*) viraram, por ora, moda e mídia, pois a principal forma de ser valorizado nesta sociedade é se tornando produto. Mas a moda é momentânea; já indica um encaminhamento para o começo do fim. Será que me autorizaram falar de meu corpo periférico na universidade só porque este corpo, transformado em obra, virou produto? Questiono, diante de tudo, se minha possibilidade de ingresso na universidade foi fruto desta valorização mercadológica temporal. Como disse a Prof.^a Dr.^a Dodi Leal em uma *live* que assisti, “são as *“travecoys”*; *baecots é uma moeda digital*”; a *travecoys* é a moeda travesti, capital trans de qualquer empresa. Nesse sentido, ter nossos corpos travestis na contemporaneidade é valioso para qualquer empresa. Precisamos entender caminhos para existir, exercendo a desobediente profanação não-binária sem depender da mais colonizadora religião: o capitalismo.

A-R-T-I-V-I-S-M-O: a arte do ativista. O que torna o artista político? A perspectiva. A arte que ativa se torna *artiva*. A arte ativa o ativista ou a artista? Seria o meio pelo qual a arte se torna política, ou a política se torna artística? Se essa palavra sugere uma arte ativada, existe, então, uma arte desativada? Uma arte sem política? O que seria a desativação de algo que, por si só, é político? Se esse formato pressupõe a política anexada à arte, também pode afirmar a existência de uma arte despolitizada? Particularmente, não acredito nisso. Faço a pergunta: artistas ou acadêmicos se tornam intelectuais públicos políticos apenas quando tomam ações reais (via petições, manifestações, organizações, etc.), falam para os jornais, participam de protestos e manifestações ou fazem seu trabalho (na esfera da economia), seu estudo ou prática artística (na esfera cultural)? Eu realmente acredito que não. Todos que publicam dissertações também estão fazendo política. Todos aqueles que sobem em um palco fazem política. Todos que falam em público fazem política.

A ideia de *ativismo* me parece muito mais como um grito necessário de artistas para artistas, que berram: “*Ei, imbecil: arte é política!*”. Não consigo entender como uma manifestação humana — que tem o objetivo principal de discutir e refletir sobre a ação humana, seus mitos, a vida e o seu tempo — abre espaço para discursos alienantes, que apenas distanciam o público e os artistas das reflexões sobre si mesmos e sobre o mundo ao seu redor. Estes são grandes inimigos da sociedade e da arte; não fazem arte. E nisto, incluo todos nós, seres acadêmicos, que pensamos e indagamos sobre diversos assuntos, cheios de boa vontade e amor à arte. Isso é verdadeiramente lindo, mas inútil. Sem muita coragem para encarar as dificuldades da arte em relação à sociedade, nós também nunca seremos artistas.

Não existe arte sem política. Existe, sim, arte e política sem subversão, sem confronto com os cânones; a arte conformada. Isto sim é o que pensamos ser a arte despolitizada, que prega o entretenimento e a diversão. No entanto, esse tipo também se posiciona; também politiza, independentemente de qualquer subversão. Sou uma pessoa travestigênera não-binária. Diante disso, como posso dizer que existo sem politizar meu meio e a mim mesmo? E não é por ser travestigênero ou não-binário que sou político, pois isso me torna, automaticamente, subversiva e desobediente a uma série de normas, o que, por sua vez, torna a minha existência um ato político. A subversão é necessariamente

uma perspectiva. Existir é político. Existir alienadamente também, porque o inconsciente é político. Não é possível fugir do ato político, pois nascemos e vivemos em uma sociedade estatal. Assinamos um contrato social diariamente para existir, já que todas as ações habitam uma relação de acordo, legalidade, moral normativa e ética.

Como introdução reflexiva sobre a arte pública, resultado de uma busca pela participação ativa do público e forma de subversão, trago as questões trazidas no texto de Cláudia Zanatta, *De Intenções: Algumas notas sobre arte pública participativa* (2010): quem é este público que convido a ser participativo no Brasil do século XXI? O que desejamos com essas relações de troca? São participações livres ou livremente direcionadas? Para isso, Zanatta propõe a ideia de que toda obra é uma obra aberta com intermináveis formas de leitura, que se dão a partir da estrutura proposta pelo artista. Já para Mikhail Bakhtin, neste mesmo texto, afirma-se que as obras seriam inacabadas e inconclusas por princípio, pois teriam sua completude apenas em diálogo relacional com o público, expresso pelas trocas simbólicas com o humano. Os símbolos utilizados nessas trocas estão intrínsecos a vivências históricas de um povo e aos signos que elaboram aquela nação. É uma relação de mutualidade. Sem dúvidas, o jogo interpretativo do público sobre uma obra também se dá como uma relação de participação, fazendo parte desse mesmo escopo simbólico.

Com isso, entendo que todas as obras são participativas em camadas e qualidades de participação diferentes. No entanto, compreendo a necessidade de artistas em demarcarem tal característica em suas criações cênicas, a fim de interromper o cotidiano do público, que é convidado ativamente a refletir e a construir o social a partir de uma experiência artística. Ainda nesse texto, Zanatta diz que a participação deve se dar de muitas maneiras: “A partir do exposto, notamos que muitos dos enfoques dados pelas poéticas participativas se direcionam de uma participação mecanizada a uma participação de sujeitos mais conscientes e responsáveis por seus atos em determinadas cenas sociais” (ZANATTA, 2010 p.1135). Percebe-se que a participação do público pode se dar em vários níveis, desde uma atividade mecanizada até às práticas que apresentam um caráter de resistência ao sistema no qual estão inseridas.

Entre as poéticas participativas brasileiras do século XXI, destacam-se o *Teatra da Oprimida*, de Dodi Leal (2019) e a performance de Renata Carvalho, em *Manifesto Transpofágico* (Renata, durante esse espetáculo, dirige-se à plateia e pergunta: “Alguém aqui que nunca abraçou uma travesti, quer me abraçar?”). A própria estética desobediente que aqui será apresentada, trabalha, muitas vezes, com o público como um elemento presente na cena, sem quartas paredes, ou cronologias que ignoram a presença da plateia.

É importante observar que esses movimentos de participação ativa do público se dão a partir de uma rede complexa de reflexão artística que gera uma comunhão passível de *trans(form(a)ção*). Diante disso, produzir conhecimento travestigênero dentro do meio acadêmico é, concretamente, agir neste meio social intelectual. Temos, aqui, uma delas: eu mesma, futura Trava Mestre.

O risco que se corre é que a maioria desses projetos permaneçam puramente estéticos, dando a entender que não são nada mais do que “trabalhos sociais amadores” pouco sociofuncionais, pesquisas de menor valor ou, pior: *lubrificantes* para o desenvolvimento do mecanismo neoliberal. Intervir diretamente na política é a única opção real. As intervenções artísticas subversivas temporárias e flutuantes não irão mudar o mundo ou salvar o planeta. O que observo, no grito de artistas que se denominam *ativistas*, é a necessidade de se fazer uma arte subversiva esteticamente e ideologicamente.

Precisamos entender sobre subversão na comunicação dentro das linguagens às quais nos associamos, como as tecnologias dominadoras. A subversão é, portanto, um meio tecnológico. Ela é ativa, consciente e pública; desperta o artista de sua ação criativa de forma coerente, gerando ação política em comunidade. De encontro a essa ideia, a *desobediência*, posta como linguagem, surge com tal objetivo concreto: criar obras fluidas provocadoras de ações e instigadoras de participação e interação entre público e *performers*.

Antes de o homem estar consciente da arte, ele tornou-se ou iniciou o processo de tornar-se consciente de si mesmo. Autoconsciência é, portanto, a primeira arte. Na performance, a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte. (BATTCOCK, p.76, 1984).



PARTE I:

**Estudos da
desobediência
no Outro.**

***Capítulo 01: Sujeite
não-binário ou nós
[sujeites
desobedientes]***

***Capítulo 02: 1ª
Cartografia
Artística Brasil-
Trans 2020***

CAPÍTULO 1: SUJEITE NÃO-BINÁRIE OU NÓS [SUJEITES DESOBEDIENTES]

Depois de gerados — do latim, *genius*, a divinização da prática sexual em gente —, sofremos a imposição do gênero. Levamos nomes, passando a fazer parte do “ritual mágico social”, através da criação da certidão de nascimento, dos documentos e do registro no cartório. Então, ingressamos no mundo não-mágico, normativo e fadado ao fracasso. Nascermos em uma sociedade que constrói a ideia de felicidade como algo que ainda não nos pertence, e que, portanto, deve ser buscada. “Magia significa, precisamente, que ninguém pode ser digno da felicidade.” (AGAMBEN, 2007 p.23). Os privilégios de nossa sociedade brasileira do século XXI, sem dúvidas, são dados como magia; isso permite que uma parcela da população experiencie realidades que possibilitam vivências, enquanto que outras realidades não privilegiadas já nascem impossibilitadas de experimentar essa magia. Ainda assim, apesar dessa impossibilidade de chegada, é exigida de nós uma eterna postura de partida. Não é possível conquistar a felicidade como prêmio, mas é obrigatória a corrida pela sua busca. O sujeito que está na terra e se encontra estagnado, desobediente a esta lei ou desviante deste movimento de busca pela ideia de sucesso — termo que, diante de uma perspectiva existencial binária, é negado a muitos corpos de conquistá-lo ou, ainda, de desejá-lo — será julgado e considerado como marginal, vagabundo e periférico (e, portanto, não central), por não almejar o próprio êxito, sem qualquer perspectiva de evolução. Deste grupo, fazem parte todos os corpos desprivilegiados de experiências, colocados à margem da norma e saqueados de poder ou visibilidade social; favelados, moradores de rua, prostitutos, travestis, suicidas, soropositivos e outros tantos perfis. Agamben, autor do livro *Profanações* (2007), destaca que é impossível ser feliz em um mundo sem magias:

[...] a primeira experiência que a criança tem do mundo não é a de que os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia [...] a invencível tristeza que toma conta das crianças nasce da consciência de não serem capazes de magia. (AGAMBEN, 2007 p. 23).

Posto isso, acredito que *profanar* (2007) está para um ato mágico, assim como a desobediência está para um ato profano. Nela, está a ação de dizer/berrar que este mundo em que vivemos tem magia, e que, por meio dessa bruxaria, seremos fadados a profanar e a fracassar dentro do sistema. Pois, se a magia é a felicidade, não acredito que estamos em uma busca de algo que nos falta, mas sim, de algo que já é intrínseco a nós e a nossos corpos. A felicidade mágica é a consciência do *eu*. No entanto, em nossa contemporaneidade, nossos atos se tornam cada vez mais improfanáveis, enquanto a magia se torna cada vez mais lendária, como uma coisa do passado. Elaborar formas de ser desobediente é, portanto, um modo de fazer magia.

É preciso acreditar na revolução à frente da evolução. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase do capitalismo que estamos vivendo como espetacular, na qual todas as coisas são exibidas e separadas de si mesmas, então, espetáculo/performatividade (BUTLER, 2013) e consumo são as duas faces de uma única possibilidade de usar tudo, até mesmo a arte. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar nas artes, ou, pelo menos, exige procedimentos especiais que estão diretamente relacionados a como lidamos com nós mesmos e com o que chamamos de corpo (AGAMBEN, 2007 p.71).

Suscito, para esta abertura de análise da linguagem desobediente nas Artes Cênicas, as artistas pertencentes ao coletivo artístico Dzi Croquettes¹, sobre o qual a narradora e diretora do documentário de mesmo nome se refere com amor e detalhes: *“Eu não sabia exatamente o que eles eram. Para mim, palhacinhos...”*. Sua paixão dela pelo grupo existia, principalmente, pelos poderes que possuíam. Elas eram mágicas; eram as Dzi Croquettes, o que traz, para mim, a possibilidade de discussão deste *sujeito* que derivadamente e contraditoriamente somos nós. Referencio-as como o primeiro exemplo de desobediência de gênero e rompimento com a estética artística, dada a disponibilidade de um extenso material documental, que permitiu o começo desta

¹ *Dzi Croquettes* é um documentário dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez (Brasil, 2009), produzido pela TRIA Productions e coproduzido pelo Canal Brasil. Narra a trajetória dos atores/bailarinos que representam o movimento de contracultura da época da ditadura nacional, usando a comicidade, a ironia e a inteligência. O coletivo foi referência na cena teatral brasileira e parisiense nos anos 70.

análise poética e historiográfica dos conceitos de gênero e performance no Brasil. Atualmente, algumas dessas artistas se denominam *transgêneras*; outras, *cisgêneras*; outras, ainda, faleceram no auge de sua *identidade Dzi*. De todo modo, sem dúvidas, a vivência artística desta coletiva não pertencia à norma vigente brasileira ou mundial dos anos 60.

Uma abertura de conversa sobre sujeitos desobedientes artísticos brasileiros

O documentário *Dzi Croquettes*, dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez, conta com 45 entrevistas de diversos artistas e amigos próximos aos artistas do grupo. Todos esses depoimentos reunidos narram a ascensão e desintegração deste coletivo de artistas contraditórios e polêmicos. Esta produção busca investigar o papel dessas figuras no momento histórico-social do Brasil durante o período da ditadura militar. Tatiana Issa, filha do cenógrafo Américo Issa, cresceu com o grupo. Por tal motivo, a obra é toda narrada em primeira pessoa, acompanhada de trechos em vídeo de um canal de televisão alemão, que filmou um espetáculo do grupo na íntegra em meados de 1980.

O projeto traz um forte olhar sobre as formas de organização, criação e ensaios das *Dzi Croquettes*, evidenciando como o processo criativo estava intrínseco à amizade desse grupo, que se transformou em uma grande e verdadeira família, exaltando códigos binários, como mãe e pai, mas exprimindo essas mesmas simbologias fora do padrão normativo da época. Não há protagonistas; o longa mostra o grupo como um todo, investigando os membros um a um, com suas histórias e trajetórias. Nele, há depoimentos de grandes nomes da arte, como Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Bayard Tonelli, Rogério de Poly e Benedito Lacerda, além de entrevistas com artistas como Ron Lewis, Gilberto Gil, Nelson Motta, Marília Pêra, Ney Matogrosso, Betty Faria, José Possi Neto, Luís Carlos Miéle, Aderbal Freire Filho, Jorge Fernando, César Camargo Mariano, Elke Maravilha, Cláudia Raia, Miguel Falabella, Liza Minnelli, Pedro Cardoso e Norma Bengell, que compartilham suas lembranças sobre a herança deixada pelo coletivo.

Este início de discussão sobre binarismo nas artes se propõe a construir uma análise entre os aspectos do *construto das masculinidades* — proposto por

Raewyn Connell nos textos *Políticas da Masculinidade* (1995); *Gênero: uma perspectiva global* (2015) e *Masculinidade hegemônica: repensando o conceito* (2013) — e o histórico artístico de Dzi Croquettes, grupo que rompeu com as questões normativas de gênero na década de 60 no Brasil e na Europa, desafiando a ditadura militar nacional e os meios de censura da época e, portanto, tornando-se um dos símbolos mais desobedientes do país no final do século XX, o que deixou um legado poético para o teatro brasileiro como um todo. Para a realização de tal análise comparativa entre os conceitos de Connell e o coletivo artístico, que existiu exatamente entre 1972 e 1976, o documentário é uma das fontes de pesquisa com maior grau de elaboração de perspectivas dos fatos, dada a sua assertividade na cronologia; faz um lindo e fiel recorte da trajetória histórica, artística e pessoal de uma família de treze artistas.

Família Dzi Croquettes até nossos corpos desobedientes

Para falar de Dzi, é impossível não apresentar a perspectiva desta família que, desde sua construção, apresenta símbolos conflitantes na manutenção da norma binária; portanto, servirá de grande base discursiva para esta dissertação. O coletivo vivenciou mais do que apenas um grupo colaborativo nos momentos de criação artística. Essas artistas experienciaram a vida em comunidade, morando e ensaiando sempre juntas. Logo durante o primeiro ano de criação (entre 1972 e 1973), as Dzi Croquettes improvisaram uma configuração familiar, na qual cada integrante assumia uma entidade da família, que, com exceção do pai (Lennie Dale), era composta somente por *personalidades socialmente lidas como femininas*. Essa concepção de família era constituída da seguinte forma: Wagner Ribeiro, o idealizador do grupo, escrevia e compunha a maior parte dos textos e das músicas do espetáculo; era a mãe, Silly Dale. Leonardo Laponzina, mais conhecido como Lennie Dale, era o pai. Dançarino nova-iorquino naturalizado brasileiro, cantor, compositor e coreógrafo, foi quem profissionalizou as Dzi. Sob sua direção, com ensaios de mais de 8 horas por dia, desenvolveram e aperfeiçoaram suas técnicas de dança, canto e interpretação, aprimorando suas performances artísticas e construindo seu primeiro *show*, *Gente Computada Igual a Você* (1972). Esta *família*, denominada como “mágica”, tinha três cunhadas, as irmãs da mãe. Bayard Tonelli, chamada de Tia Bacia Atlântica, tinha a função de organizar os livros, economias e dinheiro de toda a família. Reginaldo de Poly era

a Rainha, por ser a administradora geral do grupo e ter, como sua maior referência, a Rainha Elizabeth. Roberto de Rodrigues, cenógrafo, interpretava a Tia Rose, também chamada de Lady Oregon. Entre as filhas, três biológicas: Cláudio Gaya, conhecido como Claudette ou Gayette, Ciro Barcellos, a caçula Sillynha Meleca e Rogério de Poly, a Pata Dale. Com um amante, nasceram outras filhas postizas; Paulo Bacellar era Paulete; já Carlinhos Machado era Lotinha. Entre as sobrinhas, Benedicto Lacerda era Old City London, referência à Inglaterra; já Cláudio Tovar era chamado de Clô ou Franga Safada. Por fim, Eloy Simões, a Eloína, era a empregada mágica da companhia. Entrou no grupo em São Paulo para ser a camareira de Lennie Dale, apenas, mas acabou prestando o serviço para todo o grupo e, logo, tornou-se uma das artistas em cena.

É de se observar que, apenas ao descrever a família e a sua organização enquanto membros de um grupo artístico, algumas coisas começam a saltar aos olhos. Propõe-se uma coletiva andrógina a partir do ideário mais conservador da estrutura social: a família. Entende-se que essa união tão intensa, além de se concentrar no campo da prática artística, permite uma maior verticalização e potência na criação da obra, já que, apesar de roteirizados, os espetáculos também contavam com muitos momentos de improviso. Assim, quanto mais intimidade e organicidade no palco houvesse entre os intérpretes, maiores eram as possibilidades de encontrar os momentos cômicos, nos quais também se permite profanar (AGAMBEN, 2007). Trago a profanação presente em cena na comicidade dos números apresentados pelo grupo, mas nunca através da estereotipação da performance feminina; mesmo não se tratando de pessoas assumidamente transgêneras na época, Dzi já vivenciavam com verdade e respeito essa desobediência. Ao visualizar esta família, começo a entender a profanação como um ato que surge no íntimo de um espaço, como algo passível de acontecer no núcleo familiar. Nesse sentido, profanar é diferente de um vírus que invade um organismo; a profanação é uma célula que se reativa e se torna um câncer. No entanto, aqui, Dzi nunca foi um vírus para a mídia. Em Paris, foram assistidas por Liza Minnelli, o lixo acontecerem e o uxo assistir. Mesmo confusas e desobedientes, eram aceitas por onde circulavam.

O ato legítimo de profanar, para este grupo tão pioneiro, que discutiu despretensiosamente uma estética andrógina e não-binária, fazendo uso de um humor sarcástico e transgressor, rompeu radicalmente com padrões de gênero,

sexualidade e masculinidade, desafiando a ditadura militar brasileira dos anos 60, que governava o país com uma perspectiva unilateral de “família brasileira”. Tudo isso com o lema: “*nem homens e nem mulheres; gente*”, como o próprio grupo se definia. Sem dúvida, essa era a premissa para, a partir do sistema, burlar toda a lógica e causar panes (AGAMBEN, 2007), o que dificultou bastante o trabalho dos órgãos de censura da época, que tentavam encontrar argumentos para proibir as apresentações. Nas entrevistas, muito se fala sobre isso; não era possível dizer exatamente o que de errado o grupo fazia, mas essas pessoas sabiam que aquela liberdade exuberante era perigosa.

Para Dzi, profanar é *corromper por dentro*. Dzi Croquettes é bruxaria mediante à extrema repressão da ditadura brasileira da época; se magia é felicidade, então, a expressão de Dzi era a própria felicidade e a comicidade. Elas não acreditavam que estamos em uma busca de algo que nos falta, mas sim, de algo que já existe em nós. No entanto, com o Ato Institucional n.º 5, atos como esses se tornavam cada vez mais improfanáveis. Foi preciso se camuflar em família para sobreviver, indo de encontro aos padrões hegemônicos tradicionais. Em contrapartida, temos a articulação de ativistas trans, como Andréa de Mayo (1950-2000) e Brenda Lee (1948-1996), que viram suas parceiras de luta sendo assassinadas (como também foi o caso de Lee), em operações de caça a travestis ocorridas na cidade de São Paulo, como a Operação Tarântula, entre as décadas de 70 e 80.

Com isso, como forma de defesa ou não, podemos observar como a heteronorma se expressava na concepção familiar do grupo. Apesar de certas desconstruções em conceitos definidores do *ser homem ou mulher*, a família Dzi era composta pelas figuras de mãe, pai e filhas, deixando evidenciar que suas performances, mesmo questionadoras sobre o modelo heterocentrado, simultaneamente, o reforçavam e ressignificavam.

Alguns corpos subvertem os arranjos para os quais foram socialmente convidados. Não são apenas subversivos, mas podem ser igualmente gracejadores. Isso se apresenta no desejo homossexual em uma sociedade hegemônica pelo paradigma heterossexual. O processo social pode distorcer, contradizer, negar, minimizar ou modificar diferenças corporais (*unisex fashion*), estabelecer dois gêneros (muito comum nos filmes de Hollywood), ou quatro (masculino, feminino, *gays* e lésbicas, como na cultura da Europa urbana) bem como um grande espectro de variações trans-temporais ou trans-espaciais. Atualmente, a própria medicina, através da cirurgia plástica, repadora ou de redesignação sexual, participa nessa construção (CONNELL, 1995, p. 58-60).

Nota-se, assim, o caráter contraditório da construção das masculinidades nas performances de Dzi, dados os movimentos dramatúrgicos que fomentam o binarismo dos *papéis sexuais*², exemplificados, principalmente, pelos perfis de pai como chefe da família, termo empregado no masculino; e a mãe, de personalidade divertida e mais passional, dentro de uma performance lida como feminina.

Connell destaca a presença de contradição nos construtos das masculinidades em seus movimentos hegemônicos. Em vista disso, parto do argumento de que as Dzi Croquettes provocaram tensão na *economia significativa da masculinidade*, revelando categorias identitárias e sexuais ao se apresentarem de modo ambíguo e contraditório. Ao mesmo tempo, transitavam entre as categorias sociais do sexo como homem/mulher, homo/hétero, andrógino/travesti e cis/trans. “Devemos essa compreensão especialmente a Freud, que enfatiza a presença da feminilidade dentro da personalidade dos homens e vice-versa.” (CONNELL, 1995, p. 4). Sendo estes paradoxos da contradição, podemos chamar isso, sob a perspectiva de Derrida, em *Gramatologia* (1967), de complementaridade³ do feminino e do masculino. Por isso, não importa sobre qual dos dois gêneros falamos; há muito de um inserido no outro, o que representa uma certa hibridação arbitrária estrutural, no sentido de que há muito do masculino no feminino, e vice-versa. Essa perspectiva será fundamental para uma futura compreensão desconstrutivista hegeliana das obras analisadas nos capítulos 3 e 4 desta dissertação.

O convite para esse olhar híbrido, suplementar ou não-binário amplia muito a discussão em torno das práticas artísticas das Dzi Croquettes, no sentido de compreender se elas eram, necessariamente, heteronormativas, ou se foram apenas formas encontradas pelas artistas para sobreviver às censuras da época, mediante todos aqueles corpos desobedientes à norma. “Com efeito, elaborou-se um espetáculo que acabou produzindo duas percepções de família: uma encenada, levada ao palco, e outra, a família interna, dos bastidores” (SILVA,

² Papéis sexuais, para Connel (CARVALHO. Acesso em 1 de dezembro de 2018), são funções ou performances desenvolvidas, elaboradas e estabelecidas mediante o seu sexo recebido ao nascer. A autora era contra esses tipos de pensamentos, que são desenvolvidos em torno de 1930, como as teorias dos papéis sexuais (SCOTT, 1990).

³ Suplementaridade (DERRIDA, 1967): dinâmica de presença e ausência; ou seja, o que parece estar fora já está dentro do sistema, sendo que tudo quanto parece natural é histórico.

2016). Assim, denoto valores do explícito (obra) e do implícito (vida). É como se o texto engendrado para ser apenas uma peça ganhasse vida, mesclando-se com o cotidiano e borrando as fronteiras entre bastidores, palco e vida de modo correlacional. A partir disso, identifico que tais personagens, performadas pelas Dzi, eram marcadas pelas experiências subjetivas e criativas individuais, sendo afetadas e deixando-se afetar também, de modo a escorrer para seus corpos as propostas utópicas de androginia, crítica formulada por Connell, em seu texto *Políticas da masculinidade* (1995), que narra semelhante acontecimento/proposta na Europa dos anos 70. Podemos observar, por exemplo, essa hibridação de funções entre a figura da camareira, a personagem Eloína, e a atriz Eloy Simões. “Criou-se, nos anos 70, um tipo de crítica baseada no “papel masculino”, um mundo no qual a masculinidade, tal como a conhecemos, seria aniquilada e substituída por algum tipo de androginia” (CONNELL, 1995, p. 02).

Assim, fica evidente o motivo pelo qual a censura brasileira da época ficou apreensiva com a ascensão do grupo, mas não encontrava argumentos para reprimi-lo; os elementos entre arte e vida eram arbitrariamente híbridos e difíceis de distinguir. Com isso, o que Dzi Croquettes propunha corrompia toda a lógica do *papel masculino*, sem necessariamente colocar tal vivência como tema. O fato de explorarem os limites de corpos masculinizados era realidade em suas poéticas, e não discussão; trata-se de linguagem, não tema; forma, e não conteúdo. Publicamente, diziam não levar essa perspectiva para suas vidas pessoais, apesar de o fazerem, dados os relatos da própria perspectiva pessoal de Tatiana Lessa, que apresenta profundamente o íntimo do cotidiano da família; no entanto, naquela época, a discussão identitária, oficialmente no Brasil, ainda estava muito restrita a corpos cuja urgência de transformação física era exposta; tal desejo insurgia independente de referências.

No entanto, essa possibilidade de reflexão ainda estava em propagação por aqui, mas em crescimento na Europa. O corpo como campo de batalha performativa, como ponto primordial da elaboração social, entende que “compreender as relações sociais através de uma demarcação biológica é não entender o sexo entre os corpos e os processos sociais” (SCOOT, 2005, p. 43). Trata-se de uma ideia genitalista, sobrepondo o sexo a um construto social.

Percebe-se, portanto, que este corpo masculino não é apenas um corpo sem espécie, mas sim, fruta de uma ampla estrutura generificada que não apenas está na sociedade, mas existe a partir de um sistema hegemônico que dela deriva, o que chamamos de *heteronorma*. A respeito do entendimento do termo espécie-gênero, irei me debruçar conceitualmente sobre o assunto durante o capítulo 2 desta dissertação, ao apresentar a 1.^a Cartografia Artística Brasil~Trans.

Gênero e sexualidade adulta como um longo construto social e discursivo, elaborado por uma interação, às vezes conflituosa; logo, a masculinidade é uma precária construção [...] O poder de uma cultura generificada é tal que, ao prescrever diferentes regimes de exercício para homens e mulheres, produz corpos generificados. O corpo é inseparável na construção da masculinidade. (FILHO, 2008, p.04-05).

A experiência de problematização da noção de corpo e de suas utopias, proposta por Michel Foucault, em seu catártico texto *Corpo utópico* (2013), é de extrema relevância para todas as artistas que, de certa forma, criam autobiograficamente em diálogo com seus corpos em relação à sua performance, independentemente do gênero artístico, passando, assim, pelas necessidades de reflexão e compreensão intrínsecas à relação corpo-gênero e à atual arquitetura social binária. Pensar sobre o que seria este conjunto de massa física que tem vida e que denominaram como “eu”, (um *eu* que dói, que cresce, que não compreende de onde veio, mas já entende que está sempre em percurso). Trata-se de uma busca constante pelo autoconhecimento, pela qual se faz necessário questionar o *eu*, uma vez que este que chamamos de *corpo* nunca se separa, efetivamente, daquilo que chamamos de *eu*. Trata-se de uma busca vigilante, observadora e constante pelo autoconhecimento, pela qual se faz necessário questionar esse *eu*.

Do lugar que Proust ocupa. Docemente, ansiosamente, sempre e a cada vez que desperta, deste lugar, se meus olhos estiverem abertos, não posso mais escapar. [...] Não posso deslocar-me sem ele, não posso deixá-lo onde ele está para ir-me a outro lugar. (FOUCAULT, 2013 p. 07).

Este meu corpo se faz sempre presente, mas em muitas camadas, o desconheço. E mesmo sendo impossível fazer essa dissociação, ainda assim, segregamos no discurso o “ele” de “nós”. “Meu corpo é o lugar sem recurso ao qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias” (FOUCAULT, 2013, p.08). No texto, Foucault

apresenta as diversas formas de compor essa utopização mental e discursiva do corpo, quase que propondo uma fórmula utópica de *corpo-ideia*, *corpo-realidade-ideia*, *corpo-realidade-outro*, *corpo-realidade-nós*, *corpo-fictício*, *corpo-desejo*, *corpo-desejo-outro* e a miscelânea de todos estes possíveis conceitos embasados, que dão forma a características e desejos deste *eu* e deste corpo. Também são essas formas de tecnologias corporais que ajudam a pensarmos sobre a heteronorma que nos constitui. A respeito de seus gêneros, em algumas de suas apresentações, as Dzi vão declarar o seguinte: “*Nós não temos sexo, nem destino. Somos uma família mágica*”⁴. Nesse sentido, emerge do grupo uma proposta de corpo livre pioneira sobre as práticas artísticas, diante do contexto de uma ditadura sem magias; um corpo inexistente e utópico.

Acredito eu, ainda mais por habitar um corpo brasileiro não-binário, que é impossível desassociar minha pele clara e minha condição econômica dessa estrutura que me gera privilégios diariamente. É impossível não perceber como minhas oportunidades de estudo foram sempre diferenciadas das de meus outros amigos, que, em sua maioria, eram corpos pretos, ainda que vindos do mesmo bairro de periferia paulistana. Ao mesmo tempo, também é impossível esquecer os insultos que recebo desde que existo, sobre minha energia afeminada. Impossível não lembrar das diversas vezes em que alguém me olhou de modo estranho, ou não me selecionou por eu ser “diferente”. Assim, pergunto: este corpo que construo socialmente, e que se apresenta escrevendo esta dissertação de mestrado da Universidade de São Paulo, é mais branco ou mais travesti? Sou *oprimido* ou *opressora*? Mais *não-binário* ou *normativa*? Quando saio na rua, quando estou em cena ou quando performo, seja no palco ou na vida, consigo não exprimir toda a complexidade do meu corpo de pele branca, de travesti periférica não-binária e universitária brasileira? Se torna, ao meu ver, impossível não levar para a cena, junto com meu próprio corpo, estas minhas experiências. Não há um corpo neutro; muito menos o meu, em hibridação de formas sobre os ditos *ser homem* e *ser mulher*. “Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo, e na verdade, está em outro lugar que não é o mundo. [...] o corpo é um ponto zero do mundo.” (FOUCAULT, 2013, p.14). O corpo, então, não

⁴ Jornal do Brasil, Caderno B, RJ, quinta-feira, 13 de março de 1975, p. 3.

necessariamente poderá ser visto unicamente como *eu*, mas sim, como um *local de onde sempre parto*.

No meu caso, por ter um corpo transgênero de energia fluida e mutante, nunca serei nada definido; não sou homem; sou mulher e não sou; sou trans masculino, mas não sou masculino. Ao mesmo tempo em que sou tudo, também já deixei de ser. E esta lacuna que define a mim e a esta pesquisa em deriva, mas sem nunca deixar de levar toda a minha história; a história deste corpo que possuí, intrinsecamente, uma alma.

Esta dissertação é uma *desobediência em deriva* como um todo: imagem, texto, proposta e dissertação. Deriva entre o estudo epistemológico hegeliano e poético da relação entre corpo, sexualidade, não-binariedades e performance, referenciando os estudos de gênero decoloniais, a teoria *queer* e os estudos da performance. Em uma composição arbitrária, buscarei identificar as questões de identidade de gênero e da performance cênica, ambas como processos de construção fluidas e biográficas (BUTLER, 2013). A deriva hegeliana deste projeto parte da afirmação do filósofo de que somos e nos elaboramos a partir da referência que temos do outro e de situações vivenciadas por nós mesmos. “Hegel diz que é apenas através do reconhecimento e do conhecimento de um outro que o “Eu” pode conhecer a si mesmo, de modo que o desejo é sempre o desejo por algo que é “Outro”, o que acaba por ser um desejo pelo próprio sujeito” (SALIH, 2015, p. 41). Essa perspectiva autorreferencial, sem dúvidas, evoca uma retórica de todos os conceitos, mas, principalmente, daqueles que envolvem a questão da construção de identidade.

Retomando a construção da família Dzi, fora e dentro de cena, esta se faz como um ato artístico, totalmente inserido em um universo utópico, dado que o tratamento, reconhecimento e valorização que esse grupo recebe até hoje não se estendeu no plano da realidade para outros grupos artísticos desobedientes em identidade no Brasil da mesma época. Portanto, a sua existência histórica e artística se tornou referência internacional, o que caracteriza, também, um ato performático que mescla as identidades com a expressão artística que discursa em seus corpos.

Utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente [...] pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos

homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal. (FOUCAULT, 2013, p.08).

Aditando a fala de Foucault a respeito desta separação entre corpo e arte, recolhendo as ideias de Jorge Glusberg, em *A arte da performance* (1987), faz-se impossível desassociar um artista de seu gênero e da complexidade desses corpos expressivos, dadas as suas realidades sociais e suas experiências pessoais impressas em seus *gestus* e *ações*. “Nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural.” (GLUSBERG, p.72, 1987). Desse modo, tendo em vista a relação de construção artística relacional sobre os corpos em Dzi, elaborada em cada número apresentado pelo grupo, observamos, aí, o potencial performativo que traziam, lidos os símbolos como masculinos (FABIÃO, 2008); havia e ainda há uma eterna necessidade cisgênera de genitalizar os corpos. Trago, para esta discussão, a utilização do corpo como meio de expressão artística crítica a uma expressão corporal cotidiana, forma que observo adotada pelo grupo para retomar a prática desestabilizadora do cotidiano, fazendo uso da transgressão à norma e da experiência corporal (SCHECHNER, 2006), tateando as possibilidades de produção de material de investigação que partem de seus corpos desobedientes. Destaco, sobre isso, as músicas criadas, as coreografias e a dramaturgia de “*Gente Computada Igual a Você (1972)*”, como resultado de um material crítico de investigação. Portanto, desconstrutivamente, torna-se impossível definir o gênero identitário e artístico dos membros desta família magicamente utópica. Por esse motivo, tenho a ousadia de classificá-la como *coletiva não-binária*, pois ali, tudo é fluido e nada definido; tudo parte de uma energia híbrida e mutante, como eles mesmos se definiam em entrevistas.

O conceito do não-binário guarda em si uma difícil definição, pois, semelhante aos conceitos de *performance* e *performance art*, a fluidez da construção dessa forma recebe atualizações de forma constante, o que se conecta intimamente com as metodologias das práticas humanas.

Não-binariedade

Dzi Croquettes, assim como eu, também são não-binários, porque não são homens, nem mulheres, nem transgêneros, mas são tudo; gente, como se declaram. Esse vácuo é o que as definem em gênero.

Quando falo do campo “Gênero”, para Connell (2015), estou afirmando que isso se trata de um construto elaborado, proposto e legitimado, sendo os gêneros masculino e feminino elementos binários estruturantes da sociedade. Gênero é um medidor de capital social. E, neste sentido binário, as masculinidades terão maior valor de capital social:

Gênero é, nos mais amplos termos, a forma humana pela qual as capacidades reprodutivas e as diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social e tornadas partes do processo histórico. No gênero, a prática social se dirige aos corpos. (CONNELL, 1995, p.04).

Quando falamos de gênero, segundo Butler⁵, estamos falando de algo produzido por uma somatória cultural, social e biológica, através da qual marcadores de gênero⁶ binários nos são impostos desde o momento em que nascemos. “O que Butler quer dizer é que o gênero é um ato ou uma sequência de atos que está sempre e inevitavelmente ocorrendo.” (SALIH, 2015, p. 68). Assim, todos os seres vivos estão condicionados às especificidades do gênero. Com isso, entende-se a sexualidade como um elemento pré-discursivo presente nos corpos.

Embora Butler afirme que o gênero é limitado pelas estruturas de poder do interior das quais está situado, ela também insiste sobre a possibilidades de proliferação e subversão que se abrem a partir dessas limitações. Descrever o gênero como um “fazer” e como um estilo corporal poderia nos levar a pensá-la como uma atividade que se parece com a escolha de um traje num guarda-roupa preexistente. [...] Antes de tudo temos que nos livrar da noção de “liberdade de escolha”: um vez que estamos vivendo dentro da lei ou no interior de uma dada cultura, não há possibilidade de nossa escolha ser inteiramente “livre”. (SALIN, 2015, p.72).

Gênero, concretamente, é um classificador ilusório - e, no nosso século ilusório e binário - é elaborado simbolicamente a partir de dinâmicas autorreferenciais, que se estruturam em padrões legitimadores das performances, também expressos como legitimadores binários. São esses legitimadores que, ao

⁵ Conceito apresentado nos livros *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade* (2003), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (2011) e *Undoing Gender* (2004).

⁶ Conceito apresentado por Pierre Bourdieu em seu livro *A Dominação Masculina* (2011).

se transformarem, também transformam o campo do gênero, fazendo surgir legitimadores não-binários. Esses atuais legitimadores binários também elaboram o que seriam os gêneros inteligíveis⁷, buscando trazer a verdade para a norma com rituais que fomentam a veracidade das práticas.

Podemos entender, como rituais de legitimação binária dos gêneros, todas as relações entre dominantes e dominados. “Paradoxalmente, Hegel afirma que o senhor é uma consciência autocontida, que requer outra consciência para sustentar sua própria independência; isto é, o senhor precisa do escravo para confirmar seu próprio sentido do Eu.” (SALIN, 2015, p. 42). O gênero, portanto, quando visto binariamente, é um construto relacional e social, no qual está intrínseca a relação de submissão. E mais: este gênero é campo (BOURDIEU, 1995).

Como todo campo, há critérios que possibilitam o ingresso ou não daquele elemento ao campo. Esses elementos ingressos são, no caso do gênero, tanto os rituais legitimadores quanto os próprios membros dessa legitimação. Nesse sentido, refiro-me às normas atuais propostas para este gênero, pois exige-se que, para adentrar neste nicho, é necessário obter uma performatividade⁸ específica e um *habitus* (princípio, ideário + corporal, atitude) que fomenta a legitimação desse campo, da mesma forma como deslegitima tudo o que estiver fora de tal *habitus* normatizado. *Habitus* e gênero são conceitos que nos ajudam a elaborar a definição de família, pois, como diziam as Dzi, eram uma “*família sem hierarquias; há infinitas possibilidades de família, sendo elas heteronormativas ou não*”. Destaco aqui que estou falando do gênero na perspectiva binária, mas isso certamente não exclui a existência transgênera, que, também na perspectiva binária, elege performatividades legitimadoras de pertencimento ou não ao campo.

Já pensando sobre as características deste campo binário, a questão da hierarquia é fundamental para analisarmos a dinâmica das relações sociais entre os homens, por exemplo. Estas, muitas vezes, acontecem de forma inconsciente, devido à naturalização atribuída pelos indivíduos, que costumam não

⁷ Gênero inteligível (PELÚCIO, 2005): são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Essa inteligibilidade é a mesma que turba outros corpos abjetos.

⁸ Performatividade (MISKOLCI, 2009): deve ser compreendida a partir de normas impostas aos sujeitos e com relação às quais eles podem viver ou entrar em conflito, normas que vêm de fora, mas são internalizadas e literalmente incorporadas.

reconhecê-las em um primeiro momento, mesmo valendo-se de determinadas posições e concepções sobre poder e autoridade no exercício da vida cotidiana. Desta forma, sou motivada a negar uma identidade masculina e binária em Dzi Croquettes.

Entre as Dzi, as existências de figuras representativas de pai e mãe revelavam que existia, sim, a instituição de uma hierarquia, pois existiam posições que denotavam maior prestígio do que outras. Além disso, o grupo forjou uma concepção de família como modo de elaboração de vida conjunta, firmando um acordo que previa um vínculo afetivo. No entanto, essa concepção de família também foi comercializada por alguns jornalistas como um modo de promover o grupo, reforçando a ideia de produção coletiva responsável pela constituição de diversos grupos teatrais e musicais do mesmo período, como Novos Baianos, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Os Mutantes, entre outros.

Pensar o gênero a partir da ideia de *campo* (BOURDIEU, 1995) é destacar que há grupos que estão fora dele — considerados abjetos —, não por pertencerem a outro campo, nem por terem outros *habitus* de outro campo, mas por não terem os *habitus* daquele campo normatizador e específico. Assim é que se cria um campo não pertencente a esse outro campo oficial, deixando, assim, todas as poéticas artísticas que também não se relacionam diretamente com a norma como poéticas pertencentes a este outro campo, que, por sua vez, é menor e menos válido e verdadeiro. É a partir dessas *poéticas abjetas*, ou, simplesmente, fora da norma, que se encontra o interesse desta dissertação, a fim de entender o que concebe o sujeito não-binário artístico, ou, em outras palavras, o *sujeito desobediente*.

Nesse sentido, a busca das Dzi pela legitimação de outras formas de expressão de gênero e artísticas não se trata de se refugiar no campo da normatividade, mas do desejo de pertencer à norma também. Por esse motivo se deu a escolha de utilizarmos o grupo como cama para o início desta discussão sobre desobediência de gênero e não-binariedade. O coletivo já via suas expressões fora da relação binária e do referencial de homem e mulher. No entanto, enquanto houver a presença dessas figuras, de certa forma, a dominação de uma sobre a outra se sucederá; senhor dependerá de seu escravo, e vice-versa.

Não há como coabitar, no mesmo campo, o que temos hoje como normativo e o que temos como não-binário, pois a presença de um buscará sempre deslegitimar os construtos sociais e relacionais do outro, a partir da destruição das práticas e rituais legitimadores opostos. De um lado, temos a perspectiva dominadora colonialista; de outro, a pós-estruturalista. Ambas propõem análises, no entanto, a partir de metodologias muito distintas.

Segundo Butler⁹, “parentesco não é uma forma de ser, mas uma forma de fazer” (2014). Sobre isso, acrescento: parentesco é um modo de se *fazer mulher*, de se *fazer homem*, amigo, irmão, família, sujeito de afeto e de desejo. Assim, toda vez que me referir a esta *família* — termo definido como “pessoas aparentadas que vivem, em geral, na mesma casa; particularmente o pai, a mãe e os filhos. Ou, ainda, pessoas de mesmo sangue, ascendência, linhagem, estirpe ou admitidos por adoção”¹⁰—, estou me referindo às relações hierárquicas que geraram o *habitus* dessa comunidade andrógina, não-binária e utópica. Portanto, o parentesco não se trata apenas de uma situação na qual o indivíduo está inserido, mas de uma rede de relações “que são reinstituídas no tempo precisamente, através da prática de sua repetição” (BUTLER, 2014).

Esta compreensão é essencial para entender a tradução dos conceitos de Connell (1995), que destaca que a masculinidade não é apenas uma, mas várias, evidenciando uma não-binariedade suplementar presente nas masculinidades e feminilidades contemporâneas. Em Dzi, por exemplo, a masculinidade é andrógina, apesar de parecer que, no construto de masculinidade dessa coletividade há, de fato, marcadores óbvios, como a hierarquia, que gera todas as relações do grupo, basicamente marcadas pelas esferas de dominação, marginalização e cumplicidades (CORNELL, 1995), porém, sempre de forma fluida e dinâmica.

Deriva histórica sobre gênero e a crise da identidade do drama

No artigo *A contribution to the study of gender identity*, o psiquiatra e psicanalista Robert Stoller definiu identidade de gênero como “a sensação de saber a qual sexo se pertence, isto é, a consciência de ‘sou um homem’ ou ‘sou

⁹ BUTLER, Judith. *O Clamor de Antígona: Parentesco Entre a Vida e a Morte*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014, p. 84.

¹⁰ PRADO, Danda. *O que é família*. Coleção primeiros passos. Editora Brasiliense, 1985, p. 7

uma mulher” (1964, p. 220). Por sua vez, os termos *performance de gênero*¹¹ e *queer* são conceitos europeus associados à reflexão sobre a identidade de gênero, elaborados a partir da Teoria *Queer*, pensamento consolidado por Judith Butler em seu livro *Problemas de Gênero* (2003). A performatividade de gênero se daria a partir da somatória arbitrária de sexo anatômico, identidade de gênero, prática sexual e desejo (BUTLER, 2003). O termo *queer* é inspirado no seminário homônimo, feito nos anos 80 por Teresa de Lauretis (1991) e acompanhado por Butler. “Nessa lógica normativa e binária, tudo o que é ambíguo ou que momentaneamente foge desse dualismo [homem/mulher] poderia ser assim incluído nesse espectro *queer*” (FERREIRA, 2016: p.03), observo como desde suas origens o *queer* está conectado diretamente ao conceito de não-binarismo. Tanto a expressão *queer como não binarismo* contemplam, ainda, processos de identidades de gênero de uma forma mais fluida, não englobando apenas transgêneros, lésbicas, homens cisgêneros *gays* e bissexuais, de modo a dar luz também a homens e mulheres cisgêneros heterossexuais. O *queer* é, portanto, até agora, a oportunidade legítima de questionar todas as categorizações da sexualidade humana.

Questões relacionadas à sexualidade se transformaram, substancialmente, no percurso do pensamento ocidental. Até meados do século XX, predominava o pensamento essencialista de que haveria essências universais e imutáveis para homem e mulher, deixando tal herança nas artes e na literatura da época. Junto ao essencialismo, havia a ideia de que a biologia seria o fator legitimador da norma, colocando, como desviantes ¹²(e, portanto, inferiores), qualquer pessoa com pênis que não correspondesse ao esperado para uma essência masculina ou, da mesma forma, qualquer pessoa com vagina que não correspondesse ao comportamento esperado para outra essência feminina (LAQUEUR, 2001).

Em meados do século XX, o estruturalismo e o existencialismo romperam com o pensamento essencialista. Desde que Simone de Beauvoir (1980) escreveu, em 1949, que ninguém nasce mulher, mas sim, torna-se mulher, cai por terra a ideia de que existe uma essência feminina universal. É nesse momento que ganham forças as noções identitárias alternativas, como as definições de *gay*,

¹¹ Conceito apresentado e reapresentado nos livros *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade* (2003), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (2011) e *Undoing Gender* (2004).

¹² Conceito apresentado por Pierre Bourdieu, em seu livro *A Dominação Masculina* (2011).

lésbica, transgênero e bissexual, considerando não apenas o homem heterossexual. Em 1949, Simone de Beauvoir publicou *O Segundo Sexo*. No ano letivo do período 1962-1963, Jacques Lacan proferiu o seminário *A Angústia*, no qual afirma que ser homem ou mulher é uma estruturação psíquica subjetiva que independe do sexo, rompendo, dessa forma, com o determinismo freudiano para o qual “a anatomia é destino”. Na tentativa de dar conta da variedade de manifestações sexuais, as teorias identitárias empreenderam catalogações mais amplas, para além dos binômios masculino/feminino e heterossexual/homossexual, mas não mais se sustentavam como modelo explicativo.

Em 1989, Joan Scott publica o artigo *Gender: A Useful Category Of Historical Analysis*. Nele, o termo *gênero* passa a ser difundido para se referir às construções sexuais, em oposição à ideia de *sexo*, que, então, ficou restrita à diferenciação biológica. Na década de 1990, os estudos *gays* e lésbicos se tornam a Teoria *Queer*, cunhando um novo conceito, para além dos essencialismos e das teorias identitárias; esta, por sua vez, está em construção; não por acaso, desde seu início, estabeleceu diálogos com as artes cênicas. Assim, este caráter confessional da experiência teatral é uma chave de explicação para esse fenômeno, que recorre a Judith Butler (2004), indicando uma analogia entre a atuação em cena e a expressão performática de gênero, seja ela referenciada no gênero masculino, feminino, andrógino, trans ou qualquer outro meio de identificação.

Já a Teoria do Teatro, a respeito da *performance*, encontra-se hoje transitando por terrenos escorregadios, nos quais os limites por séculos estabelecidos não são mais verdades absolutas. O corpo da fábula não é o mesmo corpo do teatro performático. No entanto, a condição epistemológica do teatro contemporâneo torna as demarcações de território fluidas, de modo que as fronteiras se liquefazem, gerando uma busca pelos conceitos de performatividade e teatralidade por pesquisadores e estudiosos, gerando uma chave explicativa para os modos espetaculares encontrados.

Quando me refiro ao campo de *gênero* para a Teoria do Teatro, reitero a elaboração de um construto, já proposto e legitimado, como os gêneros cômico, dramático, trágico, épico ou comercial. Tratam-se de regiões criadas para serem instrumentos de análise e delimitações, que necessariamente precisam da

legitimação de especialistas da área e dos consumidores que as mantêm, mas só existem para que se fale sobre o assunto, se pesquise e se construam argumentos para o estudo das formas de poder.

Assim, buscar a legitimação de outras formas de expressão de gênero e artísticas não se trata apenas de realizar uma pesquisa no campo do teatro; aqui, referencio a teoria de *Teatra* (LEAL, 2019), que se trata do olhar desobediente em relação às normas do arcaico teatro eurocêntrico (cisgênero, branco, magro e capacitista), em uma proposição supostamente feminina e antissubalternizada, que busca a representatividade e a reparação histórica racial e de gênero através da participação ativa das trabalhadoras e de todas as marginalizadas e excluídas da cena. Trata-se de reivindicar um olhar, de fato, social. Pessoalmente, vejo, na proposta de Leal, um novo campo, no qual talvez uma perspectiva não-binária pode ser abarcada como um dos fatores legitimadores desse assunto. Quero, assim, que inovemos e revisitemos nossas expressões artísticas fora da relação binária e desse referencial dual (homem-mulher) de subserviência. Enquanto houver essa ótica sobre essas figuras, de certo modo, também permanece a dominação de uma sobre a outra (binariedade sobre não-binariedade).

A partir dessas ideias, busco, a seguir, desenvolver um percurso estruturante para os conceitos elaborados pelos cânones das teorias de gênero e alinhar pensamentos feitos por teóricos e artistas da área do teatro e da performance, como Hans-Thies Lehmann, Jorge Glusberg, Jacob Guinsburg, Sílvia Fernandes, RoseLee Goldberg, Matteo Bonfitto, Guillermo Gómez-Peña e Renato Cohen. Com isso, propõe-se a reflexão sobre o tema por uma perspectiva histórica, capaz de produzir um material analítico de conceitos gerados no século XX, no teatro pós-dramático e na performance, o que auxiliará a compreensão da comparativa feita entre a performance do gênero, proposta por Butler (2003), a performance artística de Férral (2013) e a estética relacional de Bourdieu (2011), a fim de constituir um olhar sobre a prática da *Teatra* (LEAL, 2019).

Inicialmente, trago referências eurocênicas cisgêneras e brancas de expressivos nomes do segmento; no entanto, também percorro a narração sobre todo o processo de modernização do teatro no Brasil até, novamente, chegar ao

Teatro de Revista¹³, que traz, novamente, as criações coletivas de Dzi Croquettes, referenciando autoras latinoamericanas e travestis.

A cartografia proposta por Hans-Thies Lehmann, chamada de *teatro pós-dramático* (2007), refere-se ao teatro europeu, do século XX, principalmente entre as décadas de 70 e 90, que se deparam com novas linguagens e que hibridizam a fusão vida-arte, como a própria performance. Naquela época, havia muitas dúvidas sobre os conceitos propostos pelos grandes encenadores. Nesta trajetória de definição do termo “pós-dramático” e, por sua vez, da performance, Lehmann (2007) nega uma totalidade singular das artes e prega uma pluralidade entre elas, diante da ideia de que ninguém está em benefício do outro em cena, o que formula uma miscigenação de expressões; artes plásticas, música, dança, literatura, cinema, vídeo, performance e novas mídias. Para ele, a quebra do teatro dramático se dá, justamente, no momento da desapareição do triângulo formado entre *drama*, *ação* e *imitação*. O resultado da queda desse triângulo é, portanto a simbiose entre drama e teatro, o que, mais tarde, originará a performance..

A partir disso, já é possível começar a identificar elementos de sincronidade entre arte e vida, o que promove, também, o surgimento de uma característica presente nas obras não-binárias; a elaboração de uma estética relacional (BOURRIAUD, 2009), pautada na relação arte-vida, influencia diretamente os processos identitários dos envolvidos na performatividade (BUTLER, 2003). Para referenciar as investigações a respeito das fronteiras limítrofes de arte-vida e artista-obra, sobre as quais se refere esta dissertação performática, trago o livro *Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud (2009), que aborda uma análise sob a ótica de quem acompanhou as transformações do advento da arte contemporânea cisgênera branca na Europa.

Em 1998, Bourriaud observou que, entre um grupo de artistas, formado por Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija e Maurizio Cattelan, a ideia de arte como um campo de trocas era comum. Com isso, o crítico francês chegou à definição do termo *estética relacional*, conceito que trago como meio de reflexão para a pesquisa da linguagem não-binária brasileira, como

¹³ Teatro de Revista Brasileiro é um estilo de origem francesa (século XVIII), trazido para o Brasil no século XIX por Figueiredo Novaes (1859), Joaquim Serra (1875) e Artur Azevedo (1877). O nome “Revista” vem da expressão “passar em revista”, que significa fazer uma resenha (no caso, dos principais acontecimentos do ano); Revista de Ano. (FARIA, 2013).

uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social, mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.

(...) os artistas relacionais constituem um grupo que não se apoia absolutamente na reinterpretação de tal ou tal movimento estético do passado; a arte relacional não é o revival de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino das atividades artísticas: seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte. (BOURRIAU, 2009, p.21).

Segundo Lehmann (2007), mesmo a arte, que nega pela provocação, deve criar o novo com base em sua própria substância, ganhando identidade a partir de si mesma, e não pela negação das normas anteriores. Este argumento evoca um conflito, ao considerarmos a elaboração de uma linguagem não-binária a partir de uma trajetória binária, já instituída nesses mais de sete mil anos de Teatro. Ainda assim, ele próprio parece incorrer sobre esse problema, ao definir a cena contemporânea como oposição ao drama e enfatizar a presença dos membros dos organismos dramáticos no teatro pós-dramático, mesmo como uma estrutura morta (FERNANDES, 2010), situação semelhante às tentativas de definição do conceito de não-binariedade. Até então, nenhum outro gênero teatral propôs quebrar com conceitos postulados com o mesmo êxito do teatro épico de Brecht ou do teatro do absurdo, que atingiram a separação com o drama, mas, ainda assim, mantinham a tradição da ação e do texto dramático como norte da cena teatral. Nesse sentido, destaco como, neste conceito de Lehmann (2007), já está presente a complementaridade (DERRIDA, 1997) entre o teatro e o pós-moderno (como a semelhante comparação feita anteriormente neste mesmo capítulo, entre os elementos Teatro e *Teatra*, ou binariedade e não-binariedade). Trago, em comparação à proposta de linguagem não-binária, o teatro brechtiano como essa “linguagem cênica”, citada pelo próprio Lehmann (2007) como o único modelo que elaborou uma crítica cênica sobre a questão da representação. “No entanto, o teatro brechtiano tem caráter modelar exatamente por incluir o processo de representação naquilo que é representado, e exigir uma recepção produtiva do expectado (FERNANDES, 2010, p.17)”.

Por esse motivo complementar, o teatro pós-dramático e performático é considerado pós-brechtiano, propondo a quebra com a *mimésis* aristotélica, que me permite fazer uma ponte com a proposta butleriana (2003) de performatividade

do gênero, sobre a qual reproduzimos uma performance específica para todos e para nós mesmos, diante da busca pela definição identitária, que reproduz aquela performance aprendida através da observação e da repetição da performance desse grande *Outro* (LACAN, 2003). No teatro pós-dramático e, consecutivamente, na performance, o *que se diz* acaba se distanciando muito de *como se diz*, do que se faz e de como se faz ganhar foco na cena. “Na performance, a intenção vai passar do *what* para o *who* (do *quê* para o *como*). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como “aquilo” está sendo feito” (COHEN, 2002, p. 66).

Para Lehmann (2007), essa nova linguagem está debruçada sobre as teorias do caos. Aí, ele afirma a ação efêmera do teatro; enquanto o teatro dramático pretende se expressar de uma forma realista, o teatro pós-dramático quer que o real esteja em cena, características semelhantes, por mim identificadas e classificadas no capítulo 4 deste documento, na análise de meu solo, *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, como um modelo de linguagem desobediente. Para que isso aconteça, não existe representação e nem mecanismos falsos para adquirir uma organicidade. Em seu ponto de vista, o teatro tem que ser feito no *aqui e agora*. Assim, a realidade precisa estar presente: é a vida condensada. Lehmann (2007) acredita que esta é uma nova forma de usar os signos e ressignificá-los. Para isso, exige que o ator (*performer*) proposto tenha uma presença próxima da realidade, mas que, retoricamente, não busque representar a realidade. Para ele, o ator precisa encontrar essa presença pura, o que está muito mais próximo de uma manifestação do que de uma interpretação por significados.

Corpo físico torna-se uma realidade autônoma no teatro pós-dramático, uma realidade que não conta, por meio de gestos, esta ou aquela emoção, mas que por meio de sua presença, se manifesta como local de uma memória coletiva. (LEHMANN *apud* FERNANDES, 2010, p.26).

Este teatro que nega a representação, mas não a existência do texto, busca, em sua apresentação, essa qualidade única e gradativa de compreensão da identidade da *performer*, isto é, o movimento natural da vida. Para que houvesse o drama, era pressuposto que ocorresse uma relação entre duas pessoas, ou entre o ator e a plateia. Em dado momento, os autores modernos não achavam mais essencial essa troca; tudo o que resultasse dela era considerado superficial, pois, apesar de aparentar o real, tratava-se de uma técnica que

apenas distanciava o intérprete da plateia e do momento efêmero. A partir da ideia de descentralização do texto, das personagens e das polaridades das artes, em vez de uma hierarquização, a busca se dá por uma cena real sem o realismo interpretativo, o que também implica em novas definições de estilos artísticos; o final desse caminho é chamado de *performance*.

Com a implantação da ideia de *body art*, o artista se torna, também, a obra de sua arte. A partir daí, surgem movimentos como o *happening*, os *environments* e as *assemblages*. Enquanto o *happening* é um movimento artístico que se embasa na improvisação e na relação mútua com a plateia, buscando a idealização da não divisão e tornando todos atuantes, os *environments* e as *assemblages* são relações criadas a partir da ideia de colagem cênica, ou, quase de uma forma aleatória dadaísta, conectam imagens, buscando não uma organicidade, mas uma trajetória entre as aleatoriedades. A esse estilo de colagem cênica, mais tarde, foi dado o nome de *collage*; nesse sentido, o *happening* surge como uma nova proposta de *collage*.

É nesse contexto de surgimento artístico em que a performance vem criando espaços e definindo seus caminhos, processo muitas vezes difícil de delimitar, chegando a tropeçar em problemáticas em torno da construção da identidade de gênero de cada artista. A performance vem, sobretudo, como uma linguagem de experimentação, de pesquisa e de composição arbitrária, mas não necessariamente tem uma ideologia engajada.

A *performance*, em diversos aspectos, concorda com as ideias anarquistas, no sentido de que valoriza a busca por essa arte libertadora que evoca uma experiência com o inconsciente. “A arte, como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer, e não no princípio da realidade” (COHEN, 2002, p.45). O *performer* trabalha no campo libertador e humanista, no qual suas ações, que muitas vezes causam choque na plateia, são de contracultura, e requerem modificações. Com isso, há um resgate de aspectos primitivos do ser humano em estado de presença viva, que não apenas informa, mas sim, compartilha vivências. “A performance trabalha ritualmente as questões existenciais básicas, utilizando, para isso, recursos que vão desde o Teatro da Crueldade até elaborados truques sígnicos” (COHEN, 2002, p.66). Com isso, a performance cada vez mais se aproxima da ideia de Allan Kaprow em torno das ideias de *não-arte* e de *live art*, encontro da arte com a vida que torna os movimentos da

obra arbitrários, como em *sketches* improvisadas para um público. O jogo ocorre no *aqui e agora*, no local onde as outras artes também estão presentes, porém, não de uma forma harmônica; a composição vem com a ideia de que cada ato artístico é livre e responsável pela sua comunicação. Desse modo, mais uma vez, a arte é reinstaurada no seu sentido mais bruto de efemeridade.

A performance não se estrutura em uma forma aristotélica — com linha narrativa, que propõe começo, meio e fim —, mas, ao contrário, no teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma *collage* como estrutura e em um discurso de *mise-en-scène*. Ideologicamente, a performance incorpora as ideias de uma arte onde a artista realiza coisas, mas não necessariamente interpreta. Em uma busca pela realidade como vivência, “O performer não tem estado (ou então, ele não os projeta). Ele não tem interioridade. Ele é (está) toda superfície” (FÉRAL, 2015, p.1460). A arte da performance, portanto, busca ter a vida como primeiro plano, mas em um local onde se tem a *sensação*, e não a *emoção*.

Sobre esse assunto, a performance na dialética freudiana está mais atrelada ao princípio do prazer (dionisíaco) do que ao da realidade (apolíneo). Nesta perspectiva, a performatividade do gênero não se distancia em nada da performatividade presente nas apresentações artísticas denominadas *performance arts*, pois ambas são normas aplicadas e apreendidas de forma dionisíaca e, portanto, sem método, ordem ou regra pré-determinada.

Quando buscamos analisar o processo histórico do surgimento da performance no Brasil, devemos lançar olhos para o processo de modernização do teatro brasileiro. Observamos que ele ocorre tardiamente, em comparação com os mesmos processos vivenciados pela literatura, pelas artes plásticas e pela música no Brasil em outras épocas. Todas essas manifestações artísticas têm a Semana de Arte Moderna como um marco temporal transformador das estruturas do fazer artístico.

A Semana de Arte Moderna foi o marco inicial do período caracterizado pela renovação estética em quase todas as manifestações artísticas, com Villa-Lobos (música), Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral (pintura), Mário e Oswald de Andrade (literatura). (RIEGO, 2006, p.01).

Por outro lado, não houve a presença de artistas de teatro, linguagem que, na época, estava em ascensão — com destaque para o teatro de revista ¹⁴(ou teatro

¹⁴ Teatro de Revista Brasileiro é um estilo de origem francesa (século XVIII), trazido para o Brasil no século XIX por Figueiredo Novaes (1859), Joaquim Serra (1875) e Artur Azevedo (1877). O nome

ligeiro), o gênero em voga. Os espetáculos eram montados em pequenos períodos de tempo, mas sempre com muitas apresentações, o que trazia o caráter dinâmico das montagens. A expressão também vem da predominância da comédia ligeira na dramaturgia, leviana e com muito apelo ao público.

(...) Influenciados por essa produção de comédias do fim do século e certos do sucesso desse gênero teatral, os autores nacionais da década de 20 dedicaram-se inteiramente à produção de comédias de costumes e também do teatro de revista e da burleta. (RIEGO, 2006, p.71).

Tais características permitiram que o teatro chegasse a outros lugares que não apenas a elite brasileira. O teatro de revista popularizou a ida ao teatro no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, cidade central do pensamento artístico nacional da época. “Falar em teatro de revista brasileiro é falar necessariamente de um período extremamente profícuo e criativo de produções e encenações” (MEDEIROS, 2008, p.36). Tornando-se o mais desejado meio de entretenimento da época, o gênero lotou as salas de teatro, que tinham mais de uma sessão diária. Por tal êxito, não se interessava pensar em mudanças. As companhias se estruturavam da seguinte forma: o primeiro ator, geralmente dono da companhia, acumulava duas funções: a de ator e a de empresário. Ocupando sempre o centro do palco, dispunha da presença do ponto, que o liberava da obrigação de decorar suas falas. Um ensaiador era responsável pela divisão dos personagens pelo palco. Dessa forma, a dramaturgia brasileira era caracterizada pelo individualismo artístico e pelo exibicionismo da personalidade desses atores/empresários (RIEGO, 2006, p.72). No que tange às criações de solos e monólogos por artistas *transgêneres* e travestis, dedicarei um trecho do capítulo 2 sobre o assunto, no qual elaboro a cartografia Brasil~Trans, produzida durante esta dissertação. Nela, fica evidente como a prática dos monólogos sempre foi algo muito comum no Brasil, desde a época do teatro de revista.

Se compararmos o processo de modernização do teatro brasileiro ao do europeu, este também ocorreu de uma forma lenta e tardia, em relação aos outros tipos de linguagem. “Peter Szondi (2001), crítico que alterou os caminhos dos estudos teatrais, anota uma grande mudança dramaturgic mundial entre os anos de 1880 e 1950” (MEDEIROS, 2008, p.36). Essa mudança veio ocorrer nos palcos

“Revista” vem da expressão “passar em revista”, que significa fazer uma resenha (no caso, dos principais acontecimentos do ano); Revista de Ano. (FARIA, 2013).

do Brasil apenas em 1943, final da data destacada por Peter Szondi (2001), que marca a estreia do espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, — marco simbólico —, considerado o primeiro no qual se conseguiu concretizar cenicamente as ideias modernistas, o que gerou grande repercussão nacional.

A modernização do teatro brasileiro não decorre unicamente da encenação de *Vestido de Noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, mas foi o resultado de uma série de tentativas de renovar a cena nacional. Durante a década de 1930, autores diversos lançaram-se a várias experiências no campo dramático, embasados em correntes e filosofias que estavam em voga na cena europeia. (MEDEIROS, 2008, p. 36).

Trago essa historicidade por observar, nesses acontecimentos, uma presença pioneira do teatro brasileiro em *desobedecer*. Mesmo no teatro de revista, que, nesse momento, elabora uma poética nacional muito singular, era possível encontrar ainda as normas colonizadoras semelhantes às de teatros franceses. Aqui, neste movimento de modernização, observo o início do processo de desobediência ocorrendo no teatro brasileiro.

Por sua vez, o profundo processo de modernização do teatro europeu surgiu no final do século XIX, com a necessidade dos artistas de transparecerem em suas obras a própria vida, trazendo personalidade para a cena e questionando os padrões da *mise-en-scène*. “Alguns autores do final do século XIX, ao tentarem representar angústias e anseios do homem moderno, depararam-se com uma estrutura dramática fechada, regularizada pelas três unidades e oriunda da teoria aristotélica.” (MEDEIROS, 2008, p. 36). Essas normativas estabelecidas tinham o pressuposto de auxiliar a tradução da vida, trazendo formatos para o posicionamento cênico, a oralidade e a gestualidade, o que, para muitos, impedia a transposição do conteúdo da vida na cena.

Voltando algumas décadas nesse processo que chamamos, portanto, de *contemporâneo*, os últimos anos do século XIX são marcados por dois fenômenos, ambos resultantes da revolução tecnológica e de importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, o que contribuiu com o surgimento da figura do encenador. Primeiro, a eliminação da noção de fronteiras e das distâncias; depois, o descobrimento dos recursos da iluminação elétrica (ROUBINE, 1998, p.19). O primeiro elemento nos é extremamente importante. O encenador, como esse modelo detentor da função direcional da obra, revela o

quanto o altruísmo e a criação nas artes estavam conectados a uma espécie de fruição entre as linguagens.

Com o surgimento do papel do encenador, nomes como Anton Tchekhov (1860- 1904), Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912) e Maurice Maeterlinck (1862-1949) começam a progredir na dramaturgia de obras naturalistas e simbolistas, sincronicamente. Ambos revelam caminhos distintos, mas lançavam olhares sobre a vida como material para a obra de arte. Iniciam-se, então, as vanguardas, experiências que transitam entre a arte e os elementos da vida, como o cotidiano, o sonho ou a sociedade. Nesse sentido, o naturalismo surge negando as normativas aristotélicas de interpretação, propondo um olhar para a vida cotidiana, para os gestos psicológicos e para os problemas interpessoais. Já o simbolismo propõe um mergulho intenso no mundo dos sonhos e dos desejos inconscientes, transformando o personagem em uma figura tipificada, trazendo maior liberdade dramaturgica para os padrões do texto. Em ambos movimentos, há uma tentativa de quebra das normas da realidade para a proposição da vida em cena, ou da vida na arte:

Chama a atenção, no caso da dramaturgia simbolista de Maeterlinck, para a substituição da ação dramática pela situação, pois o ser humano é privado – pela própria temática – de tomar atitudes: ele apenas sofre a iminência de uma morte. O homem, enquanto ser totalmente passivo, nada faz senão refletir, o que dramaturgicamente é representado pelo sujeito épico, causando a cisão de sujeito e objeto antes não permitida ao texto teatral. (MEDEIROS, 2008, p.38).

O que começou como um processo artístico europeu se refletiu diretamente no âmbito nacional. Até mesmo a intenção de modernização do teatro nacional surge como um resultado da colonização europeia sobre nossa cultura, presente até os dias de hoje. Tal processo artístico é um reflexo direto das mudanças ocorridas na Europa, junto com a necessidade constante de atualização sobre as modernidades da Europa e dos Estados Unidos. A ascensão do teatro de revista promoveu grandes mudanças na cena artística local; mesmo oriundo de estéticas francesas, incorporou, com o tempo, características próprias, capazes de produzir algo de valor autenticamente nacional, peculiar e inovador. Esses aspectos deram origem à criação de uma identidade genuinamente brasileira do gênero. Essa estrutura dramaturgica e poética também foi experienciada pelas Dzi Croquettes em seus espetáculos:

A princípio caracterizada como revista de ano (na França, *revue de fin d'année*), elaborada conforme regras bem determinadas, a revista tinha o

objetivo de oferecer uma re-visão (re-vista) resumida dos conteúdos e acontecimentos do ano anterior, sob um viés crítico e cômico: uma resenha anual irônica, engraçada e bem elaborada com certa singularidade de um humor político brasileiro, mas não politizado. Tal concepção sofre alterações em sua estrutura, até chegar numa espécie de encenação composta de sequência de quadros que parecem não ter ligação entre si, cujo desfecho é uma apoteose, sem abdicar do olhar crítico e irônico dos acontecimentos que se comentavam através da linguagem alusiva característica dos textos revisteiros. (RIBEIRO, 2008, p. 01).

A própria ideia de modernização implantada no Brasil não é um processo exclusivo das artes; foi uma filosofia política injetada no país, como desejo pela conquista de princípios inovadores e modernos. Entretanto, este processo não ocorreu do dia para a noite. Alguns foram os dramaturgos que inspiraram o tão citado Nelson Rodrigues. Roberto Gomes (1882–1922) foi um autor brasileiro que, desde 1910, buscou trazer traços simbolistas inspirados em Maeterlinck para suas obras. “Roberto Gomes pode ser um exemplo representativo daquilo que Szondi determina como a crise do drama: ao expor problemas que mais tarde Nelson Rodrigues tomará como objetos de conflitos” (MEDEIROS, 2008, p. 37). O que impediu Gomes de ser um marco na modernização do teatro no Brasil é que suas propostas ficavam apenas no campo da temática. Seu caráter dramaturgic na representação textual ainda estava aprisionado nas normas do drama. “Em algumas de suas peças, podemos até mesmo identificar uma tentativa de enquadramento de sua estrutura às três unidades dramáticas, enquanto a temática demanda um formato mais aberto.” (MEDEIROS, 2008, p. 37). Desse modo, o autor não chegou a gerar grandes mudanças na estrutura do fazer teatral nacional.

Esta falha tentativa de modernização teatral brasileira aconteceu com diversos dramaturgos. É nítido reconhecer, nas obras da época, a consciência por parte desses artistas sobre a necessidade de renovação da cena, que de nenhuma forma tinha empatia com a realidade brasileira. No entanto, antes da oficialização desse processo, a ação de dominação linguística e poética funcionou como um dispositivo colonizador nas Américas. Na década de 30, alguns autores (caídos no esquecimento pelo público), agitadores do teatro brasileiro da época e influenciados pelo exterior, tentaram provocar a reviravolta de modernização dos palcos, tecendo correntes de pensamento dominantes.

Autores como Renato Vianna, Paulo de Magalhães e Joracy Camargo produziram, cada um à sua maneira, dramas que aspiravam ao moderno,

especialmente pela representação das angústias do homem, mas que se depararam com um aspecto até então bastante negligenciado: a forma dramática, que não acompanhou a modernização dos temas. (MEDEIROS, 2008, p. 39).

Mesmo sabendo que nenhum desses autores atingiu a transformação que desejava, é nítida a herança performática deixada a Nelson Rodrigues, com as temáticas repletas de dramas psicológicos, como expressão da obra *A Mulher Sem Pecado* (1941).

Seguindo o caminho de uma espécie de “drama psicológico” do século XX no teatro brasileiro, pode-se perceber que a primeira peça de Nelson Rodrigues equipara-se a elas na tentativa de expor o drama de um homem ao desconfiar da fidelidade da esposa. (MEDEIROS, 2008, p.47).

Esse entendimento por parte do autor foi fundamental para sua proposta estética em *Vestido de Noiva* (1943), onde, pela primeira vez, pareceu haver um rompimento com o drama no sentido da temática presente no texto e na encenação, o que propõe um possível nascimento da performance no Brasil. O texto foi fragmentado em uma dramaturgia não cronológica, com a proposição de planos cênicos e dramáticos, no sentido de estabelecer uma relação entre o sonho e a memória. Essas técnicas, lidas hoje com facilidade, foram lidas como desobediências fora da norma nos palcos brasileiros da época.

O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise-en-scène* [...], de que tanto se falava na Europa. Aprendíamos, com *Vestido de Noiva*, que havia para os atores outros modos de andar, falar e gesticular além dos cotidianos, outros estilos além do naturalista, incorporando-se ao real, através da representação, o imaginário e o alucinatório. O espetáculo, perdendo sua antiga transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a intitulada pelo texto. (PRADO, 1988, p. 40).

Vestido de Noiva foi estreado com direção de Zbigniew Ziembinski, fundador do grupo Brasileiro Os Comediantes, em 1943. Sua direção inovadora foi responsável pela transformação do modo de fazer teatro no Brasil que muitos desejavam. O polonês trouxe ao Brasil as técnicas de Stanislavski (GEORGE, 1994), adotando a função de encenador, até então inexistente por aqui, o que provocou a consciência do elenco, sem o velho costume de eleger a figura do primeiro ator. Suas obras causaram impacto no público e na crítica; Os Comediantes era o grupo mais reconhecido e influente no Brasil, naquela época. Tal protagonismo teve fim com o surgimento de outro também importante grupo brasileiro, desta vez em São Paulo, local ainda pouco explorado pelos coletivos de

artistas teatrais. Assim, em 1948, fundou-se o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), inaugurado como uma companhia de teatro amador, por meio do patrocínio do empresário italiano Franco Zampari. O TBC deixou sua marca no percurso do teatro no Brasil. Ao buscar a profissionalização da equipe e do grupo, trouxe nomes internacionais para compor o coletivo, buscando o desenvolvimento de novas técnicas.

Autores descrevem a história do teatro brasileiro como sendo uma história de seus grupos de teatro, julga que o TBC, devido ao seu interesse por obras estrangeiras, atrasou o desenvolvimento de uma dramaturgia nacional. Enquanto este autor é de opinião que o grupo foi elitista e apenas uma cópia de estéticas estrangeiras, Almeida Prado (1998), cuja a história do teatro brasileiro moderno retrata sobretudo as suas obras teatrais, realça a importância do TBC para a profissionalização do teatro nacional. Contudo, a problemática influência estrangeira através dos oito encenadores internacionais do TBC (um polaco, seis italianos e um belga) é também observado por Almeida Prado (1998). (FERREIRA, 2008, p.134).

No entanto, em uma perspectiva contemporânea, nesta etapa da modernização do teatro brasileiro, o surgimento de grupos amadores se profissionalizando em todo o país dá sequência a uma série de problematizações cênicas, resultando naquilo que podemos chamar de teatro performativo. Entre esses coletivos, destacam-se o Teatro Experimental do Negro (TEM) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), pelo teor de resistência impresso na consciência política, sempre presente nas criações artísticas. Porém, seus movimentos foram bruscamente interrompidos com o estabelecimento da ditadura no Brasil após o golpe de 1964. A partir desse contexto, tudo no país se transforma, principalmente a relação de liberdade e expressividade na arte. Desse modo, o teatro passa a sofrer uma forte censura em temáticas e estéticas. À medida que novas necessidades políticas e artísticas aparecem, a vida cotidiana se modifica e, com ela, também a cena teatral. Assim, as ações performáticas brasileiras surgem como um caminho concreto, em um espaço onde o teatro não mais comunicava; era preciso profanar (AGAMBEN, 2007).

O Teatro Oficina, fundado em 1958, já era um grupo com certo currículo antes da chegada da ditadura militar. Assim como outros coletivos brasileiros da época, havia passado por algumas experiências com diretores estrangeiros, a exemplo do contato com a companhia americana *Living Theatre*, que gerou uma série de trabalhos de estética naturalista a partir das técnicas de Stanislavski, transmitidas ao grupo pelas aulas de Eugênio Kusnet. No entanto, somente após

o retorno do exílio do diretor, Zé Celso Martinez (1937), motivado pelas ameaças e perigos que aquele contexto provocou, foi que o grupo alcançou a potência política aplicada no fazer artístico performático, caráter que se mantém até os dias de hoje. Grupos como o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, de Augusto Boal (1931-2009), também foram os responsáveis por introduzir uma camada política ao processo de modernização do teatro brasileiro, a partir do mesmo desejo: o de trazer a vida para a cena como movimento desobediente contra a norma.

Esses encenadores e seus grupos, motivados por esse ideal revolucionário e inseridos em um cotidiano de opressão e censura, decidem buscar novas formas de expressar suas ideias, por meio da apreensão das recentes traduções de Brecht. Nesse sentido, implantam as técnicas de interpretação como mecanismo político, como a técnica do *coringa* ou *coringamento*, trazida por Boal¹⁵. Em todo esse processo, as adaptações e criações artísticas eram vistas como movimentos subversivos da arte, que passaram a enquadrar todas essas obras em outros critérios estéticos.

Um exemplo de desobediência artística: Dzi Croquettes

Reparemos agora como, nesse panorama histórico, as Dzi Croquettes se inserem em cena neste complexo processo de modernização do teatro e embate ao gênero do teatro de revista, desconstruindo¹⁶ a homonormatividade emergente em sua poética.

Essas treze artistas produziam fraturas no ideal de masculinidade hegemônica, ao se vestirem com “elementos femininos”, sem necessariamente buscar semelhança ou imitação ao ideal de uma mulher cisgênera normativa. Em uma época na qual se esperava que os homens performassem uma masculinidade heterocentrada e não afeminada, isso poderia ser lido como uma subversão transgressora. Por outro lado, o grupo estava fora do movimento homossexual do Brasil, que buscava sedimentar e forjar uma identidade *gay* considerada mais respeitosa, discreta, educada e polida. Não por acaso, o termo entendido — que denotava a ideia de um *gay* não afeminado — se tornou um

¹⁵ Cada ator interpretava a totalidade da peça e não apenas um dos participantes do conflito exposto. O espetáculo deixava de ser realizado segundo o ponto de vista de cada personagem e passava, narrativamente, a ser contado por toda uma equipe. (BOAL, 1991, p.201-202).

¹⁶ Desconstrução (DERRIDA, 1967): explicitar o jogo presença e ausência; já a suplementaridade é o efeito da interpretação de oposições binárias.

jargão comum entre homens homossexuais, que buscavam se desvincular dos xingamentos de “veado” e “bicha” que ocorriam entre os espaços de homosociabilidade.

É preciso problematizar com mais detalhes a formação desse coletivo, de modo a não se deixar aprisionar pelas noções de *família*, *família mágica*, solidariedade e união, aspectos já levantados na abertura desta deriva dissertativa. Ainda que fomentassem tensões, conflitos, relações e exercícios de poder hierárquicos, as Dzi também conviviam sobre a perspectiva de questões pautadas em uma superioridade agenciada pela nacionalidade, pelas identidades regionais, por diferenças de idade, competências e talentos reconhecidos e reforçados, relações de afeto, trocas e cumplicidade. Talvez por isso, ainda continuem a despertar, mobilizar e inspirar em nós uma possibilidade de potência, de atuação e de microrresistência às estratégias de controle e dominação dos corpos, dos desejos e afetos gestados nas tramas do poder heterocentrado atual.

A contradição da problematização das masculinidades na cena presente nesse coletivo se concretiza nas falas do documentário sobre o grupo, que, em sua maioria, já descreve a força máscula dos movimentos coreográficos dos artistas. Sob a direção de Lennie Dale, o grupo fazia uso da mesclagem de técnicas de dança exímias, virtuosas e dinâmicas, realizando um trabalho competente e surpreendente, que traduzia aos corpos brasileiros questões e padrões euro-americanos da dança moderna e clássica do musical. Sobre esse aspecto, Carlos Machado, no documentário, afirma o seguinte:

As coreografias eram sempre marcadas pelo Lennie, embora ele aceitasse opiniões. Muitas vezes, os passos originais iam sendo modificados ao longo dos ensaios, pois ele sabia que todos os integrantes precisavam aprender bem os movimentos. A dança era a alma do espetáculo, era uma maneira maravilhosa de nos expressarmos. Todos queriam pegar um pouco de toda aquela energia fresca e colorida que nós emanávamos. (MACHADO, Dzi Croquettes, 2009).

Lennie compunha com a força e precisão dos passos coreográficos e a leveza do movimento dos braços e do rebolar dos quadris, performando, assim, uma expressão fluida de gênero. Mas não era só isso; através da paródia, desvelava o caráter artificial dos dispositivos de distinções gestuais e performáticas entre os papéis sociais do *ser homem* e *ser mulher*, questionando: “por que não os dois?”. Dzi Croquettes liquidifica a arte e a vida vivida e fratura as insígnias e as imagens tradicionais de masculinidades, ultrapassando essas

fronteiras que, até então, foram concebidas de modo rígido e estático, expressando e materializando, em alguma medida, os versos da canção *Masculino e Feminino*, interpretada por Pepeu Gomes: “*ser um homem feminino, não fere o meu lado masculino/ se Deus é menina e menino, sou masculino e feminino*”. É neste movimento de contracultura brasileira que as Dzi se inserem.

Segundo Raewyn Connell (1995), o termo *masculinidade hegemônica* foi escrito pela primeira vez em um relatório de 1982, que integrava o projeto de investigação das hierarquias sociais entre meninos, professores e pais em escolas australianas. Com esse estudo de campo, foi possível observar a existência de múltiplas hierarquias, entrelaçadas por noções de gênero, tempo e classe. Assim, Connell (1995) afirma que masculinidade é um construto não equivalente aos homens, mas à posição ocupada por eles em dada ordem de gênero, que varia de acordo com o tempo e a sociedade, e que, por isso, em uma perspectiva relacional, percebe-se que as mulheres também têm um papel fundamental na construção desses sujeitos.

Na performance da música *Ela Diz Que Tem*, de Carmen Miranda, as Dzi acentuam uma performance exagerada, trazendo o aspecto “feminino”, com seus balangandãs, diversas pulseiras e colares, muita purpurina e maquiagem forte sobre um corpo com excesso de pelos e uma boca mais acentuada. Em cena, não só homenageavam a figura histórica da cantora, como também expressavam a sensualidade e a potência de belíssimos corpos masculinos travestidos. Eles produziram um efeito ambíguo, parodiando a própria personagem de Carmen Miranda, que já na década de 30, expressava-se de modo intenso e exagerado, considerando os códigos de feminilidade vigentes da época.

No sistema de gênero construído pelas travestis, chama a atenção a visão essencialista que elas parecem ter sobre os atributos de gênero. As travestis desenvolvem um “construtivismo estruturalista”. Subvertem a própria ideia que comungam de ser o sexo biológico o definidor do gênero. Por outro lado, reforçam o binarismo a partir de um conjunto de preceitos morais que determinam e marcam o que é ser homem e mulher.” (MISKOLCI; PELÚCIO, 2007, p. 07).

Dzi Croquettes misturava tudo isso, deslocando e embaralhando esses códigos e fissurando a ideia de masculinidade hegemônica. Em uma espécie de jogo cênico, para a plateia, elas eram homens que se expressavam com força e virilidade, a partir da dança e dos passos fortes, mas, com rebolado, gestos suaves e vozes falseteadas, em resistência à heteronorma. “Nessa lógica normativa e

binária, tudo o que é ambíguo ou que momentaneamente foge desse dualismo [homem/mulher] poderia ser assim incluído nesse espectro *queer*” (FERREIRA, 2016, p. 03). É difícil dizer que as Dzi Croquettes eram *queers*. Primeiramente, porque sempre é necessário refletir sobre a utilização deste termo em terras *tupiniqueers*: “Diferentemente do que se passou nos EUA, os estudos *queers* entraram no Brasil pela porta da universidade e não como expressão política vinda do movimento social” (PELÚCIO, 2016, p.127). Trata-se de uma expressão extremamente erudita e, mesmo ainda hoje, pouco difundida no Brasil.

Em segundo lugar, devemos pensar que o *queer*, segundo o que trazem Pelúcio e Miskolci (2007), não se trata de um movimento indentitário; ao contrário, busca a desconstrução (DERRIDA, 1967) da relação sexo-gênero, propondo a naturalização de todos os corpos e o fim das normas impositivas:

O *queer* busca apontar e compreender os sujeitos em conflito com a ordem de gênero vigente, mas seu compromisso político é o de evidenciar a produção de diferentes identidades não categorizáveis como menos humanas. O *queer* é a nova política de gênero onde revelam-se os desaparentados.[...] No entanto, a Teoria *Queer* desafia a sociologia a não mais apenas estudar os que rompem as normas e nem apenas os processos sociais que os criam como desviantes, antes focar nos processos normalizadores marcados pela produção simultânea do hegemônico e do subalterno. (MISKOLCI;PELÚCIO, 2007, p.170).

Cabe destacar ainda que a masculinidade hegemônica não é fixa e estanque, como destaca Connell (2015), mas um efeito dos discursos e das práticas engendradas historicamente. No caso das Dzi, é notório como suas performances provocavam tensão na teia do poder, ao não obedecerem as práticas esperadas por um corpo masculino, principalmente naquelas cenas evocadas nos discursos de cunho patriótico e de defesa da “família brasileira”, que se materializava na figura de homens fortes, viris, heterossexuais e não afeminados, considerados aptos a defender e reproduzir uma sociedade forte e desenvolvida, características também encontradas no movimento homossexual brasileiro da época.

No entanto, diante de tudo disso, nunca podemos nos esquecer de que o grupo era formado por treze homens. O coletivo mobilizou a força *do* e *pelo* corpo, em um misto de movimentos com passos fortes e gestos suaves, executados por suas bailarinas peludas, supermaquiadas, com vestidos esvoaçantes e brilhosos, em cima de longos saltos. De fato, estas expressões não poderiam, também, ser

vertentes da fluidez das masculinidades? A virilidade é um marcador masculino, ao passo que a feminilidade é marcada pela delicadeza.

Segundo Berenice Bento¹⁷, a marca das experiências travesti, transexual e pessoas intersexo por esse jogo de fluidez arbitrária e híbrida do masculino e feminino. As Dzi colaboraram com a hibridação do binarismo e propuseram uma poética teatral brasileira. Também por isso, coloco-as como símbolos pioneiros de uma possível linguagem não-binária. Portanto, investigar a relação entre os homens e o complexo jogo de produção das masculinidades é notar, primeiramente, as múltiplas performances eróticas e sexuais da masculinidade. É, também, examinar como os indivíduos se percebem e se reconstróem nos jogos e nas tensões do campo do desejo.

Paul B. Preciado, em *Manifesto Contrassexual* (2017), faz um exercício de desnaturalização dos nossos corpos, tendo, como alvo, no rastro do pensamento derridiano, a desconstrução da heteronormatividade. A partir da noção de biopolítica de Foucault, Preciado investiga como o corpo e o gênero são produzidos por meio de técnicas de domínio da contemporaneidade. Simultaneamente, também vemos isso em Connell: “Trago a crítica como ficcional a concepção da sociobiologia que vê a masculinidade como a ampliação cultural das características físicas e de temperamento do homem, entendendo que estão errados o determinismo social e o biológico, assim como a combinação dos dois” (CONNELL, 1995, p.03).

Em *Manifesto Contrassexual*, Preciado cita a necessidade de “uma análise crítica da diferença de gênero e sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas”, completando que “a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual¹⁸” (PRECIADO, 2014, p. 21). Neste contrato, os corpos são chamados de falantes¹⁹, e um dos seus principais objetivos é desconstruir toda e qualquer fixação identitária e implodir binarismos — homem/mulher/, hétero/homo, natureza/cultura —, desvelando as normas regulatórias que forjam corpos

¹⁷ BENTO, Berenice; PELUCIO, Larissa. Vivências trans: desafios, dissidências e conformações - apresentação. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 485-488, Aug. 2012.

¹⁸ PRECIADO, Paul B.. Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. SP: N-1 edições, 2014, p. 21.

¹⁹ Ibidem.

normais/heterossexuais *versus* anormais/não-heterossexuais. Essa perspectiva traz, portanto, embasamento para aquilo que diz respeito a essa identificação de gênero no grupo. A seguir, uma descrição da complexidade dramatúrgica das Dzi Croquettes nos ajuda a compreender a necessidade de aprofundamento sobre a obra contrassexual:

Na “Abertura” do show, predominava a indiferenciação entre o masculino e o feminino, uma contraposição de corpos peludos, com barba, longos cílios e forte maquiagem. Gestos ambíguos, como um rebolar dos quadris com passos fortes, ou uma saudação militar seguida de um “virar a bolsa”. No segundo ato, a “Festa”, o foco eram as performances lidas como femininas, a dublagem de Billie Holiday, encenada por Carlos Machado, a Lotinha, é um exemplo. Segundo Lobert, ele entrava em cena com um vestido comprido, luvas $\frac{3}{4}$ e a cabeça sob uma touca, bem maquiado e com longos cílios, que se tornou uma marca dos Dzi. No terceiro ato, “Andrógino”, geralmente composto por três atores, se destacava a ambiguidade entre os gêneros. Segundo Lobert, esse ato não fazia parte dos primeiros espetáculos do grupo; foi com o passar do tempo que os Dzi o encenaram. Em cena, tínhamos Lennie Dale e Ciro Barcellos, caracterizados com luvas de boxe, minúsculas tangas, corpos fortes, como o movimento de pernas, levemente agachados, apoiados na ponta dos pés. Enquanto a mão esquerda estendida, envolta numa luva de boxe, transmitia força e ataque, a outra, deslizando pelo corpo desnudo, peludo e coberto com purpurina, num movimento sinuoso dos quadris, num misto de força e sensualidade, transgredia as performances de masculinidade. (SILVA, 2017 p.12).

Nesta perspectiva, o estudo das masculinidades em Dzi Croquettes mostra não o *homo sapiens*, representação figurativa do homem civilizado que está no controle e protegido, mas sim, o *homo vulnerabilis*, onde o masculino se coloca, de fato, em um local efêmero e improvisado de vulnerabilidade. A partir desse estado e da pura presença de gênero (elementos já citados aqui), é que se define a fluidez, que só pode ser experienciada após uma *construção do eu*, ou seja, a necessidade da consciência identitária de sujeito. “A arte, como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer, e não do princípio da realidade” (COHEN, 2002, p. 45).

Diante disso, artisticamente, as Dzi Croquettes cada vez mais se aproximaram das ideias de Kaprow (1971) em torno da não-arte e da *live art*, nas quais arte e vida se tornam uma coisa só, de modo que os movimentos da obra se fazem arbitrários, como em *sketches* improvisadas para um público. Com o jogo ocorrendo no ali e no agora, as outras artes também se fazem presentes, porém, não de uma forma harmônica. Sua composição é elaborada por cada ato artístico e é livre e responsável pela sua comunicação; assim, mais uma vez, a

efemeridade é reinstaurada na arte em seu sentido mais bruto. Assim, a partir dessa aproximação, suas duas famílias (masculino e feminino) podem iniciar as problematizações sobre as masculinidades propostas por Connell (1995) nas obras político-artísticas do grupo.

A modernização do teatro brasileiro pode ser considerada, portanto, o processo-mãe desta ação artística performática que elaboramos hoje, em sincronismo com o surgimento da contemporaneidade capitalista no mundo sobre moldes ocidentais e com o estabelecimento da *performance art* no Brasil.

Observo, nas tentativas de modernização fracassadas e nas tentativas legitimadas pelos críticos de artes, uma tentativa de renovação em relação ao não cumprimento de um padrão de poéticas artísticas estabelecidas. Percebe-se, nesta ação, a *desobediência como elemento legitimador*, porém revolucionário, performativo agindo como um unificador híbrido da ideia de uma prática artística conservadora e outras práticas sedentas e arraigadas de mudanças poéticas. Destaco, assim, as práticas de Dzi Croquettes, não apresentadas aqui como instrumentos de análise isolado desse grupo não-binário e desobediente, mas como exemplo historiográfico de uma proposta coletiva, *a priori*, legitimada a desobedecer a linguagem, em um período extremamente repressivo no Brasil ditatorial; isso concretiza, também, um grito de continuidade ao próximo capítulo, que, historiograficamente, também traça a trajetória de diversas personalidades travestis, transgêneras, não-binárias e agêneras, realizadoras de artes cênicas neste mesmo território, mas em outros tempos: o Brasil do século XXI.

CAPÍTULO 2: 1.^a CARTOGRAFIA ARTÍSTICA BRASIL~TRANS 2020

Oscar Cornago retoma Foucault ao falar das “tecnologias do eu” e pensá-las no contexto das produções de caráter confessional. Essa tecnologia remete às formas que o “eu” vem encontrando para produzir e veicular a imagem de si. (LEITE, 2017, p. 93).

Neste capítulo 2, apresento a 1.^a Cartografia Artística Brasil~Trans 2020, realizada por esta pesquisadora que vos fala, Manfrin, sob orientação do Prof. Dr. Ferdinando Crepalde Martins, entre os anos de 2018 e 2020.

Para a realização deste levantamento, que desejou ser apenas o princípio de uma grande investigação historiográfica, artística, demográfica e territorial da presença dos corpos transgêneros e travestis na Artes Cênicas do século XXI, realizei 77 entrevistas com artistas de diversas áreas e linguagens, buscando iniciar, ampliar e demarcar historicamente suas vivências e práticas artísticas do período (sejam essas pessoas vivas ou falecidas, mas ainda neste século). Em conjunto, foi realizado um questionário *on-line*, pelo qual pude registrar uma primeira tentativa de abarcar, em um registro cartográfico, artistas transgêneros dos quais eu ainda não tinha conhecimento, mas que estavam em atividade em suas regiões; muitas vezes, distantes do nicho RJ-SP.

Através desse questionário, consegui identificar artistas trans de múltiplas linguagens, em todos os 26 estados e Distrito Federal, em mais de 40 cidades diferentes. Apesar de apresentar a pesquisa completa neste capítulo, concentro minha análise nos registros que destacam a presença de artistas do teatro e da performance, identificando possíveis características entre suas práticas e continuando a trajetória desta dissertação em deriva²⁰, que busca traçar o *campo da desobediência como poética cênica contemporânea*.

“Identificar nossos corpos é fundamental para a legitimação de nossos registros nos panoramas históricos artístico-sociais” (MANFRIN, 2020); com esta premissa, realizei o chamamento das pessoas para a pesquisa. Portanto, neste segundo capítulo, empreendemos ao texto uma leitura descritiva, cartográfica e reconstrutiva em torno de obras e trajetórias de artistas brasileiras transgêneras e não-binárias das Artes Cênicas no século XXI. Trago a pesquisa de campo realizada como fonte principal dos dados que irei recolher, coletar e apresentar,

²⁰ DERRIDA, 1967.

elaborando uma catalogação inicial que propõe uma análise de conteúdo de obras, coletivos e artistas em listagem. Entendo que mapear esses corpos é a primeira ação que devemos ter para a futura construção de políticas públicas direcionadas. Nesse sentido, o pontapé inicial é extremamente importante para o entendimento da elaboração de seus critérios performativos e fazeres artísticos.

Gênero como espécie ou hibridismo entre conceitos

Alguns dos argumentos que justificam a realização desta cartografia estão evidentes dentro do cotidiano dos corpos trans e não-binários que sofrem discriminação e violência. O Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo²¹. Enquanto a média nacional de expectativa de vida é de 75 anos, entre travestis e transexuais, este índice é de somente 35 anos²². Por outro lado, nunca se falou e produziu tanto a respeito de corpos trans e não-binários no Brasil. Isto é verificado, por exemplo, pelo momentâneo interesse da indústria cultural brasileira atual sobre a temática *queer*. Na mesma linha, há dois anos, a Mostra Internacional de Teatro de São Paulo de 2018 iniciou proposições de atividades²³ com questões relacionadas à transgeneridade, inicialmente pressionada pelo movimento Representatividade

²¹ "No Brasil, 124 transexuais e travestis foram assassinados em 2019. Este resultado coloca o país em 1.º lugar no ranking mundial. Os números são da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) e foram divulgados em primeira mão pelo O Globo. Disponível em <<https://congressoemfoco.uol.com.br/direitos-humanos/brasil-e-o-pais-que-mais-matou-travesti-e-transexuais-em-2019/>>. Acesso em 31 de outubro de 2020.

²² Ver, a esse respeito: O GLOBO, "Brasil é o país que mais mata travestis e transexuais no mundo, diz pesquisa". Disponível em: <<http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/04/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-travestis-e-transexuais-no-mundo-diz-pesquisa.html>>. Acesso em 26 de abril de 2017.

²³ Uma roda de conversa com o tema "Des-normatividade: possibilidades criativas de expressão", entre Liv Elf Karlén, Leona Jhovs e Ferdinando Martins (meu orientador e responsável por este projeto); um *workshop* também com Liv Elf Karlén, onde se discutiu a desconstrução da normatividade; uma mesa-redonda com tema "Amor e ódio ao corpo no Brasil", com Gaudêncio Fidelis, Lais Machado e Leonarda Glück; uma mesa-redonda com tema "Crítica não é censura: De quem é a arte que pode tudo?", com Aline Vila Real, Georgette Fadel, Juliano Gomes, Kil Abreu e Renata Carvalho. Também neste ano, no Festival de Curitiba, tivemos o espetáculo *Domínio Público*, que tinha, em seu elenco, os artistas Maikon K (artista que foi preso pela performance *DNA de DAN*), Renata Carvalho (atriz travesti que interpretou Jesus Cristo em seu espetáculo *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*), Wagner Schwartz (artista que ficou nu na performance *La Bête*) e Elisabete Finger (mãe da criança que tocou no artista nu), que produziram tal performance em resposta aos acalorados debates em torno da liberdade de expressão, censura e limites na arte. Observamos, dessa forma, que esses e outros acontecimentos artísticos destacam a urgência e a atualidade da temática da presente pesquisa.

T²⁴. Já na edição deste ano de 2020, tivemos uma longa programação artística e pedagógica nacional e internacional, contando com a participação de artistas transgêneras em todo o evento realizado em São Paulo. Foi realizada uma frente de eventos especiais, com coordenação de Maria Fernanda Vomero e curadoria de Dodi Leal, originando a primeira “*Encontra de Pedagogias da Teatra*”.

A *Encontra* foi um local de pesquisa e apresentação das metodologias, dos processos e resultados de criação teatral, musical e performativa, a partir das exposições das pesquisas das dezenas de artistas convidadas, que trouxeram seus saberes e práticas artísticas não hegemônicas. O evento durou cerca de uma semana, incluindo mesas, bate-papos, *shows*, oficinas, apresentações, ensaios abertos, saraus e lançamentos de livros que invadiram a programação da MIT, ocupando o Centro Cultural São Paulo e *trans-i-[acionando]*, de vez, a frente deste importante evento para o nosso país.

Ao falar dessas práticas de artistas transgêneras desobedientes a heteronormas, destaco a não singularidade e hegemonia de uma linguagem ou artista sobre a outra. Esse convívio harmônico, ou *transarmônico*, é o resultado da interação entre essas diversas espécies de artistas. Trago, aqui, o especismo²⁵, extremamente distante de qualquer signo ou valor comumente atribuído; ao contrário, esse mesmo especismo se faz como um caminho para pensar o diálogo contínuo entre seus diferentes.

Ao se constituir artisticamente, uma performance promove uma organização midiática entre gênero e tecnologia. Explícitos ou não, conhecidos ou ignorados, estes processos sociais salvam sempre em quaisquer institucionalidades ou projetos. (LEAL, 2018, p. 35).

O olhar especista é uma tecnologia humana; aqui, faço uma atualização dessa tecnologia explícita na heteronorma, a fim de realizar uma aplicação na cena transgênera brasileira performativa de uma forma invertida, assim como fazemos com a própria noção de sexo. Neste caso, espécie se trata de um corpo artístico com gênero, já coberto de *habitus* legitimadores, mas que estão produzindo reflexão, arte ou ativismo, filosofia ou antropologia, prática ou

²⁴ Movimento Nacional de Artistas Trans brasileiras que lutam pela Representatividade Trans nos espaços de arte, pela humanização e naturalização das identidades e presenças.

²⁵ Especismo: assim como acontece com o sexismo e o racismo, o especista acredita que os interesses de um indivíduo ou animal de espécie diferente da sua são de menor valor que o seu.

teoria sobre sua experiência identitária como indivíduo. Esse processo de consciência da individualização e da externalização, a partir da elaboração de um *Outro*, é o que defino como espécie-gênero. Portanto, adquirir consciência da própria espécie é um ato que está intrinsecamente ligado à necessidade de elaborar uma reflexão sobre si mesmo em vida:

O homem ocidental aprende, pouco a pouco, o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las de modo ótimo. Pela primeira vez na história, sem dúvida, o biológico reflete-se no político; o fato de viver não é mais esse sustentáculo inacessível que só emerge de tempos em tempos, no acaso da morte e de sua fatalidade: cai, em parte, no campo de controle do saber e de intervenção do poder. Este não estará mais somente a voltas com sujeitos de direito sobre os quais seu último acesso é a morte, porém com seres vivos, e o império que poderá exercer sobre eles deverá situar-se no nível da própria vida; é o fato do poder encarregar-se da vida mais do que a ameaça da morte, que lhe dá acesso ao corpo. (FOUCAULT, 2014, p.154).

Na concepção foucaultiana, a consciência deste estado de vida e sucessiva necessidade de relações com outros animais e seres vivos é o que nos gera a compreensão de *espécie*. É fazendo referência à qualidade de vida e aos caminhos para melhor adquirir tal *habitus* que nos lemos nesta ótica, diante das necessidades de sobrevivência e das possibilidades apresentadas por esse corpo. *Espécie*, portanto, seria o *habitus* resultante da necessidade e das possibilidades do corpo.

Para o biólogo Ernst Mayr (1942), *espécie* é o agrupamento de populações naturais que cruzam e se multiplicam naturalmente e que, necessariamente, não se reproduzem com outros grupos. Ou seja: membros de uma mesma espécie reproduzem-se entre si. Na biologia, pelo visual, o corpo nunca é colocado como critério de reprodução, pois esse genótipo que enxergamos é apenas uma ação resultante. Um dos motivos pelos quais a aparência do animal não é critério de classificação se deve à existência de diversas espécies nas quais o macho e a fêmea são bem diferentes entre si, além de haver espécies parecidas que não se reproduzem.

Pautada nas ideias de Foucault (2014) e Mayr (1942), observei que, ao aplicar a ideia de espécie nas artes, poderiam me alavancar perguntas sobre as obras e as artistas, muito mais significativas aos processos de linguagem

do que, necessariamente, às perguntas de gênero artístico. Espécie tem a ver com a reprodução e a consciência de si, e não necessariamente com forma. O gênero-espécie da linguagem desobediente, a princípio, pode reunir obras e artistas que não dialoguem tematicamente, muito menos em forma, mas estes podem pertencer a esta linguagem, por estabelecerem um diálogo direto com a heteronorma em desobediência; este elemento, sim, é que se assemelha em todos os aspectos, fazendo-se consciente.

No entanto, apesar de estar aqui falando sobre uma cartografia que reconhece espécies de dramaturgias desobedientes (local onde minha dramaturgia também se insere), destaco que esse exercício de reunir todas essas informações se faz um trabalho lento, mas que, possivelmente, gerará muitos frutos. Atualmente, são poucos os levantamentos e as pesquisas científicas a respeito da questão da performance transgênera como reflexão para a construção artística no Brasil. Evidencia-se, desse modo, o caráter inédito da 1.^a Cartografia Brasil~Trans, ao empreender a construção de um levantamento dinâmico de coletivos e artistas performáticos cênicos brasileiros que trabalharam com questões de transgeneridade e não-binariedade como forma de construção de suas manifestações artísticas.

A atual incompreensão ou não aceitação de certos setores da sociedade sobre questões relacionadas à identidade de gênero tem acarretado agressões às liberdades individuais no campo das artes, como é o caso da atriz travesti Renata Carvalho, que teve seu espetáculo *O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu* cancelado nas cidades de Jundiaí, Salvador e Rio de Janeiro, após ações judiciais ocorridas em 2017 e 2018. Também em 2017, foi cancelada a exposição *Queermuseu*, em Porto Alegre²⁶. Assim, é necessário reconhecer quais foram os corpos trans e não-binários apagados do panorama das artes cênicas brasileiras, para que, após a adequação reflexiva da temática no meio acadêmico, o assunto possa se tornar menos polêmico e

²⁶ Juiz suspende peça que mostra Jesus como transexual, em arena no RJ. Disponível em <<https://guiame.com.br/gospel/noticias/juiz-suspende-peca-que-mostra-jesus-como-transexual-em-arena-no-rj.html>>. Reportagem publicada em 5 de Junho de 2018. Acesso em 6 de junho de 2018. "Por pressão de conservadores, Santander cancela exposição LGBT. Grupos de direita promoveram ataques virtuais contra o banco por, supostamente, promoverem o incentivo à pedofilia, zoofilia e atentar contra os bons costumes." Publicação feita pela Redação RBA no dia 11 de Setembro de 2017. Disponível em <<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/09/santander-cede-a-pressao-de-conservadores-e-cancela-exposicao-lgbt-1>>. Acesso em 6 de junho de 2018.

alguns corpos deixem de morrer. Estes corpos são *desobedientes*, porque suas existências no circuito se traduzem em ato de transgressão, ao transformarem as funções normativas da corporeidade binária. Segundo Glusberg:

Sua sobrevivência construiu um contexto externo relacionado com rituais e cerimônias.[...] As performances, como verdadeiras emergências estéticas, são transgressões dentro de uma cultura em que o corpo, a partir das convenções vigentes, é alienado de si próprio. (GLUSBERG, 1989, p.49).

Observa-se que o ambiente universitário está se tornando um dos poucos espaços onde os corpos trans e não binários podem circular com maior respeito e tranquilidade. Creio que quanto mais aprofundado o conhecimento sobre todos os corpos dentro da universidade, pouco a pouco, fomentaremos debates semelhantes em outros âmbitos sociais, construindo uma produção de pensamento científico brasileiro sobre o tema; com isso, muitos corpos podem deixar de morrer. Trago essa pesquisa para o campo das Artes Cênicas, por acreditar que o tema se encontra em potência para maior problematização dentro do meio acadêmico, local onde o debate sobre sexualidade se intensificou somente no século XX.

Como investigação teórico-prática, esta pesquisa cartográfica propõe, também, a construção do termo *espécie-gênero* como um conceito que reúne não só os elementos apresentados por Butler como estruturantes na questão dos gêneros inteligíveis. “Gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo” (BUTLER, 2017, p. 43). A intenção é, também, propor um entendimento sobre espécie de inteligibilidade, diante da repetição das manifestações artísticas e performáticas desobedientes às normas, entre os 77 entrevistados desta 1.^a Cartografia Brasil~Trans 2020. A elaboração metodológica desta linguagem artística desobediente será tratada na segunda parte desta dissertação, nos dois últimos capítulos.

Cabe, ainda a este capítulo, discorrer sobre a noção de gênero-espécie, que, de certa forma, une todos esses artistas aqui relatados. Peço que busquem

observar o ato de desobedecer como uma prática artística, para que possam reconhecer por onde deriva esta presente cartografia.

Identidades mapeadas

Esta é a 1ª Cartografia Artística Brasil~Trans, que traz, a partir de 77 entrevistas com artistas de diversas áreas e linguagens, um primeiro delineamento panorâmico das artistas trans do século XXI no Brasil. Mais do que refletir sobre suas práticas, este capítulo tem a intenção de demarcar, na discussão acadêmica e histórica, nomes de artistas transgêneras que estão construindo, elaborando, vivenciando e reinventando a arte brasileira contemporânea. Observo, nesta corporeidade trans destacada, toda a cena *underground* de um *campo desobediente*, um nicho de potência reflexiva contemporânea e pioneira. Destes locais pesquisados, sem dúvidas, saem os responsáveis pelo surgimento dos próximos critérios artísticos legitimados. Assim, este nicho será o responsável por propor a reflexão do extermínio dos critérios avaliativos artísticos colonizadores, aqui em nosso país aplicados.

Destaco que a não presença de nomes transgêneros na história do teatro ou da performance brasileira que conhecemos se traduz em uma política de extermínio e apagamento. Não temos registros que informam verdadeiramente e respeitosamente sobre a presença de corpos travestis em protagonismos representativos nas artes do século XX. No entanto, reforço que a proibição da circulação, profissionalização e registro histórico de nossos corpos entre o *mainstream* da arte é apenas de fachada. Na realidade brasileira, apareciam, na televisão, as figuras de Rogéria, Roberta Close ou o próprio Jorge Lafond; essas artistas midiáticas expressavam sua performatividade fora da norma, mas de uma forma autorizada. Reforço, também, que a necessidade de localizar essas artistas em uma poética considerada *underground* é resultado de uma estrutura transfóbica muito maior, que tem a arte como instrumento de poder; por sua vez, para os nossos corpos, só restam as opressões e a sobrevivência pela marginalidade. Neste sentido, esta dissertação vêm na contramão desse pensamento.

Traçar critérios e limites abertos em um primeiro mapeamento de campo ainda desconhecido e estruturalmente fluido, como a intersecção entre arte e

transgeneridade, faz-se como um convite para que outras pesquisadoras transgêneras possam dar sequência a este estudo, em outro tempo e espaço (podendo ser até eu mesma). Esse mapeamento tem, em sua metodologia, o conceito de pesquisa continuada, dado que apresento um recorte de um século no qual estamos inseridas e inseridos, e que acabou de começar.

A priori, houve a tentativa fracassada de incluir a população macrorregional brasileira na pesquisa, mas foi observado que, após ter os dados recolhidos (entrevistas e questionários *on-line*), as pessoas se concentravam, principalmente, no eixo RJ-SP. No entanto, foi incluída ao menos uma pessoa de cada um dos 26 estados, incluindo o Distrito Federal. Mesmo assim, é evidente que a presença de apenas uma artista trans por estado não expressa totalmente a realidade daquela região. Nesse sentido, deixo aberto o chamamento para outras pesquisadoras que possam desejar se agrupar a essa pesquisa. Devemos realizar, também, um devir demográfico dentro de nosso país, não apenas registrando obras que já estão sendo legitimadas pelos críticos de artes cisgêneros, mas também, aquelas que são produzidas em microrregiões e para pequenos públicos específicos.

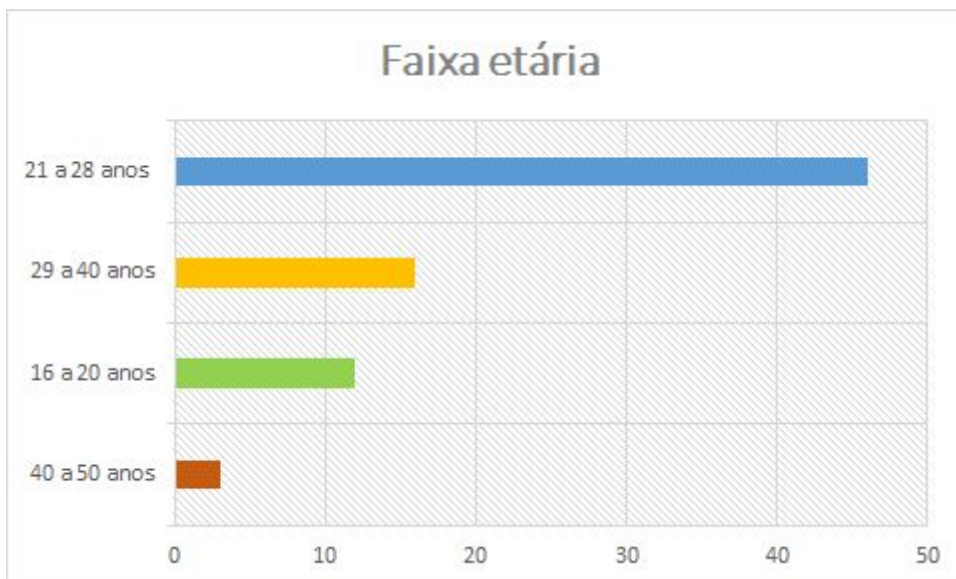
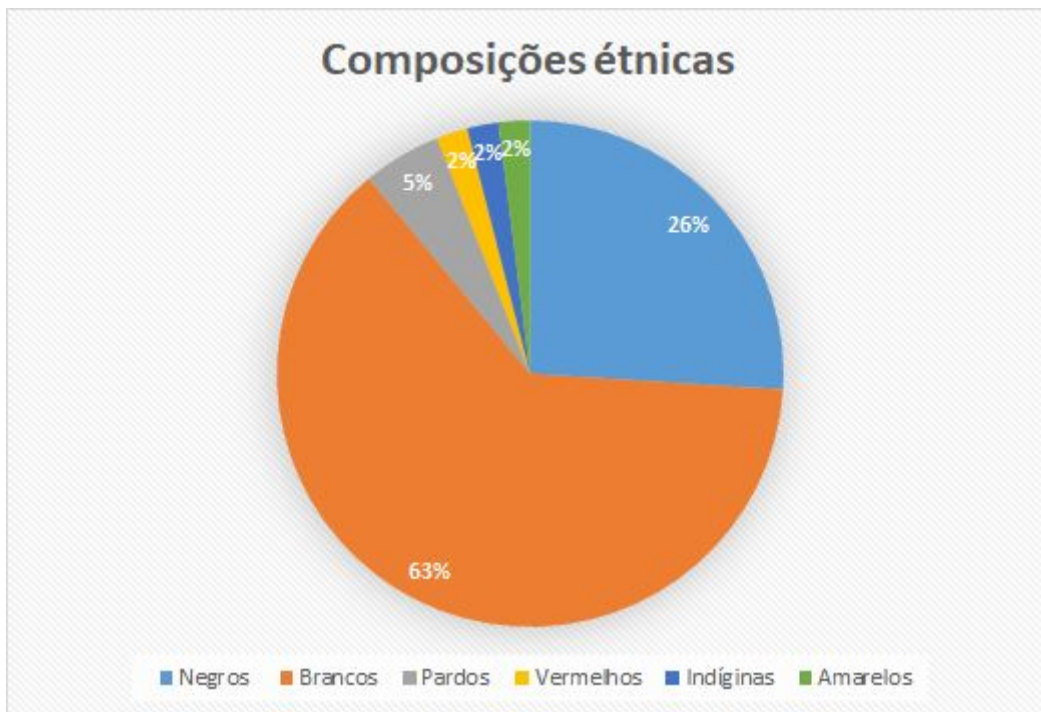
Elaborei um questionário para a entrevista com 36 perguntas, que passavam por questões básicas identitárias, artísticas e de cunho social. As 77 entrevistadas, artistas de diversas áreas e linguagens, foram: Albert Magno Pereira Pereira, Alegora, Alice Alves Machado, Andraz Zel, Andreyá Sá, Bênin, Bielte Baobá da Terra, Breno Mendes, Caduda Mexias, Caê Beck, Catarina Aranha de Araújo, Cexe, Clara Chroma, Daniela Funez, Diego Mejía Neves, Dórian Giovanni Stoffella, Douglas Dog, Duda Vee, Élle de Bernardini, Eric Oliveira, Fabiano Paulo Santos Oliveira, Fernanda Kawani Custodio, Flor Mária dos Santos Silva, Frida Chagas, Gabi Cavalcante Batista, Julianna Nonato, Ícaro Maximilian, Stevam, Igor, Jean Alenbo, Jhey Castolline Oliveira da Silva, Jonah Silva do Nascimento, Jonata Carvalhal, Joseph Rodriguez Siqueira, Júlia Francez do Relógio, Kaique Theodoro, Krammer di Cavalcanti, Leonardo Dias Araujo, Letícia Rocha, Lua Lambert, Lud Magroski, Luh Maza, Lui, Maia de Paiva, Maitê Costa, Malka Julieta, Marcia Daylin, Márcix Ramos, Maria Fernanda Ghirardelli, Matheus Mato Grosso Menezes, Monique Moon, Moon Kenzo, Morgan Vieira, Murilo, Nay Mendl, Pyxis Cabral de Oliveira, Rafa Kennedy, Rafael Guillermo, Rodolfo García Vázquez, Rosa Caldeira, Rose Annie Macfergus, Sael Saëns, Sam, Sophia Braz, Stephanie, T. Angel, Thiago Odara, Tiano Mercês, Tyaro, Uranus Jonathan, Vaguelis da Silva Falch Irgens,

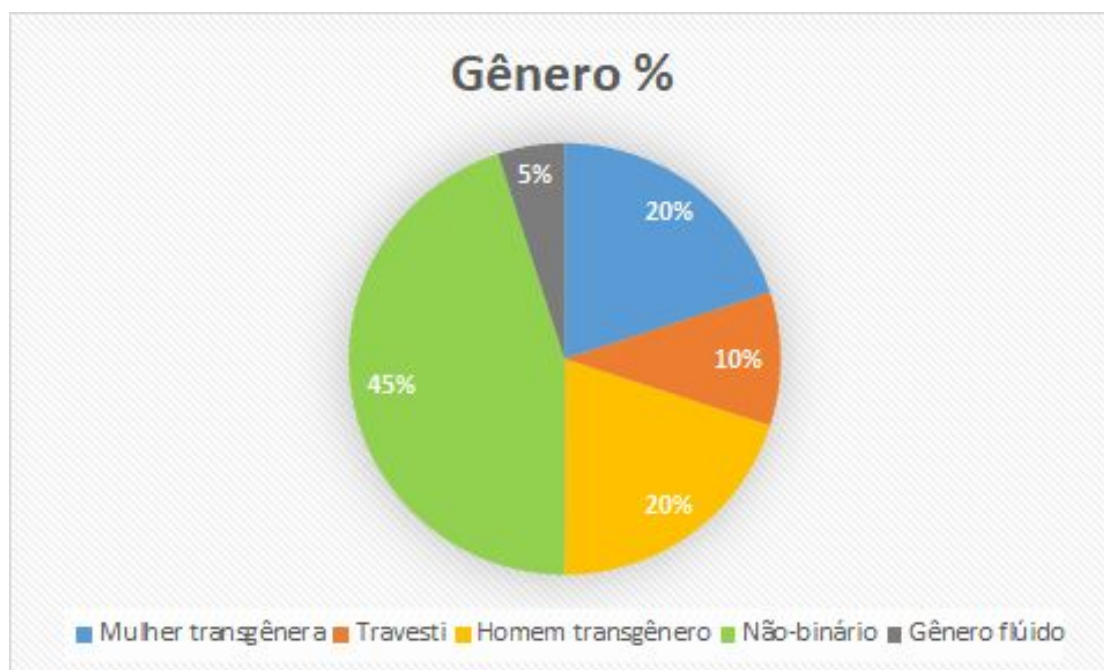
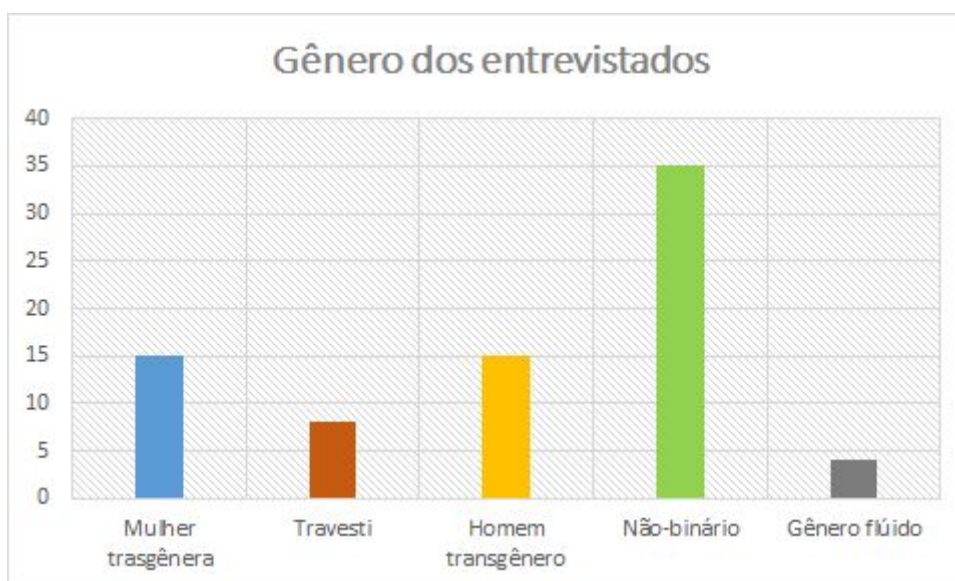
Valéria Barcellos, Vinícius Nunes Rocha, Vinicius Ribeiro Silva, Xan Marçall, Yago Goya e Yuri Torres Paes Tripodi. Todas essas pessoas entrevistadas são artistas transgêneras, com exceção de poucos nomes cisgêneros que aí estão, e que, no caso, me contaram vivências de outras artistas trans. Destaco, assim, o entrevistado Rodolfo García Vázquez, um homem cisgênero. Rodolfo é diretor, criador e idealizador de *Os Satyros*, importante companhia brasileira de teatro que tem, desde o estabelecimento de sua sede, na Praça Roosevelt (SP), a presença de corpos travestis em cena e nos bastidores. Nesta entrevista, pude ouvir sobre diversas artistas, como Phedra de Córdoba, Marcia Dailyn, Miss Biá e outras famosas garotas.

Trago uma lista inicial, composta por atrizes e vedetes, desde a época do teatro de revista brasileiro até os dias atuais, destacando alguns nomes de artistas trans e não-binários. Essa lista me serviu como recorte inicial; através dela, elaborei uma rede com os nomes de artistas que discutem ou discutiram a questão de gênero no Brasil, trazendo para esta dissertação. Entendo que, por serem muitos nomes, de definições fluidas, esta lista poderá sempre ser transformada em outras referências, repensando seus próprios limites. A intenção é, na realidade, buscar nomear esses corpos que fizeram e fazem história artisticamente, indo contra os movimentos opressores de homens machistas a partir de seus corpos não-binários e de suas obras desobedientes, identificando possíveis agrupamentos e categorias de linguagem.

Venho, através desta metodologia, detalhar cada ação quantitativa e qualitativa, além das etapas da própria pesquisa performática (HASEMAN, 2006) que realizei no decorrer desses quase dois anos de pesquisa. Traço, assim, um panorama detalhado das artistas transgêneras brasileiras do século XXI.

Abaixo, trago gráficos que apresentam a identificação de gênero, faixa etária e a composição étnica de todas as artistas entrevistadas, independentemente de suas linguagens artísticas:





Somente visualizando estes dados introdutórios da pesquisa, já é possível entender as delimitações físicas de sua realização. Percebi, antes de tudo, que, para fazer uma catalogação de artistas que estão fora do circuito midiático, seria necessário driblar o problema de comunicação da informação, que muitas vezes

não chega a certas regiões, territórios e nichos. O território é, ainda hoje, categoria da geografia que expressa questões políticas do espaço, tal como reconheceram geógrafos como Frederic Ratzel e Camille Vallaux, desde a virada do século XIX para o XX (RAFFESTIN, 1980, 1993; COSTA, 1992). Entendo *território* nesta pesquisa como algo mais amplo do que apenas uma localização geográfica. Esse conceito pode ser visto como regiões dentro de um próprio local, ou regiões dentro de um próprio indivíduo. Assim, podemos pensar pessoas, práticas e performances como *território*.

O território é, ainda hoje, categoria da geografia que expressa questões políticas do espaço, tal como reconheceram geógrafos como Frederic Ratzel e Camille Vallaux, desde a virada do século XIX para o XX (RAFFESTIN, 1980, 1993; COSTA, 1992). Assim, ao pensarmos o território, pensarmos o território como conceito, conceito oportuno à análise desta totalidade que é o espaço geográfico, a idéia de política e a idéia de poder aparecem como seus fundamentos privilegiados, fundamentos estes que atravessam períodos e garantem a possibilidade de se falar em território até os dias de hoje. (PEREIRA, 2011, p. 96).

A princípio, esses três marcadores definem alguns territórios que merecem destaque, a fim de estender a compreensão sobre a origem dessas respostas e as intersecções comuns reconhecidas nessas entrevistas em torno da poética da desobediência. Inicialmente, todas as pessoas entrevistadas eram transgêneras, com raras exceções, que não entraram nessas estáticas que buscavam exclusivamente artistas transgêneras. Portanto, olhando para esses gráficos, podemos entender que mais da metade das pessoas são brancas, com idades entre 21 e 28 anos e não-binárias. No entanto, sem cruzar verdadeiramente os dados, uns com os outros, não podemos concluir que a maioria não-binária é também branca, nesta faixa etária. Para entendermos qual era o público majoritário respondente, foi necessário traçar algumas análises comparativas entre os próprios dados brutos.

Buscar identificar o público majoritário que consegui acessar com essa pesquisa traz um resultado que dirá mais sobre o público atingido, abrindo caminhos para novas ações, principalmente, com perfis que tiveram menor índice de adesão à entrevista. Desde o princípio, é possível perceber que esta pesquisa, arbitrariamente, fez um recorte muito próprio de entrevistadas. Identifico isso ao observar que 50% das pessoas se identificam como não-binárias ou de gêneros fluidos, realidade essa facilmente identificada como incoerente à vida social brasileira, na qual o número de pessoas binárias é esmagadoramente maior do que

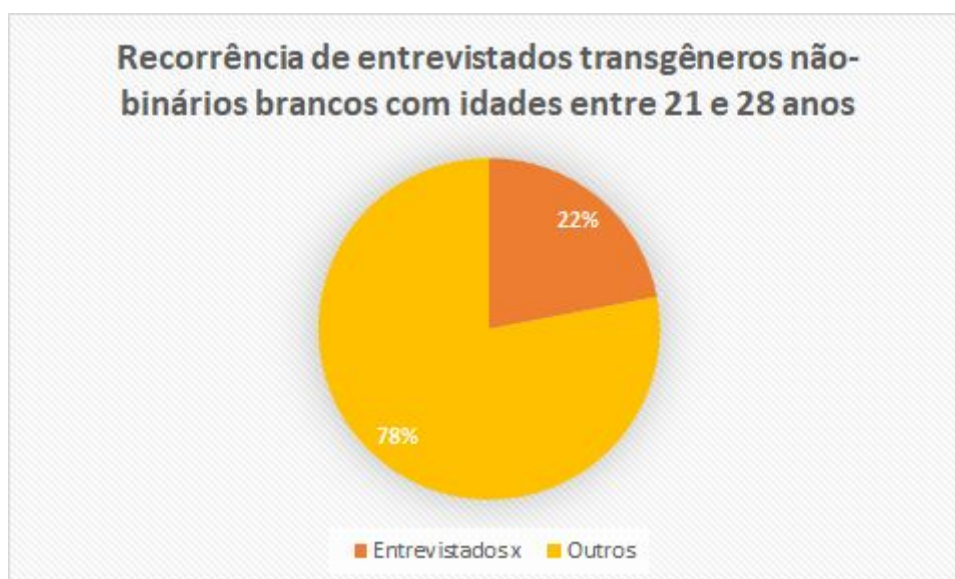
as não-binárias. Este alto número de pessoas trans não-binárias é fruto de um interesse pessoal de pesquisa a respeito das práticas artísticas também não-binárias, o que é de grande proveito para entender, com mais detalhes, as características abordadas por esses artistas. A seguir, a tabela elabora uma análise comparativa entre as identidades e raças dos entrevistados:

	Total	Negros	Brancos	Vermelhos	Amarelos	Indígenas	Pardos
Mulher transgênera	15	3	9	1	1	0	1
Travesti	8	4	3	0	0	0	1
Homem transgênero	15	6	8	0	0	1	1
Não-binário	35	7	22	1	1	0	4
Gênero fluido	4	0	4	0	0	0	0

Ao elaborar um quadro comparativo entre gênero e raça das pessoas entrevistadas, pude comprovar que, de fato, a maioria das pessoas negras da pesquisa são não-binárias. No entanto, isso ainda não é suficiente para superar o número de pessoas brancas não-binárias desta pesquisa. Das 77 pessoas entrevistadas, 22 são pessoas brancas e não-binárias; em seguida, há 9 mulheres trans brancas, 8 homens trans brancos e, só depois, aparecem as 7 pessoas trans não-binárias negras.



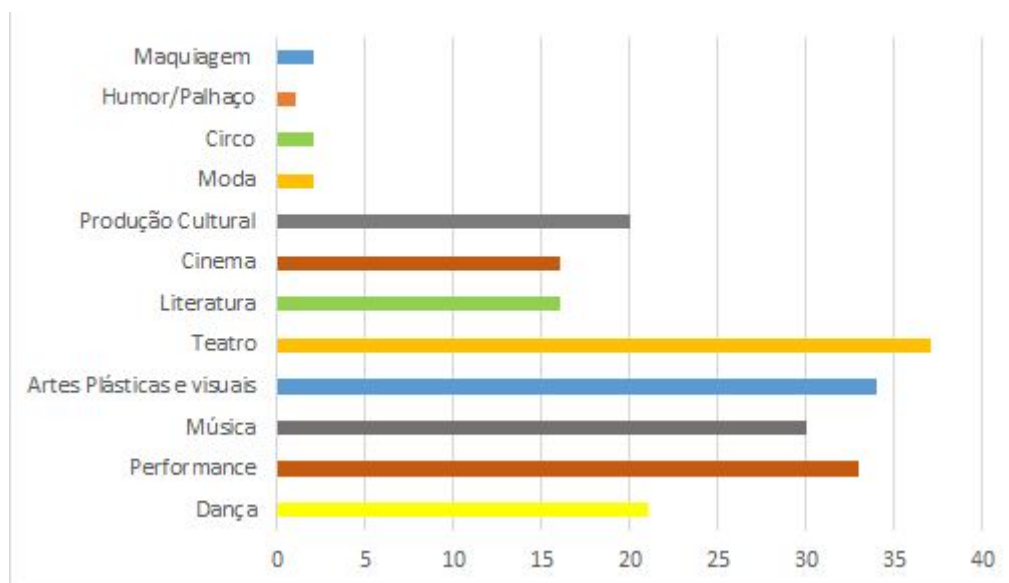
Com esse gráfico, podemos observar melhor que 77% (ou seja, 17 das 22 pessoas) trans não-binárias entrevistadas eram brancas e estavam na faixa etária compreendida entre 21 e 28 anos. Desta forma, consegui verificar verdadeiramente qual era a maior recorrência identitária dos entrevistados da pesquisa até o momento, a fim de compreender as possibilidades reais de influenciamento sobre os resultados finais. Imeditamente, algo me pareceu muito intrigante. Este público seria exatamente aquele no qual eu estaria inserida, caso fosse uma respondente do questionário. Essa revelação me apontou que eu havia me aproximado de pessoas com características muito próximas das minhas, pessoas transgêneras não-binárias, brancas e entre 21 e 28 anos.



Assim, identifiquei também que esse montante não era, de fato, majoritário, se considerarmos todos os 77 entrevistados. Fazendo uma comparativa entre os números totais e os números específicos, chegamos ao valor resultante acima: apenas 22% dos entrevistados correspondem a essa identidade branca e não-binária, o que representa menos de um terço das pessoas. Essa parcela é uma fatia importante que se destaca do todo. No entanto, sem dúvidas, essa recorrência identitária não influenciou diretamente os resultados apresentados. Mais uma vez, cabe destacar que essa totalidade não se refere necessariamente a nenhuma parcela específica da sociedade, localização geográfica ou cultural, mas àquelas pessoas que se aproximaram e aceitaram participar da entrevista, o que representa uma união arbitrária de artistas trans brasileiros do século XXI.

Trago, ainda, novos dados; desta vez, a respeito das práticas artísticas dos entrevistados. Para maior facilidade na hora da divulgação, elaboração e início de uma catalogação, desejamos abrir o questionário a todos os artistas em geral, não nos restringindo às artes cênicas. Para entendermos melhor como cada artista lidava com os gêneros linguísticos em suas práticas artísticas, deixamos que escolhessem todos os gêneros com os quais trabalhavam, sem a necessidade de escolher um principal. Assim, quando os questionamos sobre essas linguagens, obtivemos as seguintes respostas:

Áreas Artísticas: 77 pessoas

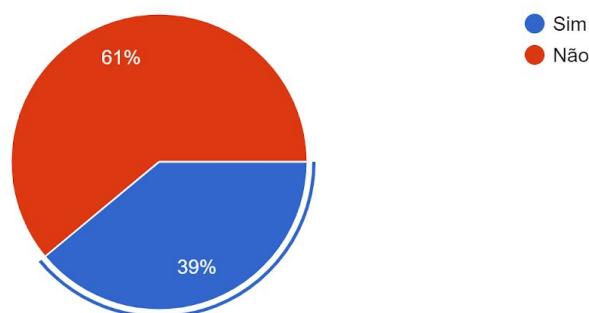


Nota-se que, das 77 pessoas, 37 afirmaram trabalhar com teatro, o que representa 48,1% dos entrevistados. Ao mesmo tempo, dessas 77, 42 dizem trabalhar no campo da performance, o que representa 42,9% dos entrevistados. Olhando para a dança, 21 afirmaram trabalhar profissionalmente com a linguagem (27,3%). Entre as últimas colocadas, estão também linguagens pertencentes às áreas de artes cênicas (teatro, dança, performance, circo, palhaço e humor), cada uma com 1 pessoa identificada, o que corresponde, em cada um dos casos, a 1,3% em relação à quantidade total de entrevistados.

Portanto, ao somar todas as porcentagens e dividir pelo número de linguagens citadas, é possível encontrar um denominador comum das práticas cênicas nesse grupo de entrevistados. Sendo assim, 48,1% (Teatro) + 42,9% (Performance) + 27,3% (Dança) + 1,3 (Circo) + 1,3 (Humor/Palhaço), dividido por 5 (número de linguagens totais) traz uma média de 24,18% entre entrevistados que realizam alguma prática cênica.

Você vive exclusivamente da renda adquirida com seu trabalho artístico?

77 respostas



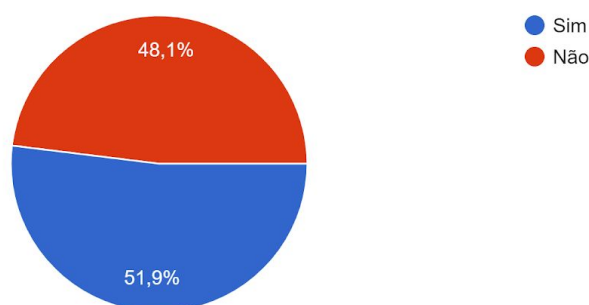
Em outra perspectiva, ao cruzarmos essas respostas com a pergunta seguinte, observamos que há, em pelo menos 61% das pessoas entrevistadas, uma distinção entre a carreira artística profissional e a exclusividade de renda. Este marcador me parece muito importante em alguns entendimentos da arte transgênera brasileira deste início de século, principalmente no que diz respeito à relação entre arte e vida. Em nossas práticas, há uma necessidade de arrecadação financeira por necessidade de sobrevivência. No entanto, há uma distinção entre criação e venda. A troca artística entre corpos trans brasileiros muitas vezes acontece, mas não ainda excluindo a necessidade de um trabalho paralelo.

Para as questões relacionadas a outras profissões, recebemos diversas respostas: *“Auxiliar de produção e gp”, “Psicologia Educacional”, “Fabrico roupas e figurinos para dança”, “Operadora de caixa”, “pensão alimentar”, “Mediadora artística em centros culturais”, “Professora Particular”, “Vendo bala na escola”, “DJ”, “Garoto de programa”, “Professor”, “Meus pais são autônomos e trabalham com buffet. Eu vendo os produtos que eles fabricam (bolo de pote, salgadinho, etc.)”, “Família”, “Sou professora substituta de Inglês”, “Professora de canto”, “Babá”, “Bartender”, “Vendo papel/lata”, “lavo carro”, “Professor de Teatro, Violão, Viola Caipira e Cajon”, “Meus pais me dão uma mesada pra pagar as necessidades”, “Vendedor de aparelhos”, “Empreendedora”, “dona de uma loja”, “Funcionária Pública”, “Qualquer trampo que aparece”, “faço programa eventualmente”, “Vendedora em shopping”, “Educadora”, “facilitadora de cursos artísticos”, “Trabalhos independentes”, “Não possuo outra fonte de renda”, “Tatuadora”, “Dependo da minha família”, “Bartender e barista freelancer”, “Bolsista”, “Massagista” e “Cozinheiro”.*

Quando questionadas sobre a documentação que comprova a profissionalização nas artes, 40 das 77 pessoas entrevistadas responderam que *sim*, possuem MEI, diploma, DRT ou alguma outra forma de comprovação trabalhista nas artes, conforme explicitado a seguir.

Você possui algum documento que comprova sua profissão como artista? (Pode ser DRT, MEI, declaração de cooperativado, diploma universitário ou outros.)

77 respostas



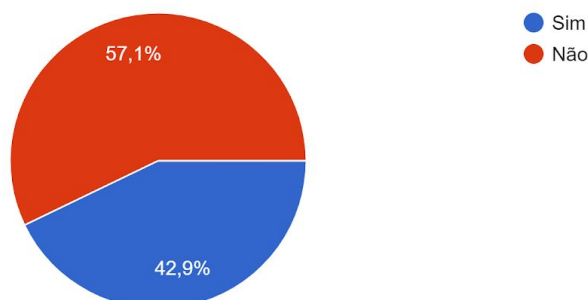
Para encerrar esta análise a respeito das características identitárias e culturais dos entrevistados, trago um olhar sobre a questão da formação educacional. Quando questionados sobre a escolaridade em artes, mais da metade não possuía uma formação institucional na área. O que chama atenção nesses dados é que há uma parcela de pessoas que, apesar de terem se profissionalizado, não ingressaram na universidade para obter essa formação, evidenciando, aí, uma outra possibilidade de trajetória artística profissional legitimada, pela qual os corpos transgêneros vêm cada vez mais optando.

Se consideramos o fato de que, no caso de pessoas trans, a frequência escolar se torna, por diversas vezes, inviável, dadas as inúmeras violências físicas e simbólicas às quais essas pessoas estão expostas nos espaços de estudo que frequentam, o que implica elevados índices de evasão (melhor seria dizer “expulsão”) escolar entre sujeitos inconformes com o ideal binário de gênero, como poderíamos mensurar a ausência dessas pessoas nos âmbitos acadêmicos? Mensurável ou não, esta ausência de vozes trans nas universidades não cessa de ser reiterada e produzida ativamente por procedimentos acadêmico-políticos. (MOMBAÇA, 2015, p.03).

Nesse sentido, a formação de grupos é fundamentalmente proporcionada por uma pedagogia da prática e do empirismo.

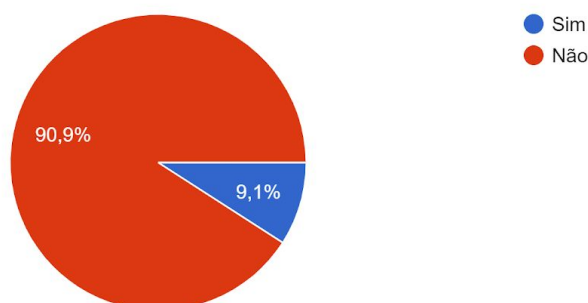
Você cursou ou cursa algum curso universitário de artes?

77 respostas



Você cursou ou cursa algum curso de pós-graduação em artes?

77 respostas



Ao nos depararmos com esses números, o óbvio nos salta aos olhos; os corpos trans são parcelas mínimas dentro das universidades, mesmo nas áreas de artes. Ainda assim, estes 9,1% não representam a parcela real de pessoas transgêneras pós-graduandas em artes nas universidades brasileiras. Infelizmente, não é possível trazer mais dados confiáveis sobre esse recorte para a referida pesquisa, por não haver uma outra equivalente e abrangente realizada no Brasil a respeito do tema. Assim, através deste capítulo, que deseja apenas iniciar a delimitação de um panorama de pesquisa dessa cartografia, destaco a necessidade de melhor compreender

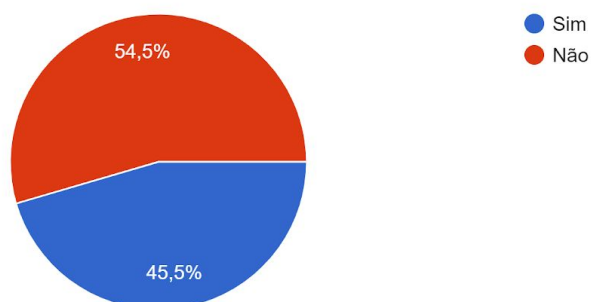
quantos e quais somos as pessoas trans estudantes do ensino superior nas áreas de artes no Brasil, entre as duas primeiras décadas do século XXI.

Destaco também que, das 33 pessoas que correspondem aos 42,9% que respondem que *sim*, fizeram parte de um curso superior em artes no país, 25 pessoas realizaram esses estudos em universidades públicas, evidenciando, assim, outra realidade de exclusão para corpos trans. Este dado legitima o pleito por cotas trans em todas as universidades públicas do país.

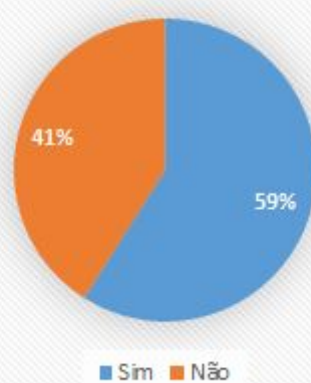
Por outro lado, quando busco identificar uma formação mais prática e empírica, menos institucional no que tange às artes, consigo observar que a exclusão desses corpos trans também acontece no que diz respeito à formação de coletivos, grupos ou trupes. E mais: quando essas uniões acontecem sem violência, exploração ou objetificação, esses coletivos são formados, em sua maioria, por pessoas trans negras e periféricas.

Você faz parte de algum coletivo artístico?

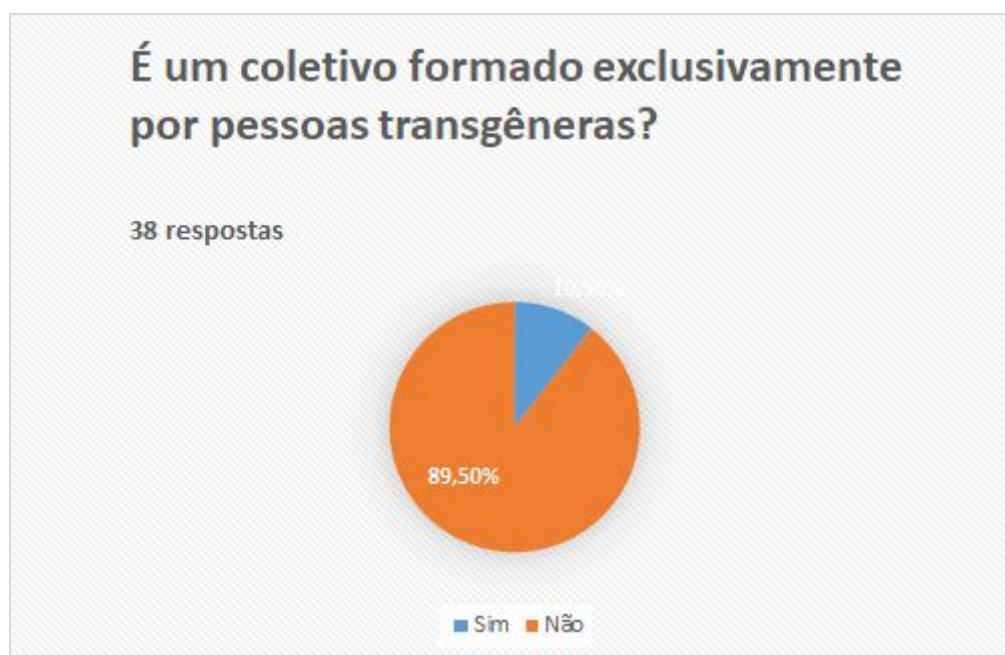
77 respostas



Existem outras pessoas transgêneras no coletivo?



O segundo gráfico traz apenas 39 respostas de pessoas que afirmaram participar de algum coletivo. Praticamente 60% delas destacaram que, em seus coletivos, existem outras pessoas trans. Há, também, os coletivos exclusivamente trans, sendo esta parcela equivalente a 10,5% entre os 38 entrevistados que afirmaram participar de coletivos ou grupos.



Mapas e listas Brasil~Trans 2020

A partir daqui, começo a trazer listas que chamo de *mapas*, incluindo nomes de coletivos, artistas e obras que foram citadas ao longo das entrevistas. Esses mapas me serviram como recorte, por meio do qual foi possível iniciar a elaboração dessa complexa rede rizomática, que se encontra em uns ou outros, em nomes de artistas que discutem ou discutiram a questão de gênero no Brasil nas artes cênicas do século XXI. Entendo que, por se tratarem de muitos nomes, dadas as suas definições fluidas, esta lista estará sempre sujeita a ser transformada com referências, repensando os limites de nomenclatura. A intenção é nomear esses corpos que fizeram e fazem história artisticamente contra os movimentos opressores de homens machistas com seus corpos não-binários e suas obras desobedientes, buscando identificar possíveis agrupamentos e categorizações.

Proponho, através desta metodologia descritiva, detalhar cada ação quantitativa e qualitativa, além das etapas da própria pesquisa performática (HASEMAN, 2006) que realizei no decorrer destes quase dois anos de estudo. Traço, assim, um panorama detalhado de investigação e construção desta práxis.

Segue uma lista de coletivos artísticos que têm, em sua composição, ao menos uma pessoa transgênera citada pelas outras pessoas entrevistadas:

- 180

- @Vale_jo (valejo), uma loja com criativos LGBTQI+
- Agytoê e etnohaus
- Arquivo2
- Ateliê TRANSmoras
- Baile em Chernobyl
- Coletivo das Liliths
- Chorumex
- Cia do Sal, Faminta Cia
- Coato Coletivo
- Coletiva Profanas
- Coletivo Híbrido
- Coletivo O12
- Coletivo das Liliths
- ConVerso
- Ederkind Música
- Espaço cultural Marizeth Maria
- Feira Fundo de Quintal
- GAED(Grupo de acolhimento estudantil da diversidade)
- Grupo MEXA
- Grupo teatral artístico TRANSHOW
- Haus of X
- Ilê d' Beshher
- MONART
- Núclea Tranzborde
- O Coletivo
- Orquestra de Violoncelistas da Amazônia
- PROJETO BREU
- Projeto Guri
- Selvática Ações Artísticas
- Sem Nome Definido
- Teatro de Operações
- Trovoa
- Maloka Filmes

Estes foram os coletivos citados pelos entrevistados. Mantive, nesse primeiro mapa, apenas as informações levantadas por essas pessoas. Ao final deste capítulo, chegaremos em listas-mapas completos, que incluem, também, diversas outras pesquisas de campo realizadas por mim.

A seguir, uma lista de bandas, músicas e livros elaborados pelas artistas trans citadas anteriormente. Destaco que essas obras, criadas entre 2000 e 2020 no Brasil, não se restringem, apenas, à temática trans; parte delas indica que, no elenco ou na ficha técnica, havia pelo menos uma pessoa transgênera.

Lista de obras citadas:

1. *(Trans)tornar*
2. *14'59- Íterim*
3. *35*
4. *5 ideias para o fim do Brasil neocolonial anos 20*
5. *@perifericu; @babadopерiferico; @raizes.doc; @malokafilmes*
6. *A Cantora Careca*
7. *A Menina da Bolsa Vermelha*
8. *A Mulher*
9. *A VERDADE VOS LIBERTARÁ! (performer, 2019)*
10. *A breve História do Senhor Bongo*
11. *A cantora atuante há 20 anos*
12. *A festa - estratégias musicais para sobreviver*
13. *ARAPUCA*
14. *Ajudei a criar 180*
15. *Amores de Marisa, peça musical na Casa1*
16. *Aos olhos de deus*
17. *Arco da histeria (2011)*
18. *Arrastão do Pavulagem*
19. *As mulheres podem os machos somem*
20. *Assombro O Filme Um Tio Quase Perfeito 2*
21. *Audiência de custódia*
22. *Ayer (2012)*
23. *Babado Periférico*
24. *Baderna planet*

25. *Big Jato*
26. *Bikini Quadrado*
27. *Bloco Agytoê*
28. *Bloco Maracutaia, com o disco Boca de Nego*
29. *Bonekas de luxo*
30. *Brasil: O País Campeão Mundial de Travestis*
31. *Cabaret Transperipatético*
32. *CabocloSereia disco solo 2018*
33. *Cade minhas irmãs?*
34. *Carne Viva*
35. *Church of Satan*
36. *Cineclubes diversiqueer*
37. *Cinema e minissérie*
38. *Clown Fiasco*
39. *Coletivo Teatro de Operações*
40. *Condemned to death (radionovela)*
41. *Consciência no Caos*
42. *Contratempo*
43. *Corazón.*
44. *Corpo se constrói*
45. *DESOBEDIÊNCIAS PORNÓS (performer, 2019)*
46. *Dentre outros...*
47. *Depilação*
48. *Despedida de Mc Tha*
49. *Disco da Ina lê - Aberta*
50. *Dispositivo "Dês-Anestesia"*
51. *Divaldo Franco Filme*
52. *Dívida*
53. *E se as cabeças fossem quadradas?*
54. *Eles não Usam Black Tie*
55. *Em contos em encontros das águas*
56. *Em processo...*
57. *Em quantas malas cabe uma vida,*
58. *Entre teias e penas;*

59. *Entrega para Jezebel (2018/2019)*
60. *Entregadores Precarizados de Anchieta da Lampião Game Studio.*
(Ilustração)
61. *Estourada de bolha*
62. *F.A.L.A*
63. *Facebook: me, myself and a supposed self-portrait (2011)*
64. *Fala comigo como quem chove*
65. *Feminino Abjeto II,*
66. *Filme Negrum3 (Brasil - 2018)*
67. *Filme O Bonde (Brasil- 2019)*
68. *Fim do Mundo*
69. *Frankenstein*
70. *Frágil*
71. *Gozando com pau Brasil*
72. *Guernica*
73. *Gênero e Sexualidade: Subversão por meio de performatividades*
74. *Hasta La Brisa*
75. *Hypocrisis*
76. *Impedantes*
77. *Inahel, Exhale (2010)*
78. *Jenessequá e Desolê*
79. *Kings of the Night*
80. *Kiwi*
81. *Laquê*
82. *Lava pés, corpo apagou*
83. *Macaquinhos*
84. *Magos Lacunares da Torre Púrpura (Ilustração)*
85. *Marginália (2019)*
86. *Martyrius*
87. *Masterização disco - Rap Plus Size*
88. *Medea*
89. *Memória dos Meninos*
90. *Meu Preço (curta, 2016)*
91. *Meu primeiro single 40 graus*

92. *Na mira*
93. *Noite*
94. *Nova Gênese (direção, 2019)*
95. *O Covil*
96. *O Grande Show*
97. *O Homem e o Guarda-Roupa*
98. *O Jantar*
99. *O Preço, Cuida Bem Dele*
100. *O Quebra-Nozes*
101. *O batom vermelho veta a cor do sangue” ou “despir-se”*
102. *O crime da cabra*
103. *O olhar cinzento*
104. *OS ANOS 3000 ERAM FEITOS DE LIXO*
105. *Obra Fotográfica 'Garotas da Laje'*
106. *Obra Fotográfica 'Vaca Profana'*
107. *Obra Fotográfica 'Vitoriosa!'*
108. *Osasco Fashion Week e Miss Osasco*
109. *Paper Dolls (2013)*
110. *Perifericu*
111. *Piquenique de corpos*
112. *Poeira*
113. *Poesias e textos não-publicados oficialmente*
114. *Poroso*
115. *Projeto Renascimento*
116. *Protocolo Lunar*
117. *Pão com Ovo*
118. *Quando crianças brincam de Açougueiro,*
119. *Queerbaret*
120. *Raízes*
121. *Relativo Absoluto*
122. *Remix Linn da Quebrada e Glória Groove: Necomancia*
123. *Rituais Virtuais (A arte como respiro, Itaú 2020)*
124. *Rodson*
125. *Rolê no Centro*

126. *Sem título (2014)*
127. *Semen-te (2014)*
128. *Sessão de Terapia*
129. *Sessão descarrego*
130. *Show cello extravaganza*
131. *Single Dançarê, de Alice Guél*
132. *Solo para Benedita*
133. *Sonho de uma Noite de Verão*
134. *Suportes para dois*
135. *TRANSHOW de Alagoas*
136. *TRANSclandestina 3020*
137. *TSUNAMI GUANABARA*
138. *Teimosa e desobediente*
139. *Tempos Absurdos*
140. *Terror e Miséria no Terceiro Reich*
141. *Tibiras*
142. *Transex*
143. *Transtopia*
144. *Tátaro*
145. *Ul-traje para ocasiões Fúnebres*
146. *Uma Futuro Sem País*
147. *Via-da Sacra*
148. *Video-experimentos*
149. *Vigia*
150. *William e nós*
151. *Xica*
152. *dom 150*
153. *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhos*
154. *me provoca*
155. *nociva*
156. *play the game over*
157. *seu denguinho*
158. *t u b o*

159. *thirty nine times*

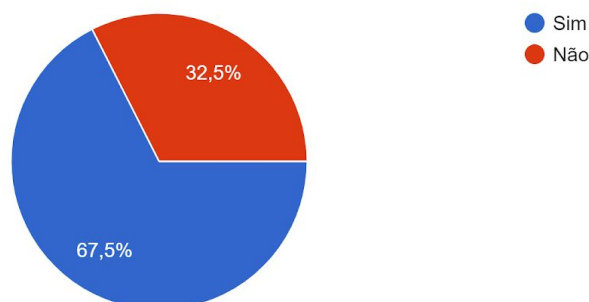
160. *W.H.*

161. *Stefani Crown*

Trago essas duas listas como mapas artísticos dessas artistas transgêneras brasileiras que habitam o século XXI e estão produzindo arte; algumas se perguntando/experienciando oficialmente sobre seu gênero; outras, não. Evoco essa diferenciação no sentido de entender as práticas de *forma e conteúdo* dessa possível linguagem desobediente, mas acredito ser impossível desassociar a identidade do fazer artístico. Portanto, independentemente do tema tratado, somente a presença de corpos trans em obras do início do século XXI é capaz de demonstrar, a partir da ideia de representatividade, que a obra carrega em si características desobedientes à norma vigente até então.

Você já fez obras com a temática trans?

77 respostas



Destaco 57 entre as 161 obras citadas acima, definidas pelas suas próprias autoras como *obras que possuem uma linguagem trans*, por abordar, em suas temáticas e/ou formas, questões sobre a desobediência de gênero. São elas:

1. *(Trans)tornar*
2. *@habatimento.s*
3. *35*

4. *À força que vem da raiz*
5. *A unção da sacra sociedade para os gêneros*
6. *Ainda não fiz*
7. *ARAPUCA*
8. *babado periférico*
9. *Babado Periférico*
10. *Bonekas de luxo*
11. *Cabaret Transperipatético*
12. *De dentro pra fora*
13. *Despir-se*
14. *Dispositivo "Dês-Anestesia".*
15. *Dívida*
16. *Em processo...*
17. *Em quantas malas cabe uma vida*
18. *Entre sem (nos) bater"!*
19. *Fala comigo como quem chove*
20. *Forró Coloridão*
21. *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhos*
22. *Galatheia,*
23. *Gozando com o pau Brasil*
24. *iquenique de Corpos.*
25. *Jups*
26. *Leitura Nua"*
27. *Música: binarity*
28. *Não tem nome*
29. *Noite, é uma música sobre vivência travesti, a noite e a rua*
30. *Nunca fiz*
31. *Olhos Vendados*
32. *Ordem e Progresso?*
33. *PALESTRA: MULHER TRANS, corpo negro e político*
34. *Paper Dolls (2013) |*
35. *Perdidos A Série - Canal Brasil*
36. *Performance martyrius*

37. *Perifericu*
38. *Pra quem leva a vergonha no bolso, Geni Crucificada*
39. *Queerbaret*
40. *Relativo Absoluto*
41. *Segunda Queda de Ave Terrena Alves.*
42. *Sem nome*
43. *Sem nome. (2008)*
44. *Sobre as palavras do meio*
45. *Sonhos de waldirene: monstro, prostituta, bichinha*
46. *Suzy a boneca do prazer,*
47. *Tibiras*
48. *Transex*
49. *Transtopia*
50. *TRANSitório (2012)*
51. *Transversos*
52. *Travestis no Poder @_rafakennedy*
53. *Uma bixa: Olhar Dissidente*
54. *Uma Futuro Sem País*
55. *Uma série de obras chamada Ouroboros*
56. *Via-da Sacra*
57. *Xica.*

Cabe afirmar que, neste panorama de 57 obras elaboradas por artistas transgêneras, também havia, em suas temáticas, algum ponto de transgeneridade. Todas elas ocorreram entre as duas primeiras décadas do século XXI. Aqui, incluem-se obras de teatro, dança, música, *shows*, discos, livros, curtas e longas. Buscamos não iniciar esta cartografia por definidores de gênero artístico tão colonizadores como as Belas Artes, por isso, esta lista abriga todas as linguagens artísticas misturadas (Literatura, Pintura, Escultura, Teatro, Dança, Música e Cinema).

Para encerrar esta cartografia, reúno, em um mapeamento geral, todos os nomes de artistas transgêneros da cena artística brasileira que chegaram a ser citados nesta pesquisa, por mim ou por qualquer pessoa entrevistada em algum momento. Sendo assim, este é o levantamento completo capturado, traçando uma

perspectiva historiográfica que demarca a existência dessas artistas brasileiras da atualidade:

1. Assucena Assucena
2. Abigail Campos Leal (poesia)
3. Adélia Wellington (performance)
4. Isma, @afroboneca
5. Agrippina Manhattan (artes visuais)
6. Ale Berra
7. Alice Guél (música)
8. Alice Kazu
9. Alice Marcolino
10. Alice Marcone
11. Alice Yura (artista visual)
12. Alina Dorzbacher
13. All-Ice
14. Alma Negrot (performance *drag* e maquiadora)
15. Amara Moira (literatura)
16. Ana Giza (música e performance)
17. Ana Videira
18. Anderson Herzer (escritor)
19. Andreia de Mai
20. Andrey Sa (teatro)
21. Andrógine Zago
22. Angel.
23. Anita Silvia
24. Ares Estelar
25. Aretha Sadick (música e performance *drag*)
26. Atena Beauvoir (filósofa e islamer)
27. Audrei
28. Ava Parcêra
29. Ava Simões
30. Ave Terrena (teatro e dramaturgia)
31. Ayani

32. Bárbara Britto
33. Bernoch
34. Biancka Fernandes
35. Bibi Abigail (escritora e poetisa)
36. Biello Pereira.
37. BixaArte
38. Blackyva
39. Bruli
40. Bruna Kury
41. Bruna Stephanie
42. Bruxa Travesti (ilustradora, *performer* e dançarina)
43. Caleb Matheus
44. Calú Narcizo
45. Carl
46. Carú de Paula (poesia)
47. Castiel Vitorino (artes visuais e performance)
48. Clara Chroma
49. Claudia Wonder (atriz)
50. Cunanny
51. Dandara Maria (dançarina de vogue)
52. Dandara Vital
53. Dani Bolim, @Dani_bolim (quadrinista e artista visual)
54. Dani Funez
55. Danna Lisboa
56. Dellacroix
57. Demétrio
58. Deoxy Diamond (ilustração)
59. Divina Valeria
60. Djoa de Mel
61. Dodi Leal (teatro e poesia)
62. Draga (*drag queen*)
63. Duda Bachman
64. Efe Godoy (artes visuais)
65. Elliot Ludovic

66. Eva Dantas
67. Felix P. M. (visual, musical e literária)
68. Fernanda Custódio
69. Fernanda Kawani (empresária e atriz)
70. Flor de Mururé
71. Flores Astrais (*drag* Luna Skyssime)
72. Flow Kountouriotis
73. Gabriel Lodi
74. Gabs Ambrozia (poesia)
75. Gal Freire
76. Galba Gogoia
77. Gil Porto Pyrata (literatura)
78. Giovana heliodoro
79. Glamouratrix
80. Guttevil
81. Iara Kildery
82. Iná Piê (performer e poetisa)
83. Inae Leoni
84. Iscarlat Lemes
85. Jack Phillipeti
86. Jenny Muller
87. João Henrique Machado
88. Joshua Czar
89. Jota Mombaça (escritora, artista visual e *performer*)
90. Ju Bentes
91. Julia Katherine (cinema)
92. Juliano Bentes
93. Jup do bairro (multiartista, cantora e *performer*)
94. Júpiter
95. Kethleen
96. Kildery Iara (diretora e *performer*)
97. Lacreia (música)
98. Laerte (quadrinista, artes visuais)
99. Lana C. Potiguara (visual)

100. Lazuli Bacil
101. Leandrinha Duart (poemas)
102. Leona Jhovs (teatro e cinema)
103. Leonardo Gluck
104. Leonardo Perissatto
105. Lia Garcia
106. Libra (assistente de figurino)
107. Linaê Mello
108. Liniker (cantora)
109. Linn da Quebrada (performance e música)
110. Lino Arruda
111. Live Lio
112. Loren Muniz (artista plástica e visuais)
113. Louis Teodoro
114. Lua Guerreiro (diretora de arte)
115. Lua Lamberti de Abreu
116. Lua Lucas (teatro)
117. Lucas Romano (homem trans)
118. Lucca Najar
119. Luh Maza (diretora, roteirista e atriz)
120. Lui Castanho
121. Lune, @lunecornio (artista visual)
122. Lune Carvalho (*designer*)
123. Lyz Parayzo (artista visual)
124. Ma Horn
125. Macukawa
126. Magô Tonhon (especialista da beleza e pensadora)
127. Maite Fontalva
128. Majur (música)
129. Malka (música)
130. Manaaura Clandestina (multiartista)
131. Manfrin (teatro)
132. Márcia Dailyn
133. Maria Luiza

134. Marina Mathey (teatro e música)
135. Mascucetas
136. Matheus Mato Grosso (performance)
137. Matheus Menezes
138. Matheusa Passareli (artista visual)
139. Matteo, @falananni (artes cênicas)
140. Mc Dellacroix
141. Mel Campus
142. Mendes Auá (*designer* futurista de corpos trans)
143. Mic
144. Midori (artista visual)
145. Miro Spinelli
146. Monna Brutal, MC
147. Nany People (comediante)
148. Natasha Wonderfull
149. Nathiaga Borges (teatro)
150. Natt Maat (música)
151. Nay Mendl
152. Nicole Alice
153. Nimbus (artista visual)
154. Nua del Fiol
155. NuBe (audiovisual)
156. Onika Soares
157. Orquidália
158. Paulete Lindacelva (DJ e produtora)
159. Paulette Pink (*drag, performer* e maquiadora)
160. Pauli Floki
161. Pedro Galiza (performance e dança)
162. Pepita
163. Pérola Negra (dança e música)
164. Pimentel
165. Preto Téo (literatura)
166. Princesa Ricardo Marinelli
167. Rafael Senna

168. Rafaella Lisboa
169. Ralph Duccini
170. Rap Plus Size
171. Rapha (maquiagem)
172. Raquel Virgínia
173. Raylander Mártis dos Anjos (artes visuais)
174. Rebecca Blando
175. Renata Carvalho (atriz de teatro e cinema)
176. Renna Costa
177. Ricardo Andrade
178. Risco Nilo
179. Rodrag (performance)
180. Rogéria (performer)
181. Rosa Caldeira
182. Rosa Luz (música e performance)
183. Saphirah
184. Sara Souza Santos
185. Shamaxy Theus
186. Shane, @cisfóbico (cantor)
187. Sher Machado (transcurecer)
188. Silveti Campary (*drag*)
189. Sitri Bel (fotógrafa. *performer* e circense)
190. Sladka Null (audiovisual)
191. Slim Soledad
192. Sofia Riccardi
193. Tertuliana lustosa
194. Tiana Banks
195. Tita Maravilha
196. Transdiário
197. Tuty
198. Uma Luiza Pessoa (música)
199. Uranus Júpter (música)
200. Urias (cantora)
201. Urutau

202. Valentina Luz (DJ)
203. Veni (poesia e música)
204. Ventura Profana (música)
205. Verônica Valenttino (teatro e música)
206. Vicenta Perrotta (estilista *upcycling*)
207. Vinicius Nunes
208. Vita Pereira
209. Vulcanica Pokaropa (vídeo e circo)
210. Wallie Ruy (teatro e cinema)
211. Wanessa Fernandes
212. Xan Marçal
213. Xantana Xantara (estilista *upcycling*)
214. Xis Sofia
215. Yasmin Bispo
216. Yuri Tripodi (multiartista)
217. Yuvita Gustinelli

As diversas artistas aqui citadas trazem, consigo, linguagens, abordagens e respostas múltiplas para os estímulos feitos. Seria impossível detalhar essas respostas em tão pouco tempo e espaço. Esta cartografia traz uma variedade de identidades, práticas, produtos, obras e filosofias que, apesar de divergirem entre si, perpassam uma prática transgênera do fazer artístico. Nesse sentido, destaco o significado desta cartografia no campo do reconhecimento histórico dessas artistas e de suas criações. Assim, sabe-se que a importância na demarcação e no registro está na criação da possibilidade de futuros estudos dessas práticas artísticas que, aqui, identificamos como *desobedientes*, enquanto fugidias do padrão heteronormativo cisgênero, sendo executadas pelas artistas transgêneras, travestigêneras e não-binárias brasileiras das duas primeiras décadas do século XXI.

A catalogação, organização e numeração dessa lista, nesta ordem, serve, meramente, para facilitar a compreensão e a organização dos nomes por ordem alfabética. Ainda assim, reitero que esta proposta trata de uma

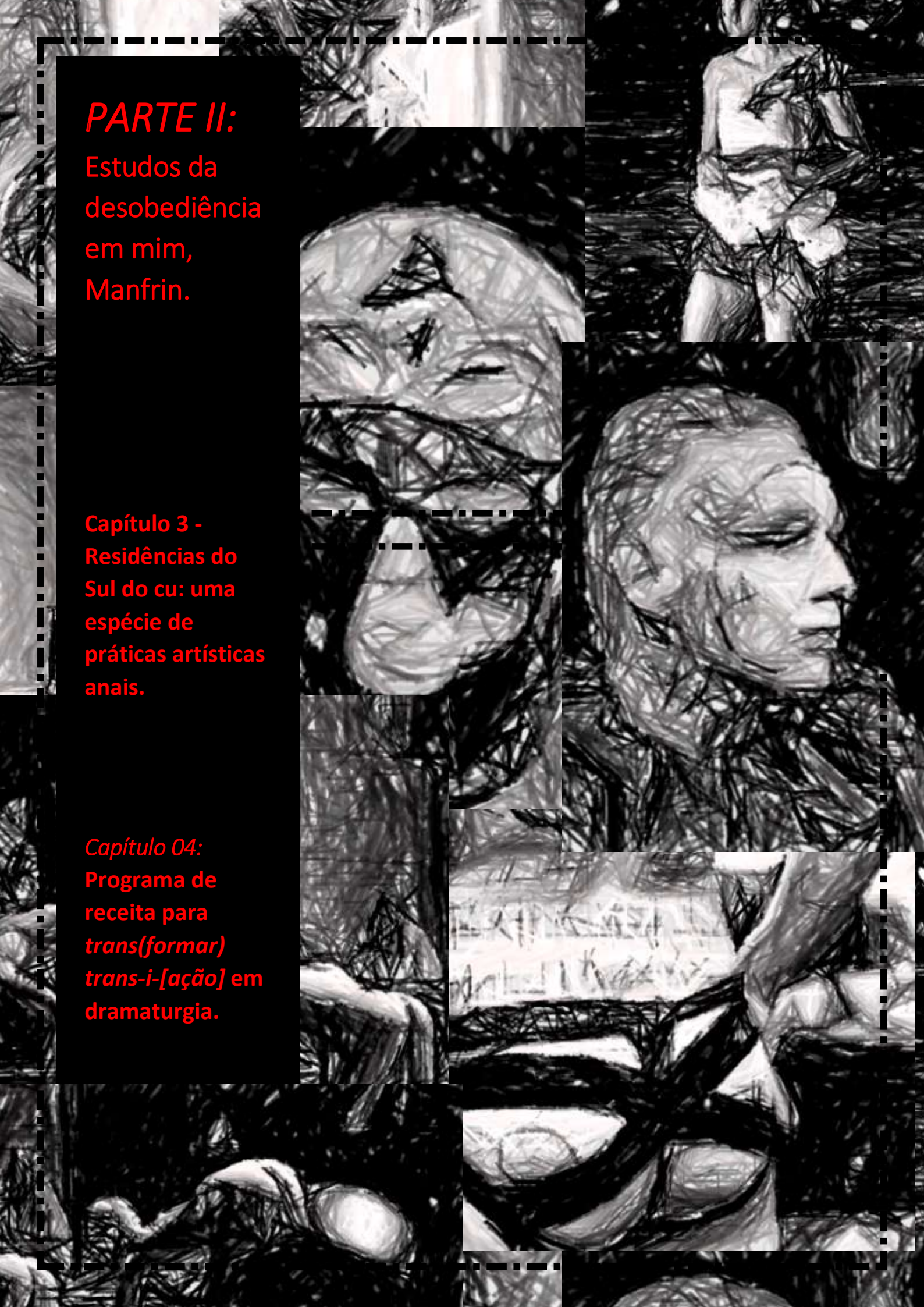
primeira tentativa de elaboração de uma grande cartografia, a qual desejo ver florescer no decorrer de todo este século vigente.

PARTE II:

**Estudos da
desobediência
em mim,
Manfrin.**

**Capítulo 3 -
Residências do
Sul do cu: uma
espécie de
práticas artísticas
anais.**

**Capítulo 04:
Programa de
receita para
trans(formar)
trans-i-[ação] em
dramaturgia.**



CAPÍTULO 3: RESIDÊNCIAS DO SUL DO CU - UMA ESPÉCIE DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS ANAIS

O aparecimento do sujeito político: efeito e causa de um novo entendimento de coreografia. Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia a tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalçados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano. Coreopolítica é a revelação teórica e prática do espaço consensual e liso de circulação como máxima fantasia policial, pois não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e no seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge porque nele escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado. (LEPECKI, 2012, p. 56).

Este capítulo surge a partir da intenção de iniciar a exploração e análise autobiográfica que trago em minhas pesquisas, intencionalidade essa que gerou meu espetáculo autoral solo *fRuTas&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, que será melhor analisado no capítulo 4 desta dissertação. Para introdução dessa exploração analítica de meu próprio processo de linguagem desobediente, que só se encerrará no final desta dissertação, irei fazer um recorte sobre 4 residências que integrei durante esses dois anos de processo de mestrado: *Open cu*, com o Coletivo Macaquinhos (janeiro de 2019); *HARM-ONY*, no Sesc Avenida Paulista, com a Improvável Produções (maio de 2019); residência Profana de estreia, no Espaço Sindicato (julho de 2019) e residência Profana na Casa 1 (setembro de 2019), acrescido da análise do programa de uma das atividades pedagógicas por mim ministrada, chamada “Oficina de Corpo-Dramaturgia, Autoperformance e técnicas de escrita performativa para corpos moventes”.

A sequência desta análise busca capturar, dessas residências, o que, de fato, se dá nesta vivência do desobediente, fora da norma, desenquadrada ou até mesmo idiota, de modo que possam embasar meu estudo de *dar luz ou sombra a uma poética desobediente*. Para isso, trago as palavras de André Lepecki, em seu texto *Coreopolítico e coreopolícia* (2012): “É no acidente que todo chão sempre já é, que o sujeito político surge, porque é nele que escolhe o tropeço, e, no desejar do tropeço, ele vê o delírio policial da circulação cega e sem fim ser sabotado.”. Busco,

a partir da tomada de ação, que é o recorte dessa pesquisa, tornar minha coreopolítica possível e passível de leitura. É pela busca de lembrar/retomar diversos “tropeços coreográficos”, levados na partitura corporal de minha vida, que desejo tentar iniciar esse processo. Destaco que as quatro residências geraram apresentações artísticas profissionais nas cidades de São Paulo e Ribeirão Preto, durante o ano de 2019; estas fizeram parte, direta ou indiretamente, do processo de composição e estreia da obra (analisada no capítulo 4 desta dissertação). As residências ocorreram paralelamente à escrita desta dissertação, com o objetivo de construir, a partir da autoanálise, um suporte metodológico para a elaboração de minha própria poética. Por isso, falar desses laboratórios cênicos também é falar dos laboratórios do espetáculo central da presente dramaturgia, autobiográfica, performativa e espécie híbrida de uma obra desobediente.

Problematizarei as opções eleitas na construção do processo metodológico das residências que ministrei (Residência Profana no Espaço Sindicato e na Casa 1), por entender que a função de provocadora da residência é completamente distinta daquela desempenhada pela residente. Portanto, farei análises distintas entre cada um dos eventos. Destaco, assim, que nas duas primeiras residências, participei como residente, ambas após um processo seletivo profissional; já as duas últimas foram residências orientadas por mim; uma em Ribeirão Preto, com artistas e estudantes de Artes Cênicas da cidade, como uma das contrapartidas do Proac; a outra, na Casa 1, um importante local de acolhimento TLGBQI+ de São Paulo, que abriga moradoras que, em sua maioria, são pessoas transgêneras e travestis. “Quando uma forma de apresentação é usada para relatar uma pesquisa, pode-se argumentar que ela é na verdade um ‘texto’” (HASEMAN, p. 10, 2006). Assim, trago todas essas narrativas, ora conectadas, ora apresentadas, como relatos e documentos, também como forma de pesquisa textual acadêmica. A própria organização fotográfica desta dissertação deseja, de certa forma, propor um caminho hegeliano de olhar para os saberes legitimados.

Nesta importante seção da Fenomenologia, Hegel argumenta que a autoconsciência somente pode conhecer a si mesma através de um outro, mas esse processo de autorreconhecimento num outro não é simples, pois o Outro que o Eu tem de superar é, de fato, uma parte de si mesmo. [...] O que é crucial compreender aqui é que esse não é um confronto literal, mas um confronto que ocorre entre duas partes mutuamente opostas de uma consciência que é cindida. Hegel caracteriza essas duas metades da consciência como ‘desiguais e opostos. (SALIH, 2015, p. 42).

As residências iniciaram a partir do primeiro semestre de 2019, período no qual indiquei mudanças de abordagem em minha pesquisa e passei da parte do estudo comparativo de literaturas, filmes, entrevistas e documentos historiográficos selecionados para um momento destinado, desde o princípio, à produção textual e das residências, associando a criação teórica à criação cênica. Logo neste início, produzi uma linha cronológica visual dos acontecimentos, direcionando o formato no qual traduzo os dados. Ao mesmo tempo, também realizei a residência *Open cu*, de *Macaquinhos*, concatenando as pesquisas teóricas em laboratórios práticos. *Macaquinhos* é um trabalho que borra dança contemporânea e performance como arte, usando a metáfora do cu como a direção Sul do corpo. O Sul colonizado, pobre, sujo, sem conhecimento, subjugado às normas do Norte. A peça discorre sobre diversos temas, como horizontalidade, descentralização de poder, produção de conhecimento, pornografia, hierarquia e coletividade. A criação disso se deu em 2011, dentro da PUC-SP, a partir de estudos sobre os livros *O Povo Brasileiro a formação e o sentido do Brasil (2015)*, de Darcy Ribeiro, e *Epistemologias do Sul (2010)*, de Boaventura de Sousa Santos (2010). Através dessa residência, pude experimentar e formular práticas anais como metodologias cênicas, exercícios que foram extremamente valiosos para a composição da dramaturgia de meu solo.

Posteriormente, realizei a residência *HARM-ONY*; desta vez, pude experimentar de forma mais coerente a pesquisa cênica sobre a linguagem não-binária, proposta e coreograficamente dirigida por Marcela Levi e Lucía Russo. O projeto contou com um núcleo de 3 *performers*, colaboradores de longa data da Improvável Produções, associados a outros 10 *performers* locais, selecionados por chamada aberta, totalizando 13 pessoas em cena, em uma ponte de apresentações entre Brasil e Argentina; assim, também integrei o elenco durante a temporada que ocorreu em São Paulo (SP). Foram cerca de 15 dias de trabalhos intensos, com longos ensaios no Sesc Avenida Paulista. Cabe dizer que, especialmente nesta residência, pude experienciar o entendimento de diversas questões relacionadas ao meu corpo travestigênero, por meio da vivência em criações coletivas com um grupo grande e diverso.

Como resultado final dessa série laboratorial com outras artistas que pesquisam a desobediência, sempre a partir de uma pesquisa pessoal, elaborei, de

forma crítica, um percurso de investigação das técnicas investigadas, como as práticas anais nas artes, a desobediência de gênero e linguagem e a própria questão da transposição destes conceitos para um corpo, sempre dando luz à questão do ser autobiográfico. Para isso, A Coletiva abriu uma residência teatral no Espaço Sindicato, em Ribeirão Preto (SP), e na CASA 1, em São Paulo (SP), que faz parte do processo criativo do espetáculo *fRUtAS&tRANS-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*. Foram selecionados 30 artistas e não-artistas maiores de 18 anos, de diferentes perfis de etnia, gênero, tamanho e faixa etária. As Residências Profanas tiveram, como resultado final, a incorporação de todos os residentes *performers* nas seis apresentações do espetáculo na capital paulista. A oficina-residência teve, no centro de sua potência, a presença de corpos travestis, artistas essas que puderam colaborar, em seus relatos, também para com a dramaturgia final da obra. “Queremos a presença de *todes*, em especial, as *corpas* trans. Digo em especial, pois, muitas vezes, não se sentem *autorizadas* a frequentar *determinades* ambientes por receio, medo ou silenciamento. Neste caso, tanto a Coletiva Profana quanto a Casa 1 são espaços T”, explico eu mesma, Manfrin, em entrevista para a Rede Brasil Atual sobre a residência, que, na época, estava com uma temporada pelo Sesc Ribeirão Preto, mas que não entrará nesta análise, por se tratar de uma última versão da proposta.

Práticas artísticas anais: residência *Open cu de Macaquinhos*

Destaco, desde já, a quem possa inferir da leitura desta dissertação em uma tentativa nefasta de sexualizar a pesquisa cênica aqui apresentada resultante de uma criação da Coletiva Profanas²⁷, que aderimos à perspectiva contrassexual de

²⁷ A Coletiva Profanas surgiu em 2015, em Brasília (DF), dentro da UnB (Universidade de Brasília), do encontro entre Manfrin e Kashi Mello para pesquisar as profanações que um corpo em performance pode atingir. Em 2016, Manfrin vai para Salvador (BA) realizar, com patrocínio do Programa Santander Andifes, seu aperfeiçoamento em Direção Teatral, criando duas obras teatrais na mesma cidade: “Anoite” (2016) e “QuErÔ eRê” (2017), que circularam por São Paulo, Ribeirão Preto e Brasília. Assim iniciava a pesquisa documental sobre os processos de construção identitária do corpo (no caso de Manfrin, o corpo de *bicha favelada*). Em 2018, Manfrin e Kashi se mudam para São Paulo e iniciam, dentro do Programa de Pós-Graduação da USP, a pesquisa de uma nova obra a respeito da corporeidade travestigênera favelada, sob orientação do crítico em Artes e Gênero, Prof. Dr. Ferdinando Martins. Neste mesmo ano, a Coletiva Profanas foi contemplada no Edital de criação teatral do Proac, Primeiras Obras 2018, pelo qual construiu o espetáculo: *fRuTaS&tRaNs-GRESSAO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*. A partir desse incentivo, foram realizadas três temporadas em São Paulo (capital) e em Ribeirão Preto (SP). Atualmente, o grupo se prepara para a estreia de *FURAI*, uma obra que reflete a necessidade da hormonização para a legitimação do corpo transgênero.

Paul B. Preciado (2017), sob o olhar sobre o corpo e os ditos “órgãos sexuais”; neste caso, o cu não é visto como um, apesar de frequentemente ser usado dentro da prática sexual. Para esta análise, tomo como apoio as teorias elaboradas contra a sexualidade e moralização dos corpos. Trazer foco acadêmico ao ânus é suscitar para a discussão todos aqueles que sempre foram proibidos de adentrar certos espaços legitimados da arte, como as universidades, recebendo, como herança dessa censura, o *status* de pesquisas menores ou infundadas.

Para melhor identificarmos como a residência *Open Cu*, com o coletivo do espetáculo *Macaquinhos*, influenciou fortemente a elaboração da poética animalista de minha obra, apresentarei, de forma breve, alguns elementos primordiais a respeito da elaboração do cu como esse elemento unificador dos gêneros em corpos falantes. Em uma visão contrassexual, os corpos se identificam uns aos outros e a si mesmos como *corpos falantes*, e não como *homens e mulheres*. Desta forma, a contrassexualidade é uma teoria que se projeta fora do binarismo, e que prevê a separação de gênero e sexualidade entre o que é *homem ou mulher, heterossexual ou homossexual, masculino ou feminino*.

A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza; pelo contrário, é mais o fim da Natureza da Ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros [...] uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas. (PRECIADO, 2017, p.21).

Torna-se extremamente importante entender esse movimento contrassexual de retirada do binarismo homem-mulher como único e legítimo caminho. Somente após o extermínio dessa possibilidade é que podemos reconhecer, aplicar e desenvolver uma estética desobediente à heterônima, proposta central desta dissertação. A heteronorma nada mais é do que essa relação direta entre sexo, gênero e a própria performance de gênero, na qual a questão fálica, homonizacional, visual e de gosto, é associada, de forma coerente, à identidade. “No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes” (PRECIADO, 2017, p. 21). Com a intenção de desnaturalizar os conceitos tradicionais enraizados em nossa cultura, a respeito do corpo, do sexo e do gênero, a contrassexualidade se dedica à problematização dos instrumentos e dispositivos sexuais e discute sobre como a

sociedade estabelece uma conexão direta entre eles, as performances que a coabitam e as noções de moralidade, propondo, portanto, a sexualidade e o próprio sexo como tecnologias de dominação heterossocial. Nesse sentido, damos espaço ao ânus não como elemento possível da sexualização humana, mas sim, como o elemento dessexualizador à heteronormatividade.

Os órgãos sexuais não existem em si. Os órgãos que reconhecemos como naturalmente sexuais já são produtos de uma tecnologia sofisticada que preescreve o contexto em que os órgãos adquirem sua significação (relações sexuais) e de que se utilizam com propriedade de acordo com sua natureza. (PRECIADO, 2017, p.31).

Em seu livro *História da Sexualidade (volume 1)*, Michel Foucault cita quatro dispositivos que nos auxiliam a identificar a sexualidade como produto de tecnologias, e não apenas como resultado de repressão. São as quatro grandes tecnologias da sexualidade: a *histerilização* (esterilização + histeria) do corpo da mulher, a pedagogização do sexo da criança, a socialização das condutas procriadoras e a psiquiatrização do prazer perverso. (FOUCAULT, 2013). São nesses dispositivos reguladores que se dissemina a ideia do cu como esta parte do corpo imprópria. Ao trazermos o ânus como centro dessexualizado, estamos dizendo que é possível dar foco ao prazer sem a necessidade do gozo. “O ânus apresenta três características fundamentais no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual; centro erógeno universal; zona primordial da passividade; não serve para a reprodução” (PRECIADO, 2017, p. 32).

Trago, também, a perspectiva contrassexual a respeito do ânus e de suas funções sociais para explicar o que representou *Macaquinhos* dentro dessa pesquisa e, até mesmo, do plano histórico das artes cênicas no Brasil. *Macaquinhos* é uma peça que marcou um tenso momento no Brasil; foi a primeira de uma série de outros trabalhos ferozmente atacados e censurados. Graças às tecnologias contemporâneas, trechos da peça viralizaram nas redes sociais, alcançando todas as camadas sociais e regiões do país e provocando discussões sobre a repressão, o destino dos fundos públicos para a cultura e o papel da arte na sociedade. Até hoje, são criados memes em torno do espetáculo. Nas últimas eleições para a presidência do país, alguns candidatos voltaram a falar do assunto (parte deste material satírico pode ser encontrado no themacaquinhos.tumblr.com). Com *Macaquinhos*, a palavra "performance" entrou para o vocabulário dos brasileiros e a

arte voltou a ser vista, também, como algo perigoso; este trabalho que mescla aspectos de dança contemporânea e performance-arte usou a metáfora do cu como o Sul do corpo a partir das bases fornecidas por Darcy Ribeiro e Boaventura de Sousa Santos.

Em 2019, o coletivo se abriu para uma residência artística, denominada *Open Cu*. O evento teve duração de duas semanas e foi sediado no Teatro dos Arcos (capital de São Paulo), em janeiro de 2019. Em seguida, o projeto culminou uma apresentação de *Macaquinhos* no evento Mamba Negra. A ideia foi usar o ânus como metáfora para chamar a atenção em relação ao desequilíbrio social entre os países do hemisfério sul (representados pelo ânus) e os emergentes. Para esta residência, foram selecionados 20 perfis de *performers* (incluindo eu). Destaco, desde já, que este grupo era formado, em sua maioria, por pessoas transgêneras, o que tornou toda a experiência muito mais agradável entre amigos homens trans, *manas* travestis binárias e pessoas agêneras, realidade completamente diferente daquela apresentada durante minha residência no Sesc Avenida Paulista; ambas as residências tinham nudez presente, praticamente, ao longo de toda a performance.

Processo seletivo anal

No início, fiquei muito nervosa com a realização do processo seletivo anal para a performance de *Macaquinhos*. Já havia estudado um pouco o coletivo e assistido a uma apresentação ao vivo no Filte Bahia, em 2016, em Salvador (BA), durante meu curso de Direção Teatral, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). No entanto, devido às proibições e censuras que permeiam essa temática, nunca havia feito nenhuma prática artística coletiva que a envolvesse. No máximo, uma vez, havia dançado individualmente em uma aula de corpo em Corpo e Movimento II, na Universidade de Brasília (UnB); nesse dia, a professora solicitou que a turma se movesse a partir do reconhecimento deste canal boca-ânus. Foi a primeira e única que vez que vi, dentro de uma universidade, em enfoque prático acadêmico para essa parte do corpo.

Foucault (2017) cita a influência que teve essa repressão sexual, seguida de uma análise de conduta — chamada por ele de “hipótese repressiva” — na construção do poder, das leis e dos saberes ocidentais, analisando como essas

proibições também foram capazes de gerar essa falta de conhecimento e estudo sobre algumas partes do corpo e do conhecimento. “A repressão funciona, de certo, como condenação ao desaparecimento, mas também injunção ao silêncio, afirmação de existência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (FOUCAULT, 2017, p.08). É nesse sentido que apenas o ato de protagonizar o cu no meio acadêmico se torna contrassexual, como propõe Preciado, ao dizer que “as práticas contrassexuais são propostas que devem ser compreendidas como tecnologias de resistência, dito de outra maneira, como formas de contradisciplina sexual” (PRECIADO, 2017, p. 22). Isso também pode acontecer de forma desobediente e naturalizadora, como propõe Butler: “A superfície sexuada do corpo emerge assim como o signo necessário de uma identidade e de um desejo natural(izados).” (BUTLER, 2017, p.129). Portanto, na proposta de performance, já estavam ali embutidas as circunstâncias de caráter contrassexual e desobediente que, concretamente, a minha ação anal traria à tona em cena.

Para início de uma reflexão, eu me perguntava como seria a performance ideal para compor aquele elenco, imaginando que, dentro das práticas anais, a lógica seria ainda a mesma do falo; há as pessoas mais capacitadas e as menos; há corpos melhores e corpos piores; há uma oposição entre quem sabe e está autorizado a praticar e quem simplesmente não pode. Esta lógica de avaliação competitiva e hierárquica — imposta por uma sociedade falocêntrica, na qual todas as pessoas estão inseridas — estava obviamente intrínseca naquele momento, mesmo em minhas ideias aparentemente mais transgressoras.

Para minha surpresa, ao chegarmos na sala de ensaio do Teatro dos Arcos, fomos convidadas a limpar todo o espaço, antes mesmo de começarmos a conversar. Os membros do coletivo de *Macaquinhos* forneceram alguns baldes com água e vinagre ao grupo, ensinando-nos uma técnica de limpeza apresentada por Yoshi Oida, em seu livro *O Ator Invisível* (2001). Oida é uma referência direta, na qual o coletivo apoia suas práticas artísticas ritualísticas.

Mas essa limpeza não é feita de qualquer jeito, só para se livrar da sujeira, usando detergente e alguns aparelhos. Todas as disciplinas tradicionais têm um estilo particular de limpar o chão, em que se usa água fria com panos de algodão, ficando-se em um estado desperto de consciência e solicitando do corpo uma posição específica. O pano deve ser umedecido

em água fria (sem detergente) e depois torcido. Abre-se o pano úmido no chão, pondo-se as duas palmas da mão sobre ele. Os joelhos não tocam o chão, somente as mãos e os pés, de modo que o corpo fica parecendo um V invertido. Então, andamos para a frente lentamente, empurrando o pano pelo chão. Normalmente, começamos de um lado do ambiente e atravessamos sem parar em direção ao outro. Quando chegamos na parede oposta, ficamos em pé, umedecemos o pano e recomeçamos por uma outra “pista”. Nesta posição, nossos quadris estão firmes, e trabalhamos o corpo à medida que limpamos o chão. Enquanto fazemos esse exercício, temos de pensar em somente esfregar o pano, limpando cuidadosamente. Não devemos nos apressar, ficar distraídos ou pensar em outras coisas. Não devemos papear com outro colega. Tudo isso é extremamente difícil, mas é algo muito bom pra treinar a concentração de que um ator necessita. (OIDA, 2001, p.24-25).

Através do simples ato coletivo de limpar o espaço de trabalho, em poucos minutos, é instaurada uma energia coletiva colaborativa por meio de uma espécie de rito, no qual todos cumprem a mesma função. Ninguém corrige, dava ordem ou ensinava. Compartilhamos a leitura do trecho colocado acima e partimos para a prática com nossos corpos. O rito de limpeza também nos colocou fortemente em estado de presença no plano corporal. Quando terminamos de higienizar a sala, já estávamos todos respirando e pisando naquele palco juntos, com muito mais cuidado e zelo; estávamos naturalmente em silêncio, buscando uma escuta extra-auditiva (ou *escuta ativa*, termo bastante utilizado no meio). Esse momento preparatório, por si só, já se deu como momento presente, evidenciando que a prática anal não é uma prática artística vertical, onde cada exercício nos prepara para o próximo. Pelo contrário: as práticas anais artísticas são horizontalizadas. Nelas, cada ação é, por si só, importante e protagonista, sem deixar de pertencer àquele campo laboratorial como um todo. “limpar não é somente uma preparação para trabalhar. A palavra “preparação” tende a sugerir que a etapa seguinte que é importante. Não é esse o caso. A ação de limpar já é útil por si mesma” (OIDA, 2001, p. 26). Somente depois pude observar como, desde o princípio, a questão da limpeza e do ritual foi importante para esse trabalho.

Aqui, os ensinamentos, técnicas e práticas nunca eram passados de forma oral ou explicativa, mas sim, experienciados em coletivo. O grupo de *Macaquinhos* é formado por cerca de oito artistas, sem nenhuma liderança específica; todos propõem e recebem propostas ao mesmo tempo, mas sempre de forma prática. Após esse momento de limpeza, ninguém nos disse qual seria o próximo passo. Simplesmente começaram a fazer; e isso foi um convite ao nosso ingresso. Assim, a performance que explora o ânus nos foi apresentada como proposta de construção

de um gesto coletivo em defesa de existências dissidentes. Os oito integrantes fixos do coletivo que lançaram a performance também participavam de tudo o que os outros sugeriam, mesmo nós, os residentes; na verdade, não existia uma divisão entre eles e nós.

Não sei dizer bem quando começou, mas em algum momento, estávamos todos brincando de se espelhar. Em silêncio, começamos a observar o outro e a imitá-lo, de certa forma. Posteriormente, começamos não apenas a imitar, mas a compor com a imagem, fazer parte, atuar com e, portanto, contracenar. Depois de um tempo neste exercício (mais de observação e de escuta do que, necessariamente, de imitação), atingimos um nível de concentração que já permitia que essa troca acontecesse entre mais de duas pessoas. Começamos a explorar silenciosamente esse jogo, em pequenos e, depois, em grandes grupos; até que, em dado momento, todos nós já estávamos em um grande jogo de espelho e composição. Havia, ao mesmo tempo, uma certa ordem combinada ao caos no mesmo jogo, pois, muitas vezes, perdia-se quem era o propositor e quem era o prosélito, quem imitava e quem era imitado, quem propunha a performance e quem a reiterava.

Olhando para esse exercício depois de algum tempo, vejo que organizamos simbolicamente, através de um jogo cênico, os processos de naturalização das performatividades de gênero cotidianas de forma geral. “Stroller defenderá que a identidade de gênero não é um dado natural e incontroverso, tampouco um simples exemplo de contração social” (AMBRA, 2017, p. 24). Certamente, tive uma vivência transformadora, no momento em que performamos *Macaquinhos* na madrugada de 16 de fevereiro de 2019, em um galpão do Brás, durante a edição *Open Cu* da festa Mamba Negra.

O progresso desse primeiro jogo foi algo que defino como *exercício coreográfico*, pois ampliamos o jogo de escuta, observação e reprodução para uma prática de dança em uma única grande roda, com as palmas das mãos conectadas, ora girando em sentido horário, ora em sentido anti-horário. Passamos a diminuir cada vez mais os movimentos, aprofundando o interesse pelo impulso corporal que continha aquele movimento, dado o ato de empurrar e ceder do corpo e, principalmente, da conexão das palmas das mãos, formando uma espécie de

grande célula. Não se deveria saber de onde saía o movimento. Na verdade, ninguém deveria ter ideias. Não se trata de um jogo de “siga o mestre”; ao contrário, se existir, devemos escondê-lo. De fato, não há uma figura individual de mestre; ele é o grande círculo instável, fluido, dinâmico em diâmetro, dominante da cena. Sem percebermos, já estávamos todos *“dentro de um grande cu”*, como o próprio grupo se referenciou; um círculo instável e dinâmico, onde todas as “pregas”, conscientemente, conhecem a geografia do seu corpo naquele espaço e colaboram. Como em um circuito que conectava nossos braços, troncos e coração, a comunicação corporal se instalava. Era um círculo vivo e concreto, quase que elétrico. Sem dúvida, sentimos que algo passava entre nós, fazendo acontecer a comunicação, mesmo sem dizermos uma só palavra.

Aprender a geografia do corpo não é uma simples questão de aprender a fazer exercícios ou adquirir novos e interessantes padrões de movimentos. Isso exige uma consciência desperta. Perceber o modo como ficamos de pé normalmente. As pequeninas regiões de tensão ou desequilíbrios afetam não só nossa facilidade de movimento e nossa expressão externa, mas também a forma de como estamos nos sentindo emocionalmente. Cada minúsculo detalhe do corpo corresponde a uma diferente realidade interior. (OIDA, 2001, p. 40).

Ao final desse exercício, após uma curta conversa, entendemos que não se tratava de um processo avaliativo, mas existia a necessidade de adotar alguns critérios para a continuidade do processo: a escuta e a porosidade no jogo coreográfico. Assim, fomos dispensados.

Macaquinhos Open Cu: open escuta

Após a convocação das selecionadas para a residência, para minha alegria, eu estava entre elas. Intimamente, perguntei a mim mesma: *“Por que o meu cu foi selecionado? Eu fui o melhor cu?”*. Na verdade, naquele dia, revisei minha memória e confessei que acreditava que não iria passar, já que me vi envolvida com o exercício durante a experiência, mas pouco propositiva. Imediatamente, muitos rostos vieram à minha mente; *“sem dúvidas, passaram todas as pessoas que tiveram ideias coreográficas maravilhosas”*, pensei. Em uma segunda surpresa, quando cheguei ao Teatro dos Arcos, nenhum daqueles conhecidos rostos estava por lá; nenhum daqueles perfis propositivos, que se destacaram pela liderança, foi selecionado. Neste momento, imediatamente aprendi um dos principais

ensinamentos das teorias do cu: ele é horizontal, fluido e não tem protagonismo. Para ser um “bom cu”, é preciso ter escuta ativa e porosidade, de fato. As pregas se movem a cada respiração conjuntamente. Não tem liderança e subalternização de nenhuma parte. O cu é múltiplo, mas não hierárquico. Jota Mombaça, em seu texto *Pode um cu mestiço falar?*(2015), suscita o poder que se tem sobre o ruído, traçando esse paralelo entre fala e escuta, poder e comunicação. Destaco que essa mesma reflexão gerou a primeira fala de *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*; nela, a personagem Tangerine afirma que o silêncio da plateia é o fator responsável por autorizar o estabelecimento da teatralidade naquele espaço e, portanto, da realização da cena.

A percepção auditiva que materializa nossa escuta é, portanto, o resultado do investimento de uma série de constructos tonais, a partir dos quais podemos acessar uma certa organização sonora socialmente instaurada, que, ao projetar um certo regime de audibilidade, des-realiza uma série de ruídos, representando-os como inaudíveis. A harmonia sobreposta silencia os sons sem inscrição, bem como as epistemologias dominantes operam em relação aos saberes subalternos. Em ambos os casos, trata-se de controlar o ruído e produzir uma escuta politicamente regulada. (MOMBAÇA, 2015, p. 08).

Foi então que, a partir desta segunda convocação para a escuta porosa, adentramos o espaço novamente, fazendo uso de ritos semelhantes aos daquele dia de processo avaliativo. Pegamos os panos e os baldes e começamos a limpeza. Repetir essa ação a cada dia dessa residência de duas semanas foi extremamente importante para o gesto decantar dentro de mim. Talvez apenas na segunda semana de residência consegui limpar o chão, de fato, com a mente pensando no presente, concentrada apenas na ação de limpar o chão

Para além do que já era conhecido, um novo rito de limpeza nos foi apresentado no primeiro dia, passando a fazer parte do nosso cotidiano de limpeza (que, como dito anteriormente, realizava-se como ato preparatório, mas ainda assim, não era menos importante do que os exercícios cênicos). Neste momento oficial de nossa residência, depois de limpar todo o chão, sem falar, os *performers* mais antigos do grupo começaram a brincar de um jogo que consistia em, curiosamente, ver o que havia debaixo das roupas das pessoas. Então, pouco a pouco, um começava a tirar a roupa do outro (nós nunca tirávamos a nossa própria roupa). Logo, todo o grupo estava nu, brincando de um jogo de descobertas, através de olhares e de leves toques. Em seguida, nos foram apresentados grandes

recipientes e pequenos jarros com água, a fim de realizar o ritual “lava-cus”, já conhecido por quem era da casa. Uma pessoa por vez se posicionava com os joelhos no chão, com a bacia direcionada para cima, próxima ao recipiente com água, enquanto os outros limpavam as nádegas e o ânus de quem estivesse no centro da roda; depois, outra pessoa secava a região e, em seguida, uma outra passava um pouco de óleo de coco; e, assim, sucessivamente, todos passavam pelo centro da roda. Da mesma forma como o espaço de trabalho passava por um importante ritual, também nós, enquanto pessoas, passávamos por um ritual de limpeza anal coletiva. Esse ato nos trazia intimidade, segurança e conexão. A posição para a limpeza anal também era extremamente importante, pois imeditamente, acionava nossa coluna por inteiro (cervicais, tórax, lombar, cóccix e a ideia de rabo ou cauda).

Quando apertamos o ânus, levamos o foco para essa área do corpo. Percebo isso quando faço esse exercício, como se fosse uma sensação de ‘choque’. Talvez algum tipo de canal tenha sido aberto no meu corpo, permitindo a entrada de uma energia externa. De certa forma, essa área é um ponto de partida para a energia do corpo. (OIDA, 2001, p.40).

Em seu livro, Oida fala sobre a importância da limpeza do espaço e, sobretudo, dos nove orifícios de nosso corpo; neste momento, ele cita olhos, orelhas, nariz e a relação boca-ânus (apesar de destinar um breve trecho sobre este último). Fica ali registrada a importância que essa região apresenta para as culturas japonesas, que têm o ânus como um centro importante de força e poder do corpo. Em nossa prática anal artística performativa, a limpeza anal surge como um rito semelhante ao de limpar o espaço e os nossos corpos. Não é uma preparação menor, nem nada que anteceda o que, de fato, será importante. O ritual “lava-cus” já é a performance em si. Foi apenas através desta prática que me senti segura a ir, todos os dias desta semana, pesquisar coletivamente, tendo o ânus como ponto de partida para a pesquisa.

Se considerarmos esse ponto de vista, limpar não é simplesmente uma “preparação” para trabalhar. [...] Essa abordagem de limpeza não está limitada ao ambiente onde se irá trabalhar. Temos igualmente de nos assegurar que nossos corpos estão no mesmo estado de prontidão. (OIDA, 2001, p. 26).

Depois da limpeza, retomamos o exercício da imitação do outro, até chegarmos novamente à grande roda, onde todos se escutavam e a energia

circulava entre nós e nossos corpos de maneira fluida e dinâmica. Neste momento, começamos a brincar não somente de um jogo de fricção das mãos, mas, também, de encontro entre outras partes do corpo (cabeça e mão, mão e pé, pé e pé), sempre mantendo o equilíbrio de força entre os corpos e em relação ao todo. Começamos a perceber o quanto a coluna é um potente canal de passagem energética e, naturalmente, começamos a utilizá-la junto com a cabeça, em pressão com outras partes do corpo.

Sem nenhum tipo de instrução, senti a necessidade de conectar minha coluna à coluna de um parceiro da frente, projetando, assim, minha cabeça (em continuidade com a coluna) para frente e encaixando-a entre os quadris da pessoa à frente. Sucessivamente, vi isso acontecendo também com quem estava atrás de mim e, sem nenhuma instrução expressa, estavam todos ali, formando uma grande centopeia humana; todo o grupo estava com as colunas conectadas com os pés, tendo os braços como anexos. O equilíbrio entre os corpos era tão perfeito que era possível relaxar por completo e se manter em movimento, dado o balanceamento que o poder do círculo proporcionava.

Meu corpo se encontrava sob certa pressão; ali, havia muita comunicação e convocação do físico e da escuta. Foi neste momento que me fez sentido a fala do coletivo de *Macaquinhos* sobre a definição da pesquisa. Em variados momentos ou em trechos de entrevistas encontradas na *internet* (2015), o grupo afirma que a obra coreográfica se trata de uma pesquisa coletiva do cu em escuta e comunicação. Nesse sentido, acreditava que essa pesquisa se dava de maneira coletiva, pois acontecia com todas as pessoas ao mesmo tempo. No entanto, não necessariamente. A coletividade e a prática anal se dão muito mais profundamente nesta performance. Ali, todos estão conectados pela mesma “eletricidade cênica”, que se instala através do contato entre cabeças, colunas e nádegas. A energia chega a ser tão intensa e brutal, que é possível sentir uma imensa vontade de deixar a boca aberta. Esta talvez seja uma necessidade de dar vazão para a intensidade desse fluxo que passa pelos corpos, durante a ação de conectar colunas. Trata-se de uma comunicação integrada à pesquisa anal; não em um movimento sexualizador, heterocentrado no falo, na penetração e no gozo, mas sim,

em uma prática artística anal que tem uma função social de ressignificação, sem a relação comum punitiva e pejorativa.

Como uma ameoba, o coletivo girava de modo fluido, *o(cu)pando* o espaço e, de modo não uniforme, gerando energia. A apresentação da performance teve cerca de 1 hora, mas chegávamos a ficar até 2 horas nessa experimentação de ensaio. Ora esse grande corpo girava devagar, ora nem girava; ora caminhava-se lentamente, ora o grupo se deitava no chão, mas sem esmorecer. Sempre havia um canal de energia física que passava entre todos da roda. Apesar de exaustiva, a prática era, também, muito regeneradora. No início desse processo, cheguei a ter insônia, apesar de não sentir cansaço durante o dia, porque parecia que meu corpo tinha encontrado uma outra forma de reposição energética; o trabalho físico era muito forte e, por me transformar nessa espécie de canal também energético, saía diariamente exausta da residência, porém, sentindo-me muito viva.

Apoiados na coragem de existir independentemente das dificuldades institucionais e comerciais, *Macaquinhos*²⁸ foi apresentada junto à festa Mamba Negra, *rave clubber*, composta por vinte pessoas que trabalham em coletividade elétrica e que têm em suas veias o mesmo sangue transgressor do espetáculo anal. Levo dessa experiência, principalmente, a seriedade que existe na pesquisa das práticas anais da cena, que coloca como cerne a escuta horizontal pouco propositiva e essencialmente caótica; de todo modo, as teorias estão fora da tentativa de elaborar conceitos fechados e obedientes. Desta forma, observo a desobediência, talvez, como a principal característica resultante deste processo das práticas anais para as artes cênicas.

Um sujeito *idiota*: residência *HARM-ONY* no Sesc Avenida Paulista

Trago uma segunda residência em minha dissertação; não com o objetivo de construir uma comparação com a primeira, mas de colocá-las em paralelo, apresentando-as separadamente como como dois acontecimentos de 2019, sem nenhuma intenção de sobrepor uma proposta em detrimento de outra.

²⁸ O resultado deste trabalho, como experiência visual sobre o assunto, está disponível pelo *link* <https://www.youtube.com/watch?time_continue=149&v=g97VH1kiPGo&feature=emb_title>. Nele, são apresentados trechos de diversas apresentações e alguns depoimentos de *performers* do coletivo de *Macaquinhos*. Recomendo não realizar a leitura dos comentários; são de uma violência e falta de generosidade tamanhas.

A residência *HARM-ONY* foi feita em parceria com um grupo dirigido por Marcela Levi e Lucía Russo, em um projeto internacional de abertura desta performance. A companhia trabalha há 10 anos, contínua e insistentemente instalada no Rio de Janeiro (capital), contando com o apoio do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro e do Consulado da Argentina no Brasil, atuando sob o nome de Improvável Produções. “Improvável”, porque trabalhar com arte no Rio de Janeiro, sobretudo hoje em dia, é algo que não está pressuposto de acontecer, como conta Marcela Levi. O projeto de residência prevê a participação de artistas locais. A cada montagem, a peça recebe um elenco diferente; isso implica o recebimento de forças, humores, intensidades e vibrações múltiplas. A primeira montagem, viabilizada com a coprodução do fundo *Iberescena de Artes Escénicas Iberoamericanas*, da Fundação Nacional de Artes (Funarte) e do centro Nave²⁹, aconteceu em Santiago, no Chile. Neste projeto, pude fazer parte da segunda edição da residência, que ocorreu no Sesc Avenida Paulista, em maio de 2019.

Para este ingresso, precisei passar novamente por um processo de seleção. Desta vez, com muitas fases, ocorrendo em vários dias, envolvendo momentos de escrita e de práticas cênicas, sempre sob uma forte instância avaliativa. Marcela Levi e Lucía Russo são diretoras coreógrafas, trazendo em suas práticas muito de um cotidiano vivenciado na dança.

Nesta residência, desde o princípio, senti uma realidade destoante para mim. Estávamos em um local extremamente privilegiado e legítimo da arte urbana da cidade de São Paulo e do Brasil. Assim, *o(cu)par* esse ambiente, desde o princípio, estabeleceu questões que, para mim, foram definidoras do trabalho. Isso se deu de várias maneiras: a maioria das pessoas que fizeram o teste eram brancas e cisgêneras; a única menina negra da sala era uma bailarina de trabalho incrível, da própria companhia, chamada Thamiris. Além disso, o espaço não era higienizado pelo coletivo, mas sim, por mãos negras, contratadas da própria instituição. Todos os dias, não importava o quão cedo eu chegasse; sempre já havia alguém se alongando, preparando o corpo para esse momento posterior coletivo, que seria mais importante. A carga horária, assim como a física e a de leitura, também era extremamente alta, o que exigiu uma dedicação exclusiva para a residência e se

²⁹ Disponível em <<http://nave.io/programacion/>>.

refletiu em muitas dores corporais (digo isso apenas como relato, sem fazer juízo de valor). Pessoalmente, foi muito importante ter esse rigor, a fim de começar entender que a desobediência como poética, muitas vezes, não tem a ver com uma prática *underground*, fora do eixo, ou com a transgressão diretamente colocada contra o sistema; ela pode caminhar, também, nos corredores mais legitimados da arte, sem ao menos se camuflar. No trabalho da companhia, há uma presença perturbadora da desobediência, do caos e do instintivo. Sem dúvidas, principalmente para quem adentra àquele *salón* (termo proposto pela própria criadora), querendo assistir uma obra de dança, o impacto da forma é extremamente possível de se visualizar, pois a coreografia proposta quebra todas as expectativas dos clichês de obras coreográficas.

Mais uma vez, quando saiu o resultado de seleção, fiquei surpresa e muito feliz por ter sido uma das escolhidas. O processo seletivo foi muito difícil; eu havia compreendido que adentrar à residência exigiu muito virtuosismo de cada *performer*. No entanto, após a residência, percebi que as questões necessárias para aquelas pessoas estavam além de um virtuosismo na reprodução do movimento. Com Marcela Levi, nunca se tratou da reprodução, mas sim, da repetição e da vivência corporal da *performer*. Apenas para simples identificação, como corpos fora do âmbito cisgênero, além de mim, foi selecionado um garoto transgênero, masculino e não-binário.

Nos dias que se sucederam para a residência, de fato, senti fortemente que era pertencente àquele coletivo, mas não necessariamente pelo estímulo em exercícios de confiança, troca ou intimidade. Ao contrário, essa residência era, de certa forma, muito solitária. No entanto, o coletivo foi se estabelecendo, devido à construção de um cotidiano de constância, dados os encontros. Abaixo, apresento nosso cronograma de residência e apresentações:

WORKSHOP/AUDIÇÃO:

30/4/2019: terça, das 14h às 19h na Sala Arte II do Sesc Avenida Paulista (Avenida Paulista 119, Bela Vista)

01/5/2019: quarta, das 10h às 19h

RESIDÊNCIA

2 a 5/5/2019: quinta a domingo, com ensaios das 10h às 19h

7/5/2019: terça, com ensaio das 13h às 22h

8//2019: quarta, com ensaio, das 10h às 19h

APRESENTAÇÕES

9 a 12/05/2019: preparação das 9h às 21h / apresentação às 21h

Seguindo o cronograma acima, fazia-se necessário chegar todos os dias antes das nove horas da manhã para começar a se alongar e trocar de roupa. Nesse horário, o Sesc ainda não estava aberto para o público, mas já estávamos autorizados a entrar, como funcionários. Também como funcionários, trabalhamos na sessão de alongamento e aquecimento, sempre de modo individual; cada qual com seu ritmo. O aquecimento coletivo (a primeira ação em grupo do dia), normalmente, era proposto por Lúcia Russo. Muitas das práticas envolviam a proposta de isolamento de determinadas partes do corpo (ora movia-se apenas com a pelve, ora com os ombros, costelas, e assim sucessivamente).

Russo passava boa parte de seus exercícios de isolamento de partes do corpo, propondo, especialmente, novas formas de mover somente a coluna. Com os joelhos e as palmas da mão no chão, ficávamos brincando de imaginar como um gato era capaz de “arrepiar a coluna”, para cima e para baixo, para um lado e para o outro. Se possível, fazíamos todas essas ações tentando não mexer a região da bacia, ou, tentando mexê-la o máximo possível, mas na direção oposta à da coluna, ação definida pelas diretoras como “chicotear”; era como se uma descarga elétrica muito forte tivesse passado por essa região do corpo. Depois de alguns dias, começamos a exercitar a força máxima desse ato de “chicotear”, até atingirmos uma força e consciência capazes de lançar a pelve separadamente do corpo para frente, gerando um movimento de salto mortal, ou até mesmo uma parada de mão, sem o lançar das pernas, invertendo nossa perspectiva por completo. Essa imagem de um corpo invertido como um U, ou uma aranha, era o que interessava as duas coreógrafas. Entendeu-se que a desobediência, ali, estava no ato de se virar do avesso; trata-se dessa força elétrica, que vem de partes diferentes do corpo e que nos impulsiona a ter uma atitude inversa àquela que cotidianamente teríamos. Essa

coreografia invertida funcionava como um convite para a plateia olhar o mundo por um ângulo completamente diferente, desobedecendo todos os padrões, sejam eles os da gravidade ou os mais comuns, como a necessidade de andar com a cabeça para cima, com os pés no chão. Marcela Levi chama essa imagem invertida de *idiota*³⁰, algo muito similar ao que venho descrevendo como *fluidez da circunferência anal*. Essa vivência diversa de não-binaridade se distancia das boas e más intenções que constroem e propõem um senso de bem comum. É um convite para a ouvir a fala do idiota, que diz que “*há algo mais importante*”, e nos faz pensar no compartilhamento de um conhecimento “*não sabido*”, falas ditas durante o espetáculo Harm-ony (2019).

Essa inversão corporal, por completo, se reflete, inclusive, naquilo que entendemos como saberes e conhecimentos. Este é o ponto convergente para mim entre as duas residências aqui apresentadas: ambas buscam outra forma de adquirir conhecimento, afirmando que o caminho tradicional, obediente e normativo já está saturado.

Ficamos, praticamente, durante metade desta longa residência de cabeça para baixo. Houve, ainda, quem ficasse mais tempo nesta posição do que eu. A bailarina do coletivo, Thamiris, ensaiava conosco seu solo de sapateado durante horas e horas, também desta maneira. Utilizava sua cabeça como apoio, dando grandes gargalhadas; como uma *idiota*, sapateava de ponta-cabeça. Uma mulher negra, nua, de cabeça para baixo, sapateando e rindo. Sem dúvidas, a imagem era muito provocadora, e colocou, durante nossa apresentação, todo o Sesc, literalmente, também de cabeça para baixo. *HARM-ONY* era isso: o caos organizado. Havia gente que se levantava sobre a cabeça, outras tantas que andavam vagarosamente e sussurravam “*party!*”, as que suspendiam e cantavam “*life is a mystery, everyone must stand alone*”³¹, as que apontavam e riam alto, as

³⁰ “De acordo com a filósofa belga Isabelle Stengers, a figura conceitual do “idiota”, proposta por Deleuze, nos faz desacelerar, abrindo um espaço para a hesitação diante da pressuposição de sabermos daquilo que sabemos. Stengers nos convida a pensar a igualdade não como equivalência, reciprocidade ou representação, mas como garantia da presença de línguas/corpos heterogêneos”. (SESC SÃO PAULO, 2019). Disponível em:

<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/13238_O+ENCONTRO+ENTRE+HARMONIA+E+DANO+NO+ESPETACULO+HARMONY>. Acesso em 31 de outubro de 2020.

³¹ Madonna, *Like a Prayer*, 1989.

que dublavam vozes e corpos alheios, as que batiam, as que arqueavam, as que bailavam *Cheek to Cheek* e as que preferiam não fazê-lo.

Seria possível listar, aqui, cada uma das cenas dessa obra coreográfica que foi de suma importância para o meu trabalho, principalmente como artista em coletividade. No entanto, torno a me atentar às questões que serviram como estímulos da obra que será analisada a seguir: o meu solo, junto com reflexões a respeito de gênero e da presença de corpos transgêneros nas práticas artísticas desobedientes.

Lucía Russo é argentina. Possivelmente, por esse motivo, também espanhóis, chilenos e argentinos integravam a equipe de residência. Assim, ora se comunicavam em espanhol, ora em português. Em certo momento, durante os ensaios, uma artista chilena comentou algo que eu mesma traduzi como: “*Mesmo não falando a mesma língua, ainda assim, é possível construirmos algo juntos, articular a diferença, a distância*”. Foi a partir desta fala que entendi o título de *HARM-ONY*. Esse curioso encontro das palavras "harmonia" e "dano" — traduzidas do inglês para o português — embala e instiga essa dança que se vira do avesso para abalar o "bem-intencionado" desejo de consenso das "pessoas de bem". Uma sociedade igualitária é aquela na qual todos falam a mesma língua e seguem a mesma ordem? Seria o consenso um ato, em última instância, autoritário? A problemática da *harmonia* nos salta os olhos, ao entendermos que precisamos da diferença e da desordem para elaborá-la. Precisamos de *Outros*, isto é, daqueles que nos dificultam chegar rapidamente a uma resposta definida e estável, que muito mais nos aprisiona do que nos dá certezas.

Durante praticamente todos os exercícios, nunca havia sido levantada a questão de gênero das pessoas. Inclusive, até aquele presente momento, tudo tinha se encaminhado muito bem. No entanto, quando a data das apresentações se aproximou, as diretoras começaram a fazer ajustes nas coreografias; às vezes, pequenos detalhes se transformavam em grandes coisas. Houve, inclusive, a mudança de local onde executávamos a coreografia; um trecho feito na escada foi transferido para o corredor; outro, ora era realizado dentro da sala de apresentação, ora no elevador. Mudavam a direção dos movimentos e, até mesmo, os questionamentos sobre quem faria cada parte. Após algumas experiências, Russo e

Levi separaram a turma entre *homens e mulheres*, colocando-me entre o grupo dos homens e o garoto trans maculino não-binário entre as mulheres. Isso já me incomodou muito. Parecia que nossa não-binariedade continha uma camada de cisgeneridade, já que não houve a criação de um não-grupo, onde quem não quisesse optar por um gênero pudesse estar. Essa separação, a princípio, foi feita para a realização de uma coreografia em específico, colocada por elas como a mais difícil de todas, por exigir maior carga energética. A coreografia tratava de uma sequência com muita força e vitalidade; nela, “espremíamos” toda a coluna, fazendo pressão entre céu e terra, até atingirmos um nível de vibração constante e equilibrado. Em seguida, a performance continuava com foco nos braços. Essa sequência, visivelmente muito cansativa, era repetida oito vezes. No entanto, a intensidade exigida para a sua execução independia de gênero; qualquer pessoa poderia fazer. Por isso, muito me surpreendeu que, neste momento, as diretoras coreográficas escolhessem apenas homens cisgêneros para realizá-la. Quando questionei o porquê daquela escolha e o porquê de estar ali, simplesmente fui retirada da coreografia, já que não me sentia homem. No entanto, também não fui inserida em nenhuma ideia que pertencesse somente ao grupo das mulheres. Diferente do que aconteceu em *Macaquinhos*, algo da nudez me incomodava nessa residência. Parecia que meu corpo exposto indicava algo aqui que lá não tinha tempo e espaço para acontecer. Mesmo de ponta-cabeça, parece que meu órgão sexual ainda falava mais alto. No entanto, essas observações são verdadeiramente pequenas perto da experiência desconstrutivista de entendimento em torno da ideia de que o corpo é político — abordada pelas coreógrafas. Ambas sempre respeitaram muito minha identidade de gênero, tratando-me pelos pronomes corretos e mantendo extrema atenção com as práticas singulares do meu corpo. No entanto, pareceu-me que existia uma poética maior sobre isso: no momento de amarrar a obra, algumas imagens precisam ser escolhidas. Nesse sentido, acredito que talvez meu corpo ainda não comunicasse tão nitidamente o que minhas palavras ou aparência física faziam por conta própria. Talvez ser uma pessoa transgênera ainda tenha a ver com o visual, ou, ainda, com o simbólico depositado sobre o visual, já que nada é verdadeiramente masculino ou feminino.

Outro momento muito marcante para mim foram os exercícios feitos em torno da cena que apresentava a performance de Camille K, uma mulher trans, atriz de

teatro e empresária do ramo da beleza. Nascida em 7 de setembro de 1945, no Rio de Janeiro (capital), é casada e vive no bairro de Copacabana. Camille é uma grande referência para os teatros de revista brasileiros. Guardo uma grande admiração pelo seu trabalho. Quando fiquei sabendo da cena que envolvia uma performance³² a partir de sua energia, dublando Yma Mac, logo quis fazer parte da proposta. Camille é extremamente caricata e autêntica. Ela acredita no que faz, porque é assim: cotidianamente vibrante. Nesse sentido, Marcela Levi era muito incisiva nos exercícios que envolviam a coreografia dessa cena. Nós éramos Camille K; não a interpretávamos, mas a sentíamos. Não se tratava de teatro, mas sim, de dançar Camille K. Por isso, desde o princípio, ficou muito nítido que o que eu precisava fazer era entender a movimentação e realizá-la, simplesmente vivendo o momento presente por meio daqueles movimentos, ouvindo a música e sentindo as pulsações do meu corpo.

Residência Profana e outros resultados de minha desobediência artística

Desde o início dessa pesquisa acadêmica em 2018, era evidente para mim a necessidade de um abertura das práticas ou técnicas elaboradas, descobertas ou inventadas durante o processo criativo de *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*. Só a partir desse compartilhamento eu poderia entender, de fato, o que serviria também para outros ou o que eram apenas movimentos, reflexões e práticas pertencentes às minhas descobertas pessoais. Ressalto não que uma possibilidade de compartilhamento traga maior veracidade para essa pesquisa, mas sim, que apenas resulta em caminhos a serem investigados para uma possibilidade de partilha, mantendo ambos os campos da pesquisa (prática pessoal e compartilhamento) como igualmente importantes de serem investigados quando estamos falando de uma proposta pioneira de linguagem ou prática artística autobiográfica, que, neste caso, chama de prática artística desobediente, ou linguagem não-binária ou se a pesquisadora Dodi Leal permitir, como vertentes e práticas da tessitura de sua proposta de *Teatra*.

Com a intenção do compartilhamento, em 2010 elaborei uma residência artística pela Coletiva Profanas (que chegou a ter três edições: uma em Ribeirão

³² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=kcjWsuSpybg>>. Acesso em 31 de outubro de 2020.

Preto (SP), no Espaço Sindicato, e duas em São Paulo (SP), sendo uma na Casa 1 e outra no Teatro de Contêiner), como resposta a estas duas residências anteriores relatadas; tudo isso acrescido da escrita dramaturgical de meu solo autobiográfico. Durante esse ano de pesquisa e criação de uma obra, reconheci algumas práticas que foram primordiais para a elaboração e investigação dessa prática desobediente e anticolonial que elaborei, pois estes são os elementos mais preciosos de minha pesquisa e, para isso, serviram de linha de frente de compartilhamento. Destaco também que, para além das residências, esta pesquisa gerou: a palestra-performance “Performance, Realidade e Autoperformance”, que teve duas edições em São Paulo (2020), uma no Teatro Cacilda Becker e outra no Centro Cultural da Vila Formosa; a oficina “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance”, que teve uma edição no Sesc Ribeirão Preto em janeiro de 2020 e uma edição na Casa 1 em agosto de 2019; e a oficina “Corpo-Dramaturgia, Autoperformance e técnicas de escrita performativa para corpos moventes”, para o projeto “Dança por toda parte”, realizada em 2020, em cidades do interior de São Paulo. Acredito encontrar, nas 4 ações formativas oriundas desta pesquisa, caminhos e práticas que me auxiliam a entender os caminhos da desobediência cênica que fui desvendando nesses 2 anos de pesquisa teórico-prática no PPGAC/ECA/USP.

Trago, a seguir, os programas de cada uma das atividades como um mapa de minhas práticas como um todo. Pode-se encontrar, em todas as atividades e exercícios, práticas e ações performativas que me serviram para a elaboração, principalmente, da dramaturgia que será analisada no próximo e último capítulo desta dissertação. Acredito que entender os caminhos criativos percorridos por mim poderão facilitar a compreensão da obra criada como um todo, além de servir de proposição para outras artistas pesquisadoras da desobediência cênica. Esses programas serviram como modelos para análise de minha própria prática, mas não são aqui colocados como modelos a serem seguidos. Como já observado aqui nesta dissertação, tanto no capítulo 1, que se refere à análise do grupo Dzi Croquettes, como no capítulo 2, que trata das criações de outras artistas, a desobediência cênica partirá sempre de uma investigação e criação autobiográfica e relacional, evidenciando que esse fator está intimamente ligado ao local de fala. O que se poderá entender como desobediência por um corpo, em outro corpo, pode

ser lido como apenas cumprimento da norma. Abaixo, segue o primeiro programa por mim elaborado:

RESIDÊNCIA PROFANA “CORPES DISSIDENTES E SUAS PERFORMÁTICAS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS”, COM MANFRIN E ZAILA BE (COLETIVA PROFANAS)

RESUMO:

A presente proposta de residência emerge como oriunda à investigação, pesquisa e criação do espetáculo *fRUtAS&tRANS-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, sendo também uma oportunidade de troca entre coletivos residentes e a Coletiva Profanas, democratizando e ampliando o acesso à cultura TLGBQI+. Para este processo, serão selecionadas 30 pessoas, de distintos perfis, que atendam ao pré-requisito de inscrição de serem maiores de 18 anos e que demonstrem interesse e disponibilidade para a presença integral nos dias solicitados, além de predisposição para atividades de prática corporal. Neste evento, são *bem-vindes todes* os tipos de *corpes*, em suas diferentes etnias, gêneros, tamanhos e idades.

METODOLOGIA:

DIA 1 - CHEGADA (com Zaila e Manfrin)

Carga horária: 4 horas

Dando início a esta oficina, a proposta do primeiro encontro é entender as ideias que se instalam por trás da palavra “chegada”. Primeiramente, iremos identificar cada participante através de um rápido momento de inscrição. Depois, já em roda, a partir de uma conversa que prevê apresentações sobre as trajetórias pessoais de cada pessoa, instigaremos os participantes a se apresentarem a partir de perguntas em torno de nome, gênero, motivo que trouxe cada um até aquele espaço e expectativas, provocações que sugerem a tomada de partidos ou lados dentro de normas sociais, como ser ou não ser homem ou mulher, *branc@*, *negr@*, *gord@*, *magr@*, entre outras questões. Então, a partir destas colocações,

começaremos a decidir os jogos criativos a respeito das performatividades de gênero propostas a cada participante. Em outras palavras, todas estas pessoas serão questionadas sobre a sua própria performance de gênero cotidiana e sobre o porquê da classificação de coisas como sendo “de homem” ou “de mulher”, mas, desta vez, olhando para a cena. Através, principalmente, de práticas corporais e de escuta, os participantes terão, neste momento, espaço para muitas perguntas, que de nenhuma forma serão necessariamente respostas, por se tratar, ainda, de um estado de chegada para o assunto. Para falarmos de identidade de gênero, antes de tudo, é preciso promover o autoquestionamento dos integrantes. Nós, como oficinas, de nenhuma forma desejamos ser agressivas ao propor a questão. Queremos ser ponte de acesso para a possibilidade de reflexão com esses coletivos, artistas e não-artistas que se dispuseram a participar desta oficina. A ideia é promover esse primeiro momento de encontro como uma forma de reconhecimento de *todes*, uns para com os outros, a fim de promover um espaço de conexão dos integrantes com seus próprios corpos e suas potências expressivas, a partir dos exercícios e propostas colocadas no decorrer dos encontros.

Em seguida, construiremos uma atmosfera propícia para a realização de experiências performáticas, partindo da construção de uma arquitetura sonora composta para a oficina entre as *performers* oficinas. A partir, novamente, de exercícios com foco na expressividade corporal, por meio do isolamento de partes/todo, serão pedidos movimentos de básculas e improvisação, favorecendo um espaço de encontro a partir das potências físicas exploradas e apresentadas no primeiro momento, combinadas a poesias e textos autorais, solicitados após as aprovações de inscrição, que possam vir a responder ou expandir algumas das questões levantadas no início do encontro.

Neste segundo momento, que será coordenado por Manfrin, a proposta é promover uma JAM (técnica de improvisação envolvendo música e dança), como encontro desses materiais corporais e textuais, levantados e criados pelo grupo, de modo que, somados à sonoridade de músicas inseridas, possamos entender as consonâncias e dissonâncias dos discursos existentes no coletivo, *(trans)formando-o* e observando-o como um coro-multidão que ecoa múltiplas vozes. Após uma reflexão sobre essa experiência, visaremos sistematizar e

organizar grupos e individualidades, dando espaço para os discursos emergirem e se sobreporem, potencializando a relação e promovendo o possível debate, na intenção de produzir uma dramaturgia corpo-textual do que virá a ser o entreato do espetáculo.

Para finalizar este primeiro encontro, a ideia é reunir todas essas composições em um possível roteiro performático de entreato, que deverá ter uma descrição de toda a ação, para além dos possíveis textos e falas.

DIA 2 – CODIFICANDO (Manfrin)

Carga horária: 4 horas

Materiais de trabalho necessários: trazer, para este encontro, qualquer conjunto de roupa vermelha pessoal para a composição do figurino da abertura final da residência.

Este segundo dia é, também, o último desta etapa de laboratórios, ainda sem a equipe completa e o cenário. Primeiro, Manfrin e o grupo vão verificar as peças do suposto figurino trazido por cada participante. Depois, daremos início a um ensaio coreográfico, com passagens para estabelecer dinâmicas e durações da performance no *foyer*. Para este dia, não se prevê a criação de partituras, mas sim, o estabelecimento da ordem e da dinâmica para a apresentação, além da proposta de adequação e experimentação em relação ao espaço.

Neste dia, retomamos o exercício da JAM, buscando, desta vez, de forma mais consciente, entender como elaborar essa dramaturgia composta por diversos depoimentos pessoais. Será introduzida, também, a ideia de compêndio de depoimentos para a elaboração de uma dramaturgia de JAM — ambas as técnicas, de depoimento pessoal e compêndio de textos, serão melhor apresentadas no capítulo 4 desta dissertação, por serem eles elementos fundamentais para a criação da obra *fRuTaS&tRaNs-GRESSSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*.

DIA 3 - ENSAIO GERAL (equipe completa)

Carga horária: 4 horas

Neste momento, a proposta é inserir os residentes dentro da dinâmica de ensaios de nossa Coletiva Profanas. Iniciaremos com um momento expositivo, no qual conversaremos sobre os conceitos de desobediência, depoimentos pessoais e compêndio de depoimentos utilizados para a elaboração de nossa dramaturgia. Em seguida, começaremos a realizar um ensaio geral para o ingresso consciente dos residentes na obra. Após jogos de aquecimento e alongamento que envolvam a comunicação em coletiva, começamos a assistir à obra e buscar compreender de qual obra artística suas performances farão parte. Então, será passado todo o espetáculo (ato I, entreato e ato II). Após essa primeira passagem, teremos uma roda de conversa, na qual, principalmente, os residentes serão ouvidos, a fim de recolher e encaminhar dúvidas e impressões sobre o processo.

DIAS 4, 5, 6 E 7 - APRESENTAÇÕES COM A EQUIPE COMPLETA

Carga horária: 4 horas diárias

Nestes dias de apresentação do espetáculo e da performance de entreato, os participantes deverão chegar 1 hora antes de cada sessão, já portando seus figurinos vermelhos. Deverão chegar pela entrada principal do teatro, junto com a plateia. Neste momento inicial, não deverá haver nada que diferencie as pessoas da plateia das do espetáculo, exceto pelo fato de que estarão vestindo peças de roupas da mesma cor, da cabeça aos pés. A cada participante, será entregue, no último dia de oficina, um ingresso diferenciado, para que possam adentrar ao teatro sem problemas. Toda a supervisão e organização dos *performers* será coordenada por Manfrin e pela produtora da equipe, Martha Carvalho. Será preparado um camarim específico para que todo o grupo da residência se encontre com a equipe da Coletiva Profanas no final do último dia de cada apresentação. Além de participarem desta oficina, serão convidados, no final de cada sessão, a participarem de um debate sobre o processo criativo da obra, juntamente com a plateia, de modo a promover uma contrapartida cultural.

Destaco esta ação dos residentes em se camuflarem no público como uma proposta cênica de desobediência, pois, ao saírem do meio da plateia e se tornarem agentes da cena, desestabilizam a relação normativa de plateia passiva

contemplativa e de elenco ativo criador, produto da uma norma binária que prevê duas funções opostas.

Necessidades técnicas e locação:

Para esta residência, será necessário fazer uso de toda a aparelhagem de som disponível e de uma sala com capacidade para 30 pessoas.

Público-alvo:

Pessoas maiores de 18 anos, sendo elas artistas (dançarinos, *performers*, atores) ou não. Buscamos pessoas *interessades* em se questionar e se debater com as questões relativas às identidades de gênero, tanto como expressar suas relações com elas e seus próprios corpos. Portanto, são *bem-vides* todos os tipos de pessoas: de todas as etnias, identidades de gênero, orientação sexual, tamanho, idade e presença ou não de deficiência.

Quantidade de vagas:

A Coletiva abre espaço para até 30 vagas, mas pode haver adequação, devido às estruturas de cada teatro onde se realizará a residência artística.

Forma de inscrição:

Solicitamos que as pessoas interessadas enviem seus dados pessoais (nome social, idade e CPF), uma carta de interesse, declarando os motivos que a levam a querer participar da oficina com a Coletiva Profanas, e um vídeo-resposta para a pergunta: “*O que é ser gente no Brasil?*”.

Este programa acima foi aplicado nas três edições das residências que ministrei ao lado de Zaila B, como ações oriundas da pesquisa desta dissertação e que encerraram as apresentações da dramaturgia que escrevi em paralelo à escrita deste texto.

Cada uma das residências aplicadas teve uma experiência diferente (Espaço Sindicato, Casa 1 e Teatro de Contêiner), pelo tipo de público interessado em participar. Na primeira edição, em Ribeirão Preto, tivemos uma busca por artistas majoritariamente cisgêneros. A presença desses 30 corpos no entreato da obra

fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas, junto com a JAM e com os depoimentos pessoais, gerou uma experiência importante, mas, de certa forma, destacou a minha corporeidade travestigênera, diferente da dos residentes. Esse destaque era visível na sessão de apresentação, mas, para mim, já se demonstrou nas próprias conversas dentro da residência. Já na edições de São Paulo, a maioria dos residentes era transgênera (na Casa 1, por exemplo, tivemos totalidade). A presença desses 30 corpos transgêneros no entreato da obra propôs uma experiência muito mais coerente com a proposta de pesquisa aqui elaborada, por não mais, de certa forma, destacar a minha presença no todo, mas a variedade de possibilidades de existências travestigêneras. Nosso elenco de residentes era formado por pessoas transgêneras não-binárias e binárias, corpos agêneros, travestis brancas, negras e indígenas, artistas transgêneros ricos e pobres e corpos não magros, com exceção de corpos PNE³³, que infelizmente, não era característica de nenhum candidato. Por meio dessas primeiras e únicas sessões da obra que tiveram esse entreato, percebi, como pesquisadora, diretora e dramaturga, o que a própria pesquisa indiretamente está dizendo em todos os capítulos desta dissertação: *o corpo que está em cena performando é estruturalmente importante na elaboração do signo cênico que compõe a cena na qual ele se envolve*. Isso destaca os argumentos de representatividade trans, tão reivindicados por nós na arte. Através dessas residências, para mim, foi fácil observar como, na questão identitária, os corpos cisgêneros estão muito mais acostumados a se expressar entre os seus com segurança e legitimação. Observei que, mesmo na residência na Casa 1, onde apenas pessoas transgêneras participaram, ocorria uma dificuldade inicial de exposição pessoal para troca e experiência. Acredito que isso é fruto de uma não prática artística entre um grupo que tenha corpos, em sua maioria, transgêneros. Já é naturalizado que a maioria das pessoas que ocupa um espaço de ensaio seja de corpos cisgêneros. Nessas experiências, especificamente, observei como é necessário fomentar a construção de espaços de criação majoritariamente transgêneros, dada a sua raridade.

Sigo, agora, para a apresentação do programa da oficina *“Corpo-Dramaturgia, Autoperformance e técnicas de escrita performativa para corpos moventes”*. Acredito que, ao trazer esses dois exemplos (residência e

³³ PNE: pessoas com necessidades especiais.

oficina), bem como seus programas, explorarei as duas formas de resultados pedagógicos geradas pela pesquisa. Nesta oficina, diferentemente da residência, há um caráter mais específico das técnicas de dramaturgias por mim elaboradas na criação de meu solo autobiográfico. Também trago esta oficina, especificamente, como resultado que se debruça mais fortemente sobre o material teórico de pesquisa, evidenciando a faceta teórico-investigativa das cenas.

Oficina “Corpo-Dramaturgia, Autoperformance e técnicas de escrita performativa para corpos moventes”

Carga horária: 8 horas por aula

Objetivos:

Apresentar, para artistas do corpo, escritores, dramaturgos, bailarinos e moventes, caminhos e técnicas para a escrita de dramaturgias do corpo, ou, como prefiro chamar, uma proposta de corpo-dramaturgia. Apresentar, também, técnicas que relacionem os conceitos contemporâneos de corpo-mídia em dramaturgias performativas com cunho autobiográfico, por meio de exercícios que se utilizam de filosofias como a dança pessoal ou dança-depoimento, ideias oriundas da leitura de textos de Preciado, Foucault e Agamben, como o depoimento pessoal, o compêndio de depoimentos e a escrita automática. Apresento, também, resumidamente, a trajetória do pensamento de autoperformance como técnica de escrita dramaturgical para um corpo movente.

Metodologia:

Curso teórico-prático de leitura, disposto em três segmentos interligados: criação dramaturgical, exposição e análise de textos. Em cada uma das 3 aulas de 60 minutos, o aluno receberá um exercício que deverá ser feito antes de assistir à próxima aula. Assim, espera-se que, ao final do curso, através dessa metodologia e dos exercícios, cada pessoa leve consigo um roteiro “embrião” de corpo-dramaturgia, para, a partir daí, criar seu próprio texto, podendo ser de dança, performance ou não. Serão utilizados mecanismos de projeção de imagens, desenhos, trechos dos textos e livros.

1.º Segmento: como começar um roteiro corpo-dramaturgia?

Compartilharei e confrontarei as visões das duas principais vertentes da pesquisa em performance, a partir da leitura de *O que é performance?* (2006), de Richard Schechner, e trechos do texto de Josette Féral *Além do limite* (2005). Encerro com um exercício no qual se deve criar um jogo coreográfico a partir de alguma plataforma de mídia social (*WhatsApp, Instagram, TikTok, Zoom*), sobre a ideia de Programa Performativo apresentando pela professora Eleonora Fabião, em seu texto “Programa performativo: o corpo-em-experiência”.

2.º Segmento: como colocar depoimentos pessoais em um roteiro dramático?

Apresentarei o conceito de autoperformance de Marvin Carlson; em seguida, o texto *Profanações* (2007), de Giorgio Agamben, fazendo um paralelo com os textos do filósofo transgênero Paul B. Preciado, *Manifesto Contrassexual* (2003) e *Testo Junkie* (2018), apresentando, assim, o que defino como corpo-dramaturgia. A partir dos depoimentos apresentados em *Testo Junkie*, será proposta a continuidade da escrita do corpo-dramaturgia, experimentando a técnica da dança pessoal ou dança-depoimento, sendo o depoimento pessoal o nosso instrumento criativo. Destaco que o que chamo de depoimento pessoal não necessariamente se utiliza da palavra falada. Neste curso, em nenhum momento trabalharemos no sentido texto-corpo. Toda a ideia de corpo-dramaturgia aqui experimentada será a concepção do movimento como texto.

3.º Segmento: como desobedecer o meu próprio corpo-dramaturgia?

Apresentarei o recorte que levou à *Estética Relacional* (2009) de Nicolas Bourriaud, utilizando o conceito de *obra aberta*, de Umberto Eco, e a discussão sobre o uso da autobiografia nas artes, falando sobre *O Narrador* (1994), de Walter Benjamin, e *A Coragem da Verdade* (2004), de Michel Foucault. Encerrarei o curso deixando dois grandes exercícios; um primeiro de escrita interativa, a partir da obra de Umberto Eco, anteriormente apresentada e seguida de uma autoanálise de seus próprios corpos-dramaturgias; o segundo, de compartilhamento dos corpos-dramaturgias criados durante o curso. Assim, cada aluno chegará ao seu

roteiro “embrião” de corpo-dramaturgia e possuirá técnicas para sua continuidade e desenvolvimento e autoanálise.

Público-alvo do curso proposto:

Artistas em geral, escritores, dramaturgos, atores, atrizes, *performers*, estudantes de artes cênicas, dança teatro, antropologia, sociologia, filosofia, artes e humanas em geral, pessoas transgêneras, público LGBTQ+, pessoas que estão se questionando sobre a realidade do momento histórico no qual estamos inseridos e desejam conhecer mais sobre o conceito de performance, gênero e realidade ou o público em geral.

Indicação de faixa etária:

Maiores de 18 (dezoito) anos.

Necessidade ou não de formação anterior e pré-requisitos:

Não há necessidade prévia de formação anterior; o único pré-requisito é saber ler em português. Irei disponibilizar versões em inglês e em espanhol apenas dos textos que foram, de fato, escritos em língua estrangeira.

Neste programa, a questão do depoimento pessoal toma uma forma técnica geradora de todas as dramaturgias autobiográficas possíveis. Também a partir da leitura atenciosa deste programa, é possível observar alguns desdobramentos por mim investigados no que tange ao depoimento pessoal, como a própria dança pessoal, como uma perspectiva de linguagem desobediente.

A transposição dessas técnicas de depoimento narrativo para o meu próprio fazer artístico e dramático será destrinchada no capítulo a seguir, que, sem dúvidas, também elucidará dúvidas que possam surgir na simples leitura desses programas (residência e oficina).

Por ora, contento-me com a exposição das duas residências das quais participei como residente e dessas duas atividades por mim ministradas, por acreditar que nelas já estão evidenciadas todas as técnicas pesquisadas, que

também compõem a palestra performativa “Realidade e Autoperformance” e a oficina “Experiências de trans-i-[ação] e autoperformance”, tanto no caráter prático cênico quanto em uma camada mais teórico-filosófica dos conceitos explorados ou problematizados, como *autoperformance*, *autobiografia*, *Teatra* e *performatividade de gênero*.

CAPÍTULO 4: PROGRAMA DE RECEITA PARA *TRANS(FORMAR)*

TRANS-I-[AÇÃO] EM DRAMATURGIA

Ora, os fluxos de mudança corporal, por sua vez, são infinitesimais e se dão para muito além da intervenção médica. E se dão com ela também! [...] As pessoas trans da geração atual, do século XXI, estão reciclando os saberes médicos sobre os nossos próprios corpos. (LEAL, 2018, p.33).

Começo citando a grandiosa artista Prof^a Dr^a Dodi Leal, mas pedindo licença para retirar a palavra “médico” do trecho acima. Fazendo uso dessa descontextualizada referência, poderei usar as palavras da pesquisadora para dizer não menor verdade. “*As pessoas trans da geração atual, do século XXI, estão reciclando os saberes sobre os nossos próprios corpos.*” Estamos *trans(formando)* todos os saberes em geral sobre os nossos corpos, inclusive as normas de obediência *cistêmicas*. Nossos corpos nunca ocuparam o local que hoje ocupam, e a dificuldade de nos ler é natural. Neste capítulo, portanto, proponho uma espécie desobediente de obra autobiográfica do século XXI.

O solo de teatro performático *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas* se deu, principalmente, como processo de verticalização prática na etapa criativo-laboral desta pesquisa de mestrado, tratando sobre as possibilidades estéticas de um corpo *travestigênere favelade latinoamericane*³⁴ em transição. Este é o resultado de cinco anos de um trabalho de criação experienciado em diários particulares, ensaios abertos, hormonizações, performances e instalações coreográficas a respeito de minha transição de gênero e da constante luta em fazer com que essa existência seja naturalizada em cena, por meio de uma personagem performativo-autobiográfica, denominada Tangerine.

Para a criação desta transdramaturgia, pesquisei mecanismos cênicos a partir do conceito de autoperformance, a fim de construir uma linguagem desobediente ou *queer (cuir)*.³⁵ Com essa proposta cênica, em 2018, por incentivo do *Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (Proac-SP)*, recebemos o financiamento na categoria “criação de obras inéditas de teatro”, contemplando todo o processo de pesquisa, criação, estreia e veiculação da montagem por meio de 30 apresentações pelo estado de São Paulo, sendo duas temporadas na capital

34 O uso do artigo “e” denota gênero neutro.

35 *Cuir* ou *Kuier* são propostas de latinoamericanização do termo *Queer*. Essa conceito é elaborado por diversas autoras, como Jota Mombaça (2016).

e uma no interior, em Ribeirão Preto (SP). De sua estreia em 2018 até hoje, realizamos, além dessas três temporadas, uma curta circulação nacional — incluindo participações em festivais internacionais, como o Festival Internacional de Arte e Cultura José Kinceler (FIK), em Florianópolis (SC), e o Festival da Cena Universitária (CéU), em Brasília (DF) —. A partir daqui, descrevo, neste capítulo, de forma não cronológica, a trajetória cênica da obra desenvolvida e as heranças que essa etapa de apresentações gerou em minha pesquisa sobre as *corpas travestigêneras* brasileiras do século XXI.

Destaco que, através de Cartografia Brasil-Trans, apresentada no capítulo II desta dissertação, observei ser recorrente a ação de criação de solos autobiográficos pelas corpas transgêneras do teatro brasileiro do século XXI, como, por exemplo, Renata Carvalho, em *“Dentro de mim mora outra”* (2012), *O Evangelho Segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu* (2016), *Manifesto Transpofágico* (2019), Maria Léo Araruna, em *Manifesto Trav(eco) Ciborgue* (2018), Marcia Dailyn, em *Entrevista com Phedra* (2018), Leonarda Gluck, em *Trava Bruta* (2019) e Magô Tonhon, em *Ofélia, a Travesti Gorda* (2020). Sendo assim, analisar o meu solo e, principalmente, minha dramaturgia, também se trata de analisar esse movimento de criação individual, mas que acaba por englobar um grande coletivo de ações e vivências sociais e artísticas. Esse movimento justifica a presença desta autoanálise, por ir de encontro a essa metodologia potente, fruto das descobertas de uma pesquisa que contém, além das questões individuais sobre o meu próprio gênero (identitário e artístico), também as trajetórias simultâneas e similares de outras artistas.

Animalismo depreciado como gênero

Nossa transdramaturgia tem o objetivo de problematizar a utilização do corpo dentro da performatividade reiterada binária— *o ser homem ou ser mulher* —, destacando como essa relação social sobre a construção de gênero faz com que soframos diariamente as consequências das tentativas de padronização sob os efeitos da heteronormatividade, tornando-nos, diante do não atingimento dessa expectativa, *desobedientes de gênero*. A busca esteve em identificar caminhos ou metodologias de outras artistas que, intencionalmente, transformaram essa desobediência em linguagem cênica, contemplada em todos os elementos

construtores da realização teatral: dramaturgia, trilha sonora, cenografia, figurino e, até mesmo, a relação palco-plateia.

A partir desse cerne, a questão está em *como descrever o gênero de uma obra que tem, como instância norteadora e elemento criativo, o desprendimento dessa normatização de linguagens e gêneros*. Quando a escrevi, questionei-me, enquanto dramaturga, sobre a possibilidade de traduzir em texto dramático a minha experiência de transição de gênero, descrita em diversos diários pessoais durante os últimos cinco anos. Por esse motivo é que essa pergunta se faz tão cara em minha pesquisa: se estou relatando minha transição de gênero, como a obra poderá se manter fiel a algum gênero ou norma generificadora, mesmo que literária? Primeiramente, como uma pessoa trans *não-binária*, não me coloco dentro de uma perspectiva generificadora; por sua vez, minhas obras e personagens acabam carregando em si uma performatividade fluida e, assim como minhas referências, desobediente, trazendo uma proposta de poética cênica. Afirmando, portanto, que esta obra não tem gênero definido, exatamente como Tangerine: não é homem, nem mulher e nem travesti; é um corpo eternamente em *trans-i-[ação]*. Se devo determinar um único gênero, ele será a *desobediência fluida*, o *não-gênero* ou, como propõe Paul B. Preciado, o *animalismo*. Preciado, em seu artigo *O feminismo não é o humanismo* (disponível *on-line*), narra a existência de um momento onde não se tem precisão de fronteiras e conceitos, gerando, assim, uma experiência libertadora, híbrida, decolonial e animal. O gênero dessa obra busca ser uma possibilidade de animalismo dentro da cena performativa brasileira do século XXI, conforme proposição a seguir:

O animalismo não é um naturalismo. É um sistema ritual total. Uma contratecnologia de produção da consciência. A conversão para uma forma de vida, sem qualquer soberania. Sem qualquer hierarquia. O animalismo institui seu próprio direito. Sua própria economia. O animalismo não é um moralismo contratual. Ele recusa a estética do capitalismo e sua captura do desejo pelo consumo (de bens, ideias, informações, corpos). Ele não repousa nem sobre a troca nem sobre o interesse individual. O animalismo não é a revanche de um clã contra outro clã. O animalismo não é um heterossexualismo, nem um homossexualismo, nem um transsexualismo. O animalismo não é nem moderno nem pós-moderno. Posso afirmar, sem brincadeira alguma, que o animalismo não é um *hollandisme*. Não é um *sarkozysme* ou *bleumarinisme* [NT: Referências a François Hollande, Nicolas Sarkozy et Marine Le Pen]. O animalismo não é um patriotismo. Nem um matronismo. O animalismo não é um nacionalismo. Nem um europeísmo. O animalismo não é nem um capitalismo, nem um comunismo. A economia do animalismo é um benefício total de tipo não agonístico. Uma

cooperação fotossintética. Um gozo molecular. O animalismo é o vento que sopra. É o caminho através do qual o espírito da floresta de átomos ainda alcança os seres que voam. Os humanos, encarnações mascaradas da floresta, deverão se desmascarar do humano e se mascarar novamente do saber das abelhas.(PRECIADO, 2014, n.p).

Observo, assim, que o animalismo escancara a mudança necessária, mas que, por ser tão profunda, pode-se dizer que ela é *impossível*. Por sua vez, o tempo de animalismo é o do *impossível* e o do *inimaginável*. Isto posto em cena nos serviu como um instrumento de construção de uma utopia anárquica se fazendo possível. Tangerine vive em um tempo onírico, afirmando: “*Este é o nosso tempo: o único que nos resta.*” Sendo assim, entendo que a quebra da ideia de gênero linguístico se dá como caminho estético possível para traduzir, em dramaturgia, a questão da transição não-binária de gênero, sendo ela a concreta crise dos dualismos: masculino *versus* feminino, homem *versus* mulher, mal *versus* bem. Nesse sentido, o animalismo não é mais uma possibilidade, como também a não-binariedade, o *queer* ou a identidade agênera fluida não são mais uma opção identitária no amplo cardápio identitário contemporâneo; em contrapartida, a porosidade elabora um espaço sem fronteiras de gênero identitário ou linguístico.

Entenderemos, aqui, a desobediência de linguagem como o objeto central desta pesquisa. Por sua vez, a *performer* investigou (e segue investigando, após esta dissertação), como as desobediências às normas se tornam linguagens artísticas. Para esta análise, utilizei-me das técnicas de:

- ❖ **Depoimento pessoal:** Técnica que aborda a narração de histórias pessoais fictícias ou não, mas que exploram fatos, sentimentos, sensações ou criações partindo da investigação do *eu*. Trago, como principal referência de utilização desta técnica no campo performativo, o *performer* mexicano Guillermo Gomez-Peña (La Pocha Nostra) e a *performer* norte-americana Coco Fusco.
- ❖ **Pensamento de autoperformance:** Ato de trazer a própria vida da *performer* para o espaço de criação. Toda a performance arte como um todo entende o *performer* como a presença real, a vivência concreta no momento dito como performativo e, neste caso, todas as performances realizadas com essa consciência. No entanto, destaco todo o trabalho da artista brasileira Janaina Leite, que trabalha com o autoperformativo

assumidamente em suas obras *Festa de Separação: Um Documentário Cênico*, *Conversas com Meu Pai* e *Stabat Mater*.

- ❖ **Jogo de compêndio:** Técnica de criação cênica onde se elabora sùmulas de histórias que podem ser encaixadas de infinitas formas, gerando compreensões simbólicas também infinitas. Compêndio é, de fato, o ato de reunir, pesquisando as melhores possibilidades de agrupamento do vocabulário literário.

Por este caminho, as respostas aqui apresentadas são, na verdade, grandes *en(trava)mentos*³⁶ de experiência, onde apresento conclusões com barreiras borradas e limites infinitos (como a utilização do animalismo como gênero). Destaco que esse recorte proposto me serve muito mais como fator provocador de experiências futuras do que limitador de características.

Sendo assim, aplicaremos, neste capítulo, o conceito de *performance* como premissa de toda construção social, como todos os hábitos cotidianos ou espetaculares, suscitando sempre o potencial performativo da vida e do ser biográfico. Aqui, entendo o idioma como um construtor social apreendido e reproduzido. Tanto o idioma quanto a performance de gênero são práticas que aprendemos na infância e que, depois, apenas reproduzimos. Ninguém pensa para falar seu idioma nativo, apesar de aquilo não ser natural, tratando-se de um aprendizado reiterado, com base na observação e na repetição. Igualmente, isso acontece com o gênero; aprende-se e executa-se. o *ser homem/mulher* como outro, mas como semelhante construtor social, como relata a *performer* brasileira Eleonora Fabião, em *“Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”* (2008). Optamos, então, pela criação desta transdramaturgia, a fim de pesquisar a performatividade de gênero e suas possibilidades criativas dentro da cena. O que, de fato, caracteriza um homem cisgênero ou transgênero? Seus *gestus*? Sua roupa? Sua fala? Sua consciência? A fala de legitimação do *Outro*? O que, de fato, existe no plano da realidade que define nosso gênero como algo estável? Tendo essas respostas, convido outros pensamentos: é possível deixar quem somos fora de cena para performar outro personagem? Deixamos de ser nós para darmos vida a outra personagem? “Nenhuma performance pode ser

³⁶ *En(trava)mentos*: a perspectiva travesti está mais interessada em abrir questões do que, de fato, em respondê-las, aspecto que nos aproxima do conceito de animalismo. Neste sentido, quero dizer que as experiências narradas a seguir me servem mais como problematizadoras do que, necessariamente, como referências estagnadas em conceitos verdadeiros.

vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural.” (GLUSBERG, p.72, 1987). O que nossas personagens carregam de nós? O que tem a ver com o cultural? E como devemos olhar para esse cultural? Será que existe algum *habitus* da vida que, de fato, não necessita de reflexão ou problematização sobre seu uso? Como já dito no início desta dissertação, diante da ideia proposta por Simone de Beauvoir, nasce-se ou torna-se mulher? Nesse sentido, Preciado afirma o seguinte: “O animalismo revela as raízes coloniais e patriarcais dos princípios universais do humanismo europeu.” (PRECIADO, 2014, n.p) Sem dúvidas, esse autoapontamento de dedos provocado pelo animalismo se concretiza nas ações de Tangerine ao longo de toda a narrativa, principalmente quando a personagem nos alerta sobre como o *ser homem* e o *ser mulher*, da forma que entendemos hoje, é mais uma realidade colonizadora.

Do título *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*

A grafia do título *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, em nada, é à toa. Tangerine propõe essa visão do todo na cena final: “Devem-se proibir falas públicas sem consciência” (MANFRIN, 2018). “*fRUtAs&tRanS-GRESSÃO*” é um logotipo; uma marca. É a midialização intrínseca pela qual tudo o que é posto no mundo capitalista sofre; *precisa ser produto, precisa vender*. Então, eu escolhi invadir o sistema para profanar. Nós, *corpas travestigêneres*, também produzimos produtos: *produtos de arte*. Profanar (AGAMBEN, 2007) é corroer por dentro; e, para isso, vendemos rápido.

“*fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO*” é também um título binário: traz dois opostos, mas que não se completam. Para melhor entendermos a desobediência não-binária desse título, devemos observar através da lente da relação gênero-espécie. Entenderemos espécie como uma categoria que singulariza aquele corpo, atribuindo características próprias, mas sem deixar de identificar o seu pertencimento em detrimento a todos os outros. Em uma relação binária, o oposto à transgressão é o conservadorismo, e não as frutas. Mas, em uma lente não-binária, entendemos que o conservadorismo também é uma espécie de fruta,

assim como cada uma de nós, e pode conter, em seu oposto, muitas outras coisas, inclusive possuir diversas metades. A perspectiva não-binária atende a uma similaridade com o entendimento de animalismo proposto por Preciado, no qual a matemática não é exata e precisa.

O título traz uma proposição de binariedade incoerente e *transgênera*. Nesse sentido, a artista preta e travesti Jota Mombaça, em seu texto *Pode um cu mestiço falar?*(2015), aborda a binariedade dual como um sistema arbitrário de produção de violência colonial, como o racismo:

Assim é que, no marco do racismo, o sujeito branco depende da produção arbitrária do sujeito negro como “Outro” silenciado para se constituir, atualizando, a partir do binômio branco/negro, uma série de outras fórmulas binárias tais como bem/mal, certo/errado, humano/inumano, racional/selvagem, nas quais o negro não cessa de ser representado como mal, errado, inumano, selvagem. (MOMBAÇA, 2015, n.p).

Associo esse movimento de construção do *Outro* ao perfil branco, cisgênero, heteronormativo, magro, rico e não possuidor de necessidades especiais, como agente normativizador. É contra essa metodologia estrutural que o título propõe uma provocação-convite, ao trazer uma binariedade incoerente. Nesse sentido, a inicial minúscula é mais uma tentativa de fugir da normatividade. Será que fixar normas de comunicação é coerente para algo como a linguagem, que é tão fluida? É tão importante para a estética e a poética da linguagem estabelecer um padrão de nomenclatura? Existe, de fato, um só idioma no Brasil? É possível, mais uma vez, elaborar o novo sem comungar com as próprias estruturas limitadoras que combatemos? Entendo que a justificativa seria a qualidade da comunicação, no entanto, fica impossível negar que a qualidade da comunicação também pode ser substituída pela elitização. A partir desse título, pressuponho que sim, é possível “errar” sem prejudicar a comunicação.

No sistema de gênero construído pelas travestis, chama a atenção a visão essencialista que elas parecem ter sobre os atributos de gênero. As travestis desenvolvem um ‘construtivismo estruturalista’. Subvertem a própria ideia que comunga de ser o sexo biológico o definidor do gênero. Por outro lado, reforçam o binarismo a partir de um conjunto de preceitos morais que determinam e marcam o que é ser homem e mulher”. (MISKOLCI, 2009).

Ao contrário do que Richard Miskolci (2009) afirma, independentemente da posição binária ou não de uma travesti, ela sempre será um símbolo de luta e obra fora da norma. Ser travesti é reivindicar e vivenciar o seu feminino, e não

necessariamente a posição cisgênera da mulher na sociedade. Miskolci (2009) reproduz o comportamento social excludente, proibindo que esses corpos se utilizem de performances dadas como femininas, por serem desobedientes à estrutura imposta sobre seus corpos. Os “preceitos morais que determinam e marcam o que é ser homem e mulher” (MISKOLCI, 2009), na verdade, são performances reiteradas, para as quais foram atribuídas simbologias femininas ou masculinas, como produto da cultura moralizante, colonizadora, racista e transfóbica. Travestis ou mulheres transgêneras jamais serão pessoas cisgêneras, independente de suas passabilidades; isso é digno de orgulho por nós. O conceito de complementaridade, proposto por Derrida (2004), trabalhado pelos autores *queers* brasileiros, traça conexões entre saberes e práticas que formam uma rede fluida, híbrida, arbitrária e invisível, e que propulsiona as formas contemporâneas de regulação da vida social. Miskolci (2009), a partir de Jacques Derrida, coloca que nossa linguagem opera em um binarismo, de modo que o hegemônico só se constrói em uma oposição necessária a algo inferiorizado e subordinado. Sendo assim, temos a transsexualidade e a homossexualidade — termos ditos por ele — como sendo o *Outro*, sem o qual o hegemônico não se constrói. Derrida (2004) traz a complementaridade (isto é, a presença, de certa forma, de todos os conceitos em cada conceito, inclusive aqueles que o próprio conceito nega) como esse caminho não moralista e binário da perspectiva analítica e acadêmica como um todo, oposto ao que é apresentado por Miskolci (2009).

Por sua vez, no título, o trecho “*Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*” traz a poesia da obra; instaura o local de fala de lagartas que, após suas transições, não viraram borboletas, mas sim, *cavalas-marinhas*. São os corpos híbridos: metade *gente*, metade *sereia*; metade *cavala*, metade *marinho*. A hibridização é essa mistura de ideias ou conceitos que possuem origens distintas. Reivindico, neste título, a legitimação dos corpos transgêneros híbridos ou binários.

Transdramaturgia

fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO [...] não foi feita para entender com o consciente, mas sim, para refletir a partir do próprio caos. O traviarcado³⁷ retira todas as suas certezas. É isso que o texto propõe: o confundir, diante de um mundo que anda sabendo muito de tudo. No ato II, Tangerine expressa essa intenção: “O mundo está sempre girando... sempre mudando... não é que gostamos das mudanças. Mas, de fato, o mundo gira, gira e muda. E quem decide como ele gira somos nós!” (MANFRIN, 2018).

A arte também está mudando: *trans-i-[acionando]*. Estamos em pleno início de século XXI. *Bem-vindes* ao traviarcado, minhas irmãs! Nós, *corpas* trans, iremos agora decidir, também, para onde essa “Roda da Fortuna” girará. Não nos calaremos mais. E mais: iremos *(trans)formar* suas lógicas cisgêneras *CIStêmicas*³⁸. Assim, desobedecer às normas como um todo é propor novas perspectivas de ser e estar. Toda transição é irreversível. O mundo está transicionando e não podemos mais frear isso; e, se existem movimentos muito fortes tentando atrasar essa transição, essas violências só alimentam a nossa resposta de oposição.

Aqui, começo minha autoanálise dramaturgica como proposta acadêmica e ato político, pois, com minhas próprias mãos, realizo o ato de me coroar como artista-criadora: “*Ser trans é genial, e não genital*” (LEAL, Dodi). Ser trans é ser autorreferencial. Optei dramaturgicamente, então, por manter um caráter de palestra, depoimento ou debate como forma de linguagem, experimentando, também na escrita acadêmica, possibilidades criativas de transpor a formalidade acadêmica para a narrativa autobiográfica em 1.^a pessoa.

Transdramaturgia é a crise, e não a ação gerada por essa crise (drama); a *trans-i-[ação]* gera a crise; não se restringe em ser só homem e ou só mulher; não é só teatro, nem só dança; nem só instalação, nem só performance. Paul B. Preciado, em “*Testo Junkie*” e “*Um Apartamento em Urano*” apresenta sua harmonização e sua transição de gênero sucessivamente em narrações, explicações e contações de histórias que guiam, de forma fluida, seu processo autobiográfico literário. Busco, a partir daqui, realizar uma experiência parecida,

37 O termo *traviarcado* é uma forma de fazer referências ao patriarcado branco, mas agora, do ponto de vista de dominação pelos corpos travestigêneros Essa denominação surge a partir do pajubá, um vocabulário elaborado pelas próprias travestis que mistura português, inglês, iorubá, espanhol, catalão e diversas gírias oriundas dessas línguas.

38 *CIStema* é uma analogia entre os termos “sistema” e “cisgeneridade”.

mantendo a linguagem em primeira pessoa, a utilização de histórias e depoimentos pessoais e a presença de referências como ponto comparativo e reflexivo.

Transdramaturgia é, portanto, a dramaturgia “finalizada”, mas também, a pesquisa em deriva como literatura; a cada vez encenada, evocam dela novas questões para o texto; cada atualização, gera novas possibilidades para a encenação; sendo assim, é um texto que necessita urgentemente da encenação, recitada ou transgredida. O conceito de transdramaturgia deseja retomar a reflexão da prática em arte como poder político e representativo, desestabilizando o cotidiano teatral por meio da desobediência total de normas, pela naturalização da presença de corpos transgêneros, da transgressão dos símbolos binários e da profanação da arte cênica como réplica ao legado colonizador. Esse potencial de pesquisa continuada na relação arte e vida se traduz em meu material criativo, do textual à trilha sonora. É um processo de transição identitária *não-binária* se exprimindo em obra de arte.

A seguir, proponho uma leitura guiada, a partir da autoanálise de *fRuTas&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*.

RuA

Fila da teatra em espera. Todesk irão entrar para a sala de espetáculos. Na fila, todos os tipos de pessoas.

A ciscâmera, desde o começo, está em cena projetando [...], falando e gritando [...]. A cena sempre já começou.

Aqui, a improvisação da rua é que cuida. Mas a escolha das perguntas, respostas e projeções constroem uma transdramaturgia.

A cena é a rua.

Sempre é um pré-começo. (MANFRIN, 2018, n.p).

A primeira descrição do texto já nos apresenta informações importantes para quem deseja seguir a experiência artística pela mesma trajetória reflexiva que percorri. Quando digo “*A cena sempre já começou*” ou “*a cena é rua*” ou “*sempre é um pré-começo*”, estou evocando e informando a proposta da performatividade constante, presente em nossas ações através do comportamento cotidiano da suas performances de gênero reproduzido pela própria plateia, ainda que esteja apenas aguardando o início. Durante o espetáculo, o jogo acontece e revela mais indícios

sobre isso. Sendo assim, o material da obra já está posto: é o público. Por tal motivo, não temos um momento demarcado para o começo e para o fim. Ao iniciar a performance, escolho destacar o público e suas performances; emoldurar a vida real na obra de arte. Josette Féral, na terceira parte do seu livro de artigos “*Além do Limite*” (2015), em sua tentativa de estabelecer os parâmetros mínimos para o estabelecimento do performativo, traz algumas dessas características listadas de forma bem definida. Observo, no início de minha dramaturgia, a realização deste trecho em sua obra:

Isso nos conduz à segunda característica da performance: o enquadramento que ela submete à cena. A palavra é imprópria. Não há cena na performance, mas lugares. Na medida, pois, em que o lugar está sendo preparado, tendo em vista uma ação, dá-se um enquadramento espacial que solicita o olhar do espectador. O enquadramento cria um espaço, espaço de especular que recusa tornar-se espetacular. (FÉRAL, 2015, p.01).

Ainda como recurso de enquadramento artístico inicial, destaco também a utilização da câmera ligada e posicionada sobre os olhos da plateia, que se vê filmada em telões. Entendo que algumas dessas informações não foram apresentadas ao público espectador, o que, portanto, é uma informação exclusiva de quem lê a dramaturgia. Nesse sentido do acontecimento, acredito que a utilização da câmera apresenta essa tentativa de enquadramento da vida na própria obra.

pRÓIÓgÓ

Em algum lugar se tem uma caçamba de lixo de metal. Muitas sacolas de lixo pretas estão jogadas em volta. Não se veem lixos concretamente; são apenas sacolas. Muitas sacolas, mas ainda é algo, de fato, imperceptível.

CANTO

Oh MeninE. MENINE CAGADE.

DO ALTO

..... CAI.

Uma sacola lançada.

Cai

UmA saCOLA cai. JOGADA . CAGADA NO MUNDO.

Algumas sacolas caem. A sacola lançada está muito exaltada.

Nervosa, se mexe muito. Tem alguém vivo lá dentro. De repente... a sacola parte...

Areia... Muita areia e uma corpa que deseja respirar... PARIR... NASCER...

Tentam nos matar. Mas nós somos imorríveis.

A corpa abre uma saCOLA. Abre

outra... roupas ... roupas...

roupas... roupas...

CACHORRO PASSA E LATE PARA ELA, TRANQUILO

Só agora vemos que dentro da sacola nasceu uma corpa. Ainda sem identidade, sem cara, nem nome. Um corpo.

Cagada na munda.

Descobre..

Abre sacolas e instaura a cena.

Solo Respiração. Crescendo gradativamente.

Iniciam-se movimentos contínuos de giros e tombos junto com a percussão e o violino, com efeitos de arco frouxo. Entre assobios e sopros, Tangerine encara o público, vestindo uma máscara neutra. (MANFRIN, 2018, n.p).

Aqui, a cena se estabelece a partir da ação de Tangerine. Só a partir da ação da *performer* ou atriz é que se pode elaborar uma teatralidade e poética para a cena e, por sua vez, para essa dramaturgia. Sobre esse assunto, Féral propõe o seguinte:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzido pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um outro espaço, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. [...] a teatralidade aparece como operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz. (FÉRAL, 2015, p. 86-87).

Outra questão que, desde o princípio, é fundamentalmente lançada, é a perspectiva anal de trajetória filosófica. O livro *“Pelo cu e políticas anais”*, de Javier Sáez e Sejo Carrascosa, busca trazer reflexões paradoxais em volta da penetração anal como algo negativo de se praticar, ao mesmo tempo em que há algo de desejo hegemônico de penetrá-lo. *Todo mundo quer dar ou comer o cu*, mas há uma repressão em penetrar coisas nele que limita o prazer nessa região.

Na dramaturgia, Tangerine foi “cagada” no mundo, fazendo referência direta a uma das funções do tubo boca-ânus e do sistema digestivo como um todo. Suscito para a discussão a formulação de Gayatri Chakravorty Spivak, que se faz enriquecedora para o desenvolvimento de uma perspectiva que tome o silêncio do subalterno — nesse sentido, representado pelo cu — muito mais como tentativa de efeito de uma não-escuta colonial do que seria uma não-fala subalterna; essa escuta poderá ser lida. A pergunta central que move essa ação é “O que acontece quando o subalterno fala?”. Quando esse corpo oriundo do lixo cria identidade e protagonismo, semelhante ao evento de nascimento de Tangerine, certamente, as normas são repensadas e as perspectivas naturalizadoras mudam completamente. E o que acontece quando esse subalterno fala sobre o seu corpo? Ou mais, quando fala sobre a parte mais escondida, punida e restringida do seu corpo? O que acontece quando se fala sobre o cu com a mesma linguagem e nos mesmos locais em que se fala sobre a boca, ou até sobre uma parte do corpo menos sexualizada, como o pulmão? O que acontece quando o subalterno fala sobre

o que mais lhe é repreendido? Quando o corpo subalternizado fala do seu próprio cu, ele está dizendo que tem prazeres, que goza. Isso, por si só, é um ato de revolução. Quando Tangerine começa sua obra nascendo do lixo, ela está apontando as perspectivas anais (conceito que será melhor apresentado na dramaturgia *na segunda ata*). Portanto, busco rever uma crise que tem apenas nos enfraquecido. Colocar em crise a possibilidade de tornar o cu um dispositivo de prazer, no centro da discussão, é o tema desta obra de teatro. “Assim é que, no limite mesmo da minha pergunta, insinua-se ainda outra: pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta?” (MOMBAÇA, Jota, 2015). A figura do lixo também é uma tradução do que seria o local desse subalterno. Onde nasce o corpo mais subalternizado? Na favela? Na periferia? No lixo e no esgoto, depósitos legítimos de descarte da sociedade cisgênera branca. É possível falar de potências de um corpo nascido em um local tão desprezível como um saco de lixo? É possível encontrar potência onde *todes* enxergam carência? Nesse sentido, este solo vem dizer que, sim: *do lixo, saem frutas saborosas, capazes de transformar carência em potência.*

Sacolas de ideologias de roupas.

Muitas roupas...

Começa a caminhada.

Sequência de quadro de roupas...

Cada quadro representa um movimento de generificação que o ser humano passa ao nascer.

Ideologia de CORES

Ideologia de tamanhos.

RACISMO.

Infantilização da figura.

Sexualização dos gêneros.

Midialização das corpos.

Quadro PILHA DE IDEOLOGIAS
DE ROUPAS. VESTE TODES AS
IDEOLOGIAS.

A CÂMERA JÁ VOLTOU HÁ MUITO TEMPO. Eu mesmo nem vi quando.

Olhares... Olhares do público...

aparece a MONSTRÉ IDEOLOGIA DE ROUPAS.

Cachorro volta. Começa a latir.

A monstrÉ ideologia de roupas é simpática e brincalhão.. sem rosto ... mas muito alegre...

Está é uma cena de transCULTO. TransMACUMBA.

É a pastora de Exu.

=

É NOSSA SENHORA CABOCLA. (MANFRIN, 2018, n.p).

Para analisar esse segundo momento do primeiro ato, trago aqui os conceitos estruturados por Bourdieu: *campo* e *habitus*. Bourdieu nos apresenta o primeiro termo como um território ou espaço estruturado de posições, onde critérios de participação ou exclusão estão em concorrência e manutenção a todo momento. É um território de convivência comum, porém criteriosa, como propõe a seguir:

Em termos analíticos, um campo pode ser definido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital), cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com outras posições (dominação, subordinação, homologia, etc.). (BOURDIEU apud BONNEWITZ, 2005, p. 60).

Desta maneira, o conceito de campo nos autoriza a pensar as filosofias anais dentro da lógica *cistêmica*: como um conjunto organizado, onde as posições se definem umas em relação às outras. O ânus é essa figura circular não simétrica em diâmetros e com constante transformação em sua circunferência e quantidade de pregas. Sendo assim, estabelece a fluidez como um dos critérios de sua organização. A cena acima narra esse corpo subalterno adquirindo cultura. Ele nasce, cresce, desenvolve e aprende a ter gostos e desejos; ainda é apenas uma “bebezona”, que ingere, antropofagicamente e de forma fluida, tudo quanto lhe é oferecido. Essa construção metafórica se dá pela absorção de diversas roupas entendidas como símbolos de ideologias e pré-conceitos. Neste sentido da ação metafórica é que podemos entender a lógica do *habitus*, proposta por Bourdieu. Em síntese, refiro-me à construção das predisposições que determinam, em grande medida, nossas ações e gostos. São esses *habitus* em comum que também determinam quem possui ou não os critérios para adentrar determinado campo. Nesta minha proposição, pode-se entender que todos os *gestus* feitos por Tangerine dentro da coreografia são metáforas de *habitus* de uma sociedade cisgênera, branca e consumista do ocidente. O ato de colocar diversas peças de roupas sobrepostas, nesta contínua e frenética sobreposição sem reflexão ou, propriamente, estética definida, referencia, em si, os nossos hábitos cotidianos impensados, elaborando, também, uma crítica em torno da falta de reflexão que temos sobre as imposições incansavelmente reiteradas do *existir para consumir* (e vice-versa).

Essa associação que faço entre peças de roupas, *habitus*, performatividade de gênero e critérios para adentrar um campo não é arbitrária. A dramaturgia por si só não consegue retratar a força corporal que cada roupa sobreposta imprime na personagem: cada peça vestida afeta sobre uma perspectiva de performatividade diferente, necessária para dar conta de vestir, também, aquelas identidades que delas derivam; são, portanto, roupas-identidades. Uma camiseta de time implica em agir de forma acelerada, brutal e agressiva, enquanto saias, vestidos e batom expressam uma atitude sensual, envolvente, delicada e frágil. Associando a peça de roupa a um *habitus*, nascem, da cena, instrumentos de leitura que enquadram cada figura em um campo: o *ser homem* e o *ser mulher*.

Entendo a opção política de optar por autoras feministas para elaborar uma crítica sobre gênero, no entanto, quero partir, ao menos inicialmente, das ideias propostas por Bourdieu, conceitos que, até então, guiaram-me a pensar as expressões artísticas generificadas fora do campo exclusivo de gênero, construindo um campo maior, onde raça e classe não estão desassociados desse ideal no qual o binarismo não é norma.

Quando falo do campo *gênero*, afirmo que se trata de um construto elaborado, proposto e legitimado. Região subjetiva, criada para ser instrumento de análise e delimitação, necessariamente, precisa da legitimação de especialistas da moda, da arte e das mídias, fomentando uma rede de consumidores. No entanto, isso só existe para que se falem sobre o assunto, pesquisem e construam argumentos para o estudo das formas de poder. Trazer o possível campo das filosofias anais como metodologia de análise de artes cênicas é elaborar fala, pensamento e prática; portanto, *habitus* e seus critérios, sobre o próprio campo das filosofias anais. O gênero é um medidor de capital social; também é concretamente ilusório e dinâmico, pois precisa dos referenciais e das legitimações, para que se definam suas fronteiras. São esses fatores legitimadores que, ao se transformarem, também transformam o campo do gênero, buscando trazer a verdade para a norma com rituais binários que fomentam a veracidade das práticas (normas essas aqui representadas como certa “*monstrx* ideologia de roupas”). Pode-se entender, como rituais de legitimação dos gêneros, todas as relações entre dominantes e dominados. Gênero é, portanto um construto relacional e social.

CENA 02 - SURTOOOOOOOOOOOOOOOOOO!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

Tangerine encara
os cachorros. Eles
latem. Ela dança.
Latidos.... dança... latem... dança... late... mete
dança... mete dança... late... latidos.... dança...
latem... dança... late... mete dança... mete
dança... late
Latidos.... dança... latem... dança... late... mete dança...
mete dança... late dança Dança... dança.. dança...
muito, convulsão de dança...

TANGERINE SURTA !!!

Mas eu continuo a falar..... e você continua a ouvir os latidos... E se eu gritar de dor na minha fala

É porque sou violenta....

E realmente não é porque os latidos perfuram a minha pele.

Vocês até me autorizam a latir para vocês Mas latidos só são ouvidos pelos cães das mesmas espécies, sabia? Ou seja, mais latidos em vão.

E, aliás, eu só lato... lato.

Eu só lato para vocês.... porque sou branca....

Porque nesse país que ainda quem mais morre é a corpa trans....

Essa corpa é preta . A corpa que mais morre é preta. São as travestis pretas que morrem neste país....

[Canta Menine Cagade]

Fim da primeira ata. (MANFRIN, 2018, n.p).

Este é o primeiro momento em que Tangerine fala; expressa o verbo. E, para falar, precisa de silêncio. Então, fala sobre o silêncio do público. Devolve o silêncio do público pontuando que, nessa moldura cênica, existe fala. Que quem é o grande poderoso que autoriza que ela faça a cena é o público. Neste momento, Tangerine revela a teatralidade e espetacularidade que o público vinha elaborando com o olhar cheio de intenção de leitura artística.

A noção de teatralidade excede os limites do teatro porque não é um propriedade que os sujeitos ou as coisa possam adquirir: ter ou não ter teatralidade. Ela não pertence exclusivamente aos objetos, ao espaço e ao próprio ator, mas pode investi-los se necessário. Acima de tudo, é resultado de um dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado (sujeito ou objeto) e aquele que olha. (FÉRAL, 2015, p.108).

Esse convite feito ao público para, desde o princípio, adentrar a cena e responder perguntas, insere o rompimento do pacto de segurança de que a plateia não faz parte da ficção. Essa quebra com o pacto de ficção, portanto, faz com que se estabeleça o que Janaina Leite chama de *pacto da verdade*; é, também, a falta de fronteiras propostas pelo *animalismo*. Com a instauração do pacto da verdade imposta na narrativa pelo público, a fronteira entre vida e obra se torna porosa.

Uma autobiografia supõe uma identidade assumida no nível da enunciação. Em sua defesa da verdade, Lejeune diz que não é possível partir de um “jogo de adivinhação”. “ A autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada”. Se o pressuposto da verdade não é mantido pelo autor, estamos então no plano, não da ficção, mas da mentira, já que há uma

quebra no próprio contrato, ou seja, no vínculo proposto com leitor/espectador. [...] A noção de pacto que está implícita aqui é também apontada como elemento fundamental e outras linguagens, como o documentário cinematográfico. (LEITE, 2017, p.12).

A partir do fim do primeiro ato, Tangerine cria identidade; passa a falar e ter opinião. Iremos analisar este segundo ato sempre através de uma perspectiva não-binária e desobediente:

Desobedecemos a cronologia de tempo de transexualização desorganizando sequências ou protocolos de modificação corporal em função da transição de gênero. A temporalidade travesti é desobediente aos padrões e expectativas nos quais se assenta o projeto totalizante de gênero da cisnormatividade institucional. Não à toa, da mesma forma como trabalhos artísticos que não têm pressa de acontecer são vistos como improdutivos, corpos que ousam desconhecer desconhecer a lógica que nos faz conhecidos dentro de parâmetros que não lhes dizem respeito são tidos como corpos inúteis. A indisciplinaridade travesti tem correspondência com as indisciplinaridades que são inerentes aos processos corporais. (LEAL, 2018 p.22-23).

Nesse sentido, cabe, aqui, um depoimento pessoal que eu mesma elaborei em um de meus diários:

15 de janeiro de 2018.

Hoje uma amiga travesti me disse que eu não era travesti. De fato eu não sou, mas senti que ela queria dizer mais. Dizer que eu não era trans, que eu não poderia ser trans. Nisso me perguntei. Há corpos que possam não transicionar? Ou a vivência travesti de fato é essa vivência desobediente e que abarcará todos aqueles que foram excluídos pelas normas? Como é a receita para realizar uma performance travesti? O que será que eu preciso fazer para ser considerada trans pelas outras? Será que terei que me hormonizar, siliconar e, mais uma vez, dizer ao mundo que ser travesti é querer mudar seu próprio corpo? Eu não nasci em corpo errado. Eu não preciso me odiar para ser travesti!" (MANFRIN, diário pessoal, 2018).

2.º ATO: Tangerine por dentro

Cena I

A música pode dominar a cena....

A cena usa do clássico, mas o que ela diz é que é o fim do clássico.

Trata-se de uma performance de ocupação. E o clássico é o contraponto.

O cortejo passou por onde necessitar para chegar ao espaço de palco ou sala, mas sempre buscando o caminho fora da norma.

O cortejo entra em uma "rua", com uma grande festa de ninguém.

Muita gente em um beco. Mas ninguém, de fato.

A festa é apenas Tangerine.

Vozes PSICODELIA. Tangerine está com um megafone.

TANGERINE com uma Liquidificadora.

(No telão, vemos um vídeo da infância da performer; nele, a assistimos dançando É o Tchan! com suas irmãs e primas)

La performance est morte! La performance qui promet le réel est effectivement un produit. En même temps, la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation de la performance et assume elle-même l'ordre de performance auquel elle adhère positivement. La réalité objective est présente des deux côtés. Ainsi établie, chaque notion ne repose que sur son passage à l'inverse: la performance naît de la performance et la performance est réelle. Cette aliénation est réciproque est l'essence et la base de la société existante.

TRADUÇÃO

A performance está morta! A performance que promete o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação da performance e retoma em si a ordem performática à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge na performance, e na performance, é real. Essa alienação é recíproca; é a essência e a base da sociedade existente.

BLACK-OUT.

Tangerine está emancipada. Agora já vemos uma figura com uma performatividade construída de forma específica. Figurino adequado. Acúmulos organizados. E ela continua cantando... como fazia antes... (MANFRIN, 2018, n.p).

A figura do liquidificador adentra a dramaturgia como a metáfora em cima da questão da hibridização antropofágica. Essa ação de comer, consumir, destruir e *trans(formar)*, dando nova aparência sem perder sua origem, será colocada como *hibridismo*. A hibridização é um conceito complexo, independente do campo científico em que está sendo utilizada. “A ideia do conceito de hibridização, que nos foi entregue pelos autores de grande parte dos textos de química geral, tem, como no caso do conceito de orbital, um abuso, invocando fins didáticos que distorcem o verdadeiro sentido do conceito.” (BARBOZA, QUÍMICA NOVA NA ESCOLA. O Conceito de Hibridização. N.º 28, MAIO 2008). Amparada por uma literatura do campo da química geral, encontrei o conceito de hibridização explicado pelo professor Ohlweiler (1978, p. 110), no texto “*Introdução à Química Geral*”; nele, mostra-se que o átomo de carbono é tetravalente, pois se encontra excitado; por esse motivo, deve transferir um dos seus elétrons para o orbital vazio. *A priori*, nesta

frase, nada me parecia fazer sentido. Mas, após cerca de doze leituras, cheguei à conclusão de que algo que foi excitado precisa dispensar eletricidade em um espaço vazio. Isso significa que algo se *trans(forma)* após estar, de algum modo, afetado por algo de si ou do outro. Há uma perda em toda *trans(formação)*, uma perda para uma nova elaboração. O corpo, quando se excita, expande, ou se afeta, necessita perder algo para se renovar; necessita fazer uma nova organização. Portanto, nesse sentido, o hibridismo se coloca mais como uma ideia de *perder-se de si para ser outro*.

Já no campo da antropologia, a complexidade do tema também tem dificuldades de ser definida, principalmente, quando o conceito é utilizado para a pesquisa latinoamericana, argumento que me influenciou na utilização crítica do termo. Na antropologia, a hibridização é colocada como uma nova organização, capaz de trazer heranças, características, elementos e *habitus* de uma cultura anterior àquela que nos referimos.

É interessante, em primeiro lugar, situar o hibridismo dentro de suas raízes latino-americanas, a América Latina sendo vista, muitas vezes, como o “continente híbrido” por excelência – se não na prática, pelo menos amplamente no campo discursivo. Não é à toa que temos alguns dos principais representantes desse debate, especialmente na interface entre os estudos culturais e os estudos literários, em sentido estrito. Assim, por exemplo, Walter Dignolo (2003), em seu discurso pós-colonial, defendeu uma episteme ou “gnose liminar”. Fernando Ortiz (1995[1940], apud Dignolo, 2003) e Angel Rama (1982) desenvolveram o conceito de transculturação; Édouard Glissant (2005[1996]), a partir do olhar caribenho, defendeu a “crioulização” americana (e mundial); e Nestor Canclini (1998[1989]) focalizou nossas “culturas híbridas”, sem falar no trabalho mais amplo de clássicos como Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. (HAESBAERT, 2012, p. 30).

Observo que o hibridismo não é uma somatória e transformação ambivalente e horizontal. Há uma imposição de uma parte sobre a outra. Há, como disseram os químicos, a perda de algo em prol dessa *trans(formação)*. Na questão do hibridismo cultural, principalmente na América, está intrinsecamente conectada a questão da colonização europeia sobre os povos ameríndios e a imposição escravocrata das populações africanas para cá trazidas. Neste exemplo, está obviamente implícito que a cultura brasileira é híbrida, mas como resultado de uma imposição cultural europeia, que chamamos de colonização. Aqui, este território passou por diversos processos de catequização, evangelização e branqueamento, o que formou

estruturalmente nossas classes, *habitus* e práticas. A colonização é um exemplo nítido de como a hibridização não é uma somatória equivalente.

Em outra instância, se trouxermos o termo para o campo do gênero identitário, essa somatória provavelmente também não se fará de forma hierárquica a partir de diversas questões de imposição, prática, *habitus* e crenças provenientes daquele indivíduo. Mas já nesse caso, as imposições não são vistas necessariamente como prejudiciais ou maléficas para o indivíduo, partes dessa somatória arbitrária que compõem nosso gênero. Quando Butler (2017) traz sua ainda recente formulação sobre gênero em “*Problemas de Gênero*”, ela não necessariamente cita a hibridização; no entanto, a partir de seus textos, há uma tentativa de explicar os gêneros a partir dessa ideia de somatória, perda e refusão de sentidos e símbolos para a construção de uma identidade. A seguir, nota-se que, mesmo em Butler, existe a observação de que essa somatória provedora do gênero não é equivalente.

Alguns esforços foram realizados para formular políticas de coalizão que não pressuponham qual seria o conteúdo da noção de “mulheres”. Eles propõem, em vez disso, um conjunto de encontros dialógicos mediante o qual mulheres diferentemente posicionadas articulam identidades separadas na estrutura de uma coalizão emergente. (BUTLER, 2017, p.39).

É com esta perspectiva híbrida de gênero que eu, como autora da dramaturgia analisada, proponho Tangerine fazendo uso do liquidificador para anunciar o fim da performance. Em seu discurso, ela diz que a performance morreu porque, ao prometer colocar como objeto artístico a realidade, já elaborou produto; apenas isso já seria suficiente para matar a performance. Ela destaca a alienação que se tem ao acreditar ser possível fazer arte se desprendendo totalmente da vida (ficção). Para Tangerine, os símbolos e os seus significados podem ser transformados até o ponto de atingirem o extremo oposto. O fim da performance, portanto, também se dá por cada ato de *hibridização: a da vida com a arte*. A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge na performance, e na performance é real.

Esse paradoxo de performance na vida e vida na performance, de todos os ângulos, retoricamente, faz e não se faz verdadeiro; em nossa sociedade, a

performatividade já foi tão incorporada que certas práticas já estão naturalizadas e enraizadas em nossa identidade. Neste ponto, o ato de performar a *performance art* sobre a vida em cena se torna real. É meta[metalinguagem]: a artista (Manfrin) brincando de interpretar outra vida (Tangerine), falando sobre a vida de quem está interpretando (Manfrin). “No modelo dialético de Butler, o conhecimento avança através da oposição e da negação, nunca alcançando uma certeza “absoluta” ou final, mas simplesmente propondo ideias que não podem ser fixadas como “verdades”” (SALIH, 2015, p. 12). Falar de gênero na contemporaneidade pós-estruturalista é falar de termos deslizantes, conceitos tão fluidos quanto as fronteiras da vida e da arte.

A partir do segundo ato, não se sabe mais quem é Manfrin ou quem é Tangerine; nem o que é ficção e o que é realidade. Estabelece-se um jogo: a ficção contando sobre a vida, ao passo que a vida interfere diretamente na arte. Neste ponto, o que chamo de desobediências que provocam o gênero animalista, sem fronteiras e híbrido, ficará mais evidente, diante, não somente, da grafia da dramaturgia, mas também, dos temas abordados.

Tangerine (cantando)

Lambo, cuspo, tampo o solto.

Com meu cu cago. Cago, sim.

Por que mesmo que te ensinaram que cagar é errado? Que cagar é errado...

Mesmo que tu tenha nojo. O miojo que dali sai por mim é feito. E não merece nojo.

Lambo, cuspo, trava soltaaa....

Cu! Cu? Cu?! Cu!! Cu!?!

Conversando com a plateia.

Cu tem gênero? O seu cu tem gênero? É um cu de macho? Ou um cu de fêmea?

Como é um cu sem gênero?

Quantos pelos tem que ter um cu agênero?

CU tem GÊNERO? Teu cu tem gênero? MEU CU?

Teu cu tem gênero? Ter cu é ter gênero?

Se teu cu não tem gênero, você tem gênero? (MANFRIN, 2018).

Como expresse anteriormente, Tangerine evoca, a partir dessa fala, as filosofias anais como perspectiva de narrativa, de modo a trazer protagonismo a todas as histórias, depoimentos pessoais e teorias que serão narradas a seguir. A escolha por esse caminho suscita as trajetórias de outras artistas que também concentram sua pesquisa sobre objetos desobedientes que, fora da norma, tinham suas falas desvalorizadas, dando luz a políticas subalternizadas, como no caso das próprias filosofias anais. Sobre esse assunto, Jota Mombaça propõe o seguinte:

Da minha própria experiência acadêmica como bicha guerrilheira, posso contar das inúmeras ocasiões em que tive meu discurso intelectualmente desvalorizado em função do teor político de minhas colocações. A evocação de um saber estratégico, claramente posicionado, dinâmico e desobediente, por diversas vezes, rendeu-me conselhos sobre eleger uma atitude científica separada da minha prática política e, no subtexto, de meus próprios movimentos de vida. Como se este corpo gordo, mestiço, viado e revoltado, este cu canibal e sua política monstruosa, não tivessem lugar no âmbito da produção de conhecimento; como se este saber corpo-político não pudesse adquirir o status de saber, ou, quando muito, o de um saber menos verdadeiro que o saber científico que se supõe politicamente neutro. (MOMBAÇA, 2015, n.p).

Nesse sentido, na próxima fase da dramaturgia, Tangerine irá explicar como observar a questão do ponto de vista e, sucessivamente, a elaboração das perspectivas. No entanto, já antes disso, ela evoca o cu como esse elemento unificador:

Cena II

TANGERINE

Ou nessa vida a gente nasce abonada, ou nasce cagada de merda. Tem a classe média, que acha que nasceu abonada, mas nasceu bem cagada.

A justiça é mais fácil para os abastados. [Isto é uma crítica à meritocracia] Eu pratico justiça porque as pessoas me veem e eu as vejo fazendo justiça. Assim, se eu ver alguém que aparenta ser justo, eu serei justo com ele. Mas, ao ver pessoas que aparentemente não são justas, eu sou autorizada a ser injuste com elas.

Observe que não estou falando de justiça, mas sim, de perspectiva, que sempre terá a ver com a sua história. E será esta a perspectiva que você chamará de justa.

Eu venho de uma cidade relativamente interiorana. Uma cidade com pouca variedade genética e muita cana.

Particularmente, eu adoro a cana.

Queria estar brincando, mas, sério... dessas características... amo caldo de cana!

Eu preciso contar minha história do jeito certo.

Uma vez minha mãe me disse que o pior erro dela foi ter me criado como uma pessoa cisgênera. Ela disse que sempre soube que eu havia nascido "trocada". Ela já sabia, e queria me proteger. Ela disse que o mundo nunca iria mudar. Por isso, acreditava na minha mudança...

Mas eu digo... o mundo sempre está em constante mudança!

O mundo está sempre girando... sempre mudando... não é que gostemos das mudanças. Mas, de fato, o mundo gira, gira e muda. E quem decide como ele gira somos nós!"

Agora que comecei a falar.

[Canta...]Eu não quero mais parar...

Eu, desde que sou gente, sabia que não era uma garota, nem garoto. E isso porque tô falando de gente, né?! Porque se formos falar de prática sexual, menines... Acho errado dizer *opção* sexual. Não é uma opção. Em nenhum momento eu optei, selecionei. Escolha cultural. Tudo isso é perspectiva. É uma soma arbitrária.

Eu não optei por ter que assumir pros meus pais. Me disseram que eu tinha que fazer isso.

- Hoje acho nada a ver. Assumir o quê? A cisgeneridade assume alguma coisa? Vou mais é viver. Sou eu, porra! Não estão vendo o que eu sou?

(puxando o "R") E toda essa compulsoriedade heteronormativa gerou aquela frustração... De veR uma mulheR cis, e quereR seR aquela mulheR... DesejaR seR aquela mulheR. E você ver um homem. E ... desejaR aquele homem ... Mas você não podeR, poRque você tinha um coRpo de homem. Então, na sua cabeça, pela sua criação, o homem não foi feito para outro homem, e sim, para outra mulher.

Vocês acham que o mundo não muda?

Eu lá para cima do caminhão de meu pai para dançaR, para dizeR que era a mulheR do trio...

Até aqui, fui pega uma vez e tomei uma surra de bainha de facão. E aquilo para mim ... ficou sempre frustrante.... poRque quanto mais eles bliga... eles bliglavam... minha família recriminava, mas eu tinha aquela mulheR dentro de mim; que tinha que saiR de qualqueR maneira...

Eu ouvi. Não é preconceito, é só questão de gosto.

Gente, pela última vez, aprendam! Gosto não é aleatório. SEMPRE TEM MOTIVO. Gosto é cultura. É aprendido.

E existia aquela coisa da... da... da... sexualidade, quando a gente é criança. Entendeu ?! Mas depende. Eles eram meus amigos. Tinha um que me dava carona de moto e tuuudo. Me sentia uma garota! Empinava o que

eu não tinha na bunda, que era seca... empinava assim, ó, com as calças aqui em cima. Saía na moto dele até chegaR no colégio.

Eu não queria fazeR Educação Física com os rapazes, queria fazeR com as meninas. E a professora, quando íamos jogar queimada, fazia assim. Vou fazer com vocês.

- Quero todas as meninas para a esquerda e os meninos para a direita! Vamos, eu não estou brincando (*divide a plateia de forma binária*). Difícil se decidir, mas a vida é assim. Não nos dá tempo de escolha.

(Perguntando ao lado das mulheres cisgêneras e transgêneras) Para vocês, o que é ser um homem?

Improvisação em diálogo com a plateia.

TANGERINE

Alguém está vendo um vestido por aí? (*os vestidos devem estar posicionados do lado onde ficaram os homens cis e trans*) Grata. (a algum homem) Você usaria este vestido? Por quê? Para você, o que é ser um homem? Mudaria sua masculinidade se você vestir essa peça de roupa? É o seu corpo que dá gênero à roupa ou sua roupa que veste seu gênero?

Improvisação em diálogo com a plateia.

TANGERINE

Mas voltando à minha professora.... Ela dividia a turma assim, e colocava a gente pra se confrontar. Olha que loucura! Ai... quando eu era queimada, eu ia pro morto, mas ficava ajudando as meninas. Até que eu me cansava e corria pro campo dos meninos... e ficava assim, mudando de campo, independente da regra... a professora nem ligava. Parece que ela sabia de tudo.

Mas, infelizmente, quando eu cresci um pouco, isso não era mais possível. Tinha que ficar com os rapazes. Ainda me botavam no gol, meu time perdia sempre... de lavada!

Quando eu vim pra Salvador... eu vim com quase dezessete anos. E ... ai... eu comecei a frequentar o centro da cidade. Comecei a criar amizade com aquelas que morava em bairros e tudo. Iii. Eu ia comer na casa delas porque eu não tinha onde morar. Até que um rapaz me chamou. Um amigo... que tem anos que num vejo. E que me levou para um quarto... que ficava na 28, que na 28, antigamente, prostituição e marginais que vivia. Dormia e passei a morar naquele lugar. Onde a polícia, quando chegava, num batia na porta. Ele arrombava a porta. Pra poder pegar as pessoas que tavam lá dentro.

Todas as pessoas quando nascem, nascem com seu destino... já... premeditado. E o meu não era aquele. Me diziam que eu havia nascido à frente do meu tempo.

Impossível.

Ninguém nasce à frente. Talvez as pessoas prematuras; mas depois elas alcançam.

O que nós fazemos é reagir ao nosso tempo. Ao tempo presente. As corpos trans são coisa do presente, e não apenas do futuro. Naturalizem as

desobediências de gênero. Não é possível mais encaixotar pessoas.... Não é possível mais ter separação.

Nascer em uma cidade com pouquíssima variedade genética me fez ser racista. Eu sinto vergonha de mim.

Eu preciso estar na terra viva para contar minha história do jeito certo. Eu preciso estar viva para calar os cães que latem... e não se enganem... eles mordem.

Você acha estranho um homem de saia? Estranho é o desespero dos pais cisgêneros em anunciar a sexualidade de seus recém-nascidos.

Qual o motivo daquela faixa no cabelo das crianças carecas?

É uma histeria da cisgeneridade.

Acalmem-se.

Vamos deixar que as crianças decidam a sua sexualidade. Por que nós temos que contar algo a elas?

Acalmem-se.

Acalmem-se.

(Revoltada) E você tem nojo de mulheres de pau e homens de buceta? Você fica confusa e não sabe como lidar, quando “não entende” *o que é a pessoa?* Eu tenho nojo de ver gente batendo em gente. Eu fico confusa de ver gente enganando gente. De ver gente matando gente e dizendo que é normal. De ver gente calando gente com nove tiros... De ver gente passando fome, enquanto uns jogam comida fora. De ver gente sem caráter. De ver gente dizendo que a Ditadura não existiu. De ver gente discriminando gente, só por ser de raça ou religião diferente. Disso eu tenho um puta nojo.

Por que nós nos sentimos mais confortáveis ao ver dois homens segurando armas do que dois homens dando as mãos?

Estudar me fez entender que é necessário sempre observar o mundo. E percebi que, no decorrer de toda a história, esse mundo nunca deu lugar para gente como eu. Precisarei sempre tomá-lo de assalto.

Entender o passado não me faz perder tempo no presente. Eu quero apenas mostrar a minha história a indivíduos com histórias.... Sem exclusivas perspectivas...

Eu não odeio a perspectiva branca, hétero, cisgênera e masculina. Eu sinto medo dela.

Muitas turbulências, muitas alegrias, muitas tristezas, derramei algum sangue meu. Sangue meu ficou lá. Pelo fato de ser trans... afeminada. Pelo fato de estar na rua. Uma raça... de... estrangeiros como nós... romenos. Me pegaram uma vez e me deram uma surra. De chutes. E que não eu morri porque não chegou a minha vez... porque era muito sangue... muito sangue... e graças a um brasileiro que vendia comida... hoje eu não lembro o nome dele. Eu não consigo. Eu oro sempre pela vida daquele menino. Foi graças a ele. E mais dois italianos que passaram numa moto depois no mesmo momento. E foi aí que gritaram. Porque se os italianos e aquele rapaz não tivessem lá, eu não estaria aqui hoje contando essa história para

vocês. Sofri muito, apanhei de polícia, apanhei de homens, fui assaltada com revólver na cabeça, com facas... Mas... sobrevivi. Porque, como disse antes, era o meu destino. Hoje tô aqui contando tudo isso a vocês. Mas se tivesse que fazer, eu faria tudo novamente.

Acho que não disse a espécie do meu nome. É transgênera. Tangêniri. Tangerine... meu nome vai ser Tangerine. (MANFRIN, 2018, n.p).

Para a escrita dramaturgical desta cena, realizei uma série de exercícios a partir das técnicas de compêndios de textos, com a intenção de atingir uma nova textualidade. Para esses jogos, construí uma bagagem literária e emocional, composta por diversos trechos de meus diários, escritos entre 2017 e 2019, durante meus primeiros momentos da transição de gênero e a minha mudança para a cidade de Salvador. Esta parte documental também conta com depoimentos acerca de minha infância, sobre as visões de minha mãe, meu pai, irmã e tias; com algumas teorias específicas, como *A República*, de Platão, o primeiro volume da trilogia de Foucault, *História da Sexualidade* (2017) e o próprio *Manifesto Contrassexual* (2017); e com depoimentos pessoais de outras travestis ativistas, como Marina Garlen, Andrea de Mayo e Brenda Lee. A proposta de construção esteve em torno de uma busca pela textualidade retórica, similar a essa dissertação, que, como Butler, busca entender os conceitos de forma mais porosa e instável, identificando como, de fato, a natureza se apresenta em sua genealogia.

De forma muito breve, a genealogia é um modo de investigação histórica que não tem como meta “a verdade” ou o conhecimento. Como diz Butler, “a genealogia não é a história dos eventos, mas a investigação das condições de emergência daquilo que é considerado como história. (SALIH, 2015, p.21).

Em minha dramaturgia, os fatos narrados e estudados através de compêndio têm sua função como efeito, e não necessariamente como causa. Os trechos, histórias, conceitos e narrações não são quem consomem a dramaturgia, mas sim, o motivo pelo qual a dramaturgia teve essa vivência de sujeito e pelo qual aquelas histórias se fazem necessárias de presentificação. Tento, assim, dissolver a relação dominadora que sempre construímos entre causa e efeito, destacando a leitura pós-estruturalista que as teorias do cu carregam. Reafirmo, portanto, que Tangerine e essa dissertação desobediente acreditam que é possível reconhecer identidades, linguagens e pesquisas, sem a necessidade de construir subjetividades hegemônicas no discurso e na performatividade, seja ela cênica ou social.

Começa a cantar uma música de ritmo muito festivo, mas com letra extremamente direta e crítica, em contraponto com o próprio ritmo que a música apresenta. (TANGERINE assume o vocal)

Tu tem certeza pra caraaaalho 2x

Que é essa maquiagem que me faz ser um viado. 2x

Tu tem certeza pra caraaalho 2x

Que todas as mulheres têm buceta. Macho otário.

Tá enganado.

Tá enganado. 2x

Tu tem certeza pra caraaaalho 2x

Que tua sabedoria é do tamanho do teu falo.

Que sua economia é do tamanho do teu falo.

Tu tem certeza pra caraaaalho 2x

Tu é um grande macho otário. 2x

Perceba em seu discurso.

Que é foda! Que é pica!

Perceba no português que é

Misógino e racista

Perceba em seu discurso

Que tudo que é negro tem malícia. Em seu discurso. 4x

Perceba em nosso português... cada palavra

Cada palavra. (LOOPING) (BACK)

Claro! Clareou minhas ideias!

Claro! Fui clara no discurso!

Vamos fazer uma HOMEMnagem ... HOMEMnagem..

Sem denegrir ninguém. 2x

O português é racista,
misógino e binário. 2x

Não se deve misturar coisa de artista

Com coisa de polícia. X10

SANTA TRAVESTRUZ (cantando)

Eu sou santa

Muito santa....

Santa pra caralho 5x

Eu não tô fudida. Eu botei para fuder. 2x

Cena IV

ORELHÃO

Tangerine para em frente diante de uma caixa de frutas, na frente de um orelhão.

Começa a comer a fruta, pega o celular de uma pessoa da plateia emprestado e telefona para alguém que ela escolher.

*Mãe

*Pai

*Presidente

*Professora.

E pergunta. " O que é ser gente no Brasil?"

(a cena dura o tempo necessário para que Tangerine termine de comer a fruta)

Cena V

NARRAÇÃO

Tanta dúvida preenche seu corpo

A menina,

Não é homem nem mulher, é ...

Gente?

Estranha? Gente estranha?!

Ruim é ser e não apenas estar algo,

Inconstante

Não há nada que faça ter dúvidas, ela é

Estranhe.

Tangerine faz uma performance de Lip Sync prática, típica das drags queens americanas. A música que está tocando é "Que Sacro", da banda Cantigas Boleráveis, com composição de Victória Carballar.

Cena VI

Música do 'aquê'

Me deixa em paz.....

Me deixa em guerra..

Não, não, não...

Me deixa em paz Me deixa em guerra..

Não, não...

Me deixa em paz... me deixa em guerra.

Me deixa no não, não, não...

Me deixa em guerra... Me deixa em guerra...

Gosta tanto de mim...

Gosta tanto de mim...

Gosta tanto de mim

Fala tanto de mim

Faz um cover DE MIM

E sai por aí em performance... sai por aí em performance. 2x

Gosta tanto de mim

Fala tanto de mim

Faz um cover DE MIM

E sai por aí em performance... sai por aí em performance. 2x

Tangerine faz uma performance coreográfica típica das drags queens brasileiras: o bate-cabelo!

Cena VII

TANGERINE

Eli distribui tangerinas pela plateia.

Descasca e destaca a imagem do cu que se forma.

Continua a descansar, até que se forme a imagem de uma vagina na tangerina.

Todes ceiam a fruta.

Eu costumo pegar um ônibus que passa primeiro bem na porta da minha casa, sobe uma ladeira assim, dá uma volta e desce assim, pela rua de trás da minha casa...

Outro dia de manhã, a hora em que ele passou pela segunda vez perto de casa, eu desci.

Eu estava indo para o começo do dia. Eu, sim, desci. Simplesmente desci. Desci como se eu fosse para casa. Como se já quisesse tirar as sandálias e ir para a cama.

Talvez eu quisesse, mesmo.

Mas eu não entendi. Quando eu vi que tinha descido, não entendi. Quando eu vi que havia descido do ônibus cansado no momento que eu queria... não... no momento que eu deveria começar o dia eu desci... eu encerrei.

Naquele momento, parada no ponto às sete horas da manhã. De repente. Parece que eu entendi. Um turbilhão a milhão veio em meus pensamentos. Venha em mim... - Ah, sete horas da manhã não é hora de estar na rua. É muito cedo para quem trabalha na noite. É compreensível que esteja cansada.

Mas sete horas da manhã pode ser tarde demais para quem mora longe e tem sede de chegar na hora. Vai novamente ouvir que chegou atrasada. Acostumada.

Mas sete horas da manhã pode ser cedo demais, e estar cedo demais na rua pode ser perigoso. Apesar de que sete horas da manhã pode ser tarde para fugir do perigo.

Definitivamente, sete horas da manhã não é horário de estar na rua.

Naquele dia em que eu desci do ônibus eu entendi isso. Eu senti o perigo que é o de se entender algo.

Entende?

Vocês já entenderam algo? Essa sensação de perder o chão?

De perceber que algo que você acreditava, só existia porque você acreditava?!

Entende?

E o mundo caiu aos meus pés. E eu chutei.

Sete horas da manhã já fica tarde demais para se cagar regras. Quando chegam as sete horas, você já entende. O mal já está feito.

E este é o problema de descer do ônibus.

Você só desce às sete horas. Senão, não desce.

Só se cria consciência às sete horas.

Eu não desci daquele ônibus com meus pés. Eu seria incapaz de descer sozinho.

Antes de mim. Quem desceu foram meus pés.

Os pés dos meus pés.

Quem desceu daquele ônibus foram os pés das minhas antepassadas;

Os sete pés das minhas sete transgerações de antepassadas. As minhas transancestrais.

E são elas os turbilhões dos meus pés.

São seus pés que pisam nesta rua.

Rua pisada por outros pés.

Por pés que andam e param os ônibus.

É irresponsabilidade falar com um público sem consciência.

Deve-se proibir falas públicas deste tipo.

Às sete horas da manhã todas as antepassadas estão acordadas.

E que todas gritem: chega!

É impossível seguir com este ônibus

]BRASIL[

Reparem! Reparem nos dentes das pessoas. Eles carregam histórias. É, meus queridos. Já passou das sete horas.

Canta apontando para si e depois para o público.

É trans É trans.... É trans.

TRANSGRESSÃO ! É TRANSGRESSÃO!

É trans É trans.... É trans.

TRANSGRESSÃO ! É TRANSGRESSÃO!

Neste momento, Tangerine novamente é Corpa Rua . Ela canta.

Oh, menino! 3x

Menina cagade! 3x

Cagade, cagade.

sai em cortejo pela rua.

Da mesma forma que não se sabe a que horas começou, deve-se ter dificuldade de entender, de fato, quando termina.

FIM DA SEGUNDA ATA. (MANFRIN, 2018, n.p).

Estética e poética da obra desobediente e autobiográfica

Em minhas leituras dos modelos de estética e poética sobre as primeiras obras consideradas como performativas desde os anos 60, tenho observado a genealogia minimalista das vanguardas em pesquisa. *Body Art*, *Happening* e até mesmo o Dadaísmo, antecederam e fundaram a performance como arte, questionando, cada uma com suas metodologias, quais seriam as possibilidades do real bruto, vital e mínimo em cena. É comum que artistas e críticos dessa genealogia permaneçam problematizando, em relação ao realismo, qual seriam, de fato, os critérios para ter a vida como pressuposto poético e estético de uma obra. Nesse pressuposto, vejo a dificuldade de entendermos que a vida como material artístico pode ser forma ou conteúdo, mas também, nenhuma das duas coisas. “A memória que queríamos investigar não era a memória coletiva, a memória histórica, mas a memória de ponto de vista do sujeito.” (LEITE, 2017, p.20). No caso desta obra em análise, *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, por se tratar de um solo autobiográfico dirigido e atuado pela mesma artista, o olhar para o *eu* se tornou mais do que apenas metodologia; o autobiográfico e o próprio autoanalítico se tornaram conceitos da estética da obra. A

memória está viva e presente em cena; não se trata mais do passado, mas sim, do presente.

Este novo modelo de representação biográfica, os filósofos da escola iluminista alemã respondem com o conceito de *Bildung* (formação). Segundo Delory-Momberger, o conceito de *Bildung* designa “o movimento de si, pelo qual o ser único que constitui todo homem faz com que advenham as disposições que suas e participa, assim, a realização do humano como valor universal”. Em outras palavras, trata-se do relato retrospectivo de como alguém se torna o que se é. (LEITE. 2016, p. 3).

Por outro lado, a narrativa pessoal em primeira pessoa é uma das técnicas mais antigas de escrita, antecessora ao iluminismo alemão, como podemos observar em qualquer carta medieval. A novidade está em transformar tal elemento de linguagem em obra de arte. Então, entendemos que a origem do gênero autobiográfico se encontra no livro *Confissões* (1782), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). “No entanto, o modelo autobiográfico surgido com Rousseau parte de uma consciência de si que não era possível em épocas anteriores” (LEITE. Janaína. 2016, p.15). É nítido como falar de si com consciência dessa identidade se torna um critério para adentrar o campo do autobiográfico. Sendo assim, o autobiográfico necessita de uma experiência de reflexo sobre o *eu* de forma consciente. Nota-se, também, como este argumento carrega em si a questão da historicidade de um povo de modo intrínseco. Olhando por essa trajetória, reflito como a *consciência do eu* vem sendo elaborada de diversas formas, repaginando-se por completo a cada mudança colonizadora de século. Essa noção de *eu* contemporânea ocidental que temos é resultado de uma revolução antropocentrista e capitalista, oriunda do Renascimento e acrescida de uma Revolução Industrial, seguida de “três guerras” e uma atual crise de paradigmas e dogmas: temos, portanto, um *eu* pós-estruturalista. Trago esse conceito de consciência de si elaborada por Leite (2017) para destacar a necessidade e a eficácia metodológica dessa autoanálise. Vale frisar, também, a eficácia reflexiva que a estética de si (como assim ousou chamar), proposta na dramaturgia autobiográfica, pode trazer para a atual elaboração do *eu* contemporâneo.

Como proposta de poética, elaboramos tecnologias cênicas desobedientes para transportar o público para um outro lugar, mas um local reflexivo dentro de si, e não fora, em uma ficção. Quando ouvimos uma música repetidamente, por exemplo, porque ela não sai de nossa mente e desejamos repetir aquela experiência, somos

transportados para outro lugar. Quando isso acontece, podemos dizer que isso se trata de uma experiência poética, uma espécie de transcendência (mas não religiosa); é uma abertura que nos revela nossa humanidade. Percebemos que viver não se trata apenas de se preparar para a morte, e será essa experiência de vida que chamamos de arte: o encontro em vida com a própria experiência de vida e poética. A experiência poética pode ocorrer de diversas maneiras. Isso pode variar conforme o momento histórico e/ou cultural; uma vez que esses critérios mudam, muda-se, também, a ideia de arte e as conseqüentes poéticas vigentes.

Podemos observar, nesse sentido, o Renascimento. É dele que surge a questão de autoria nas artes visuais. Antes disso, a obra poderia ser encomendada para qualquer artista. Eram passadas as medidas e critérios necessários para a produção da obra; determinada santa, sentada de determinada forma, com determinada iluminação e cor do manto. Assim, até o Renascimento, o fazer artístico não era autoral. Para isso, trago Michel Baxandall, um dos cânones responsáveis pela identificação dos registros artísticos com esse novo olhar renascentista, na questão da autoria. Algo se faz muito curioso a partir de sua relação com a questão social. Ele estuda os contratos entre artistas e os mecenas e como essa negociação se estabelecia. Devido a esse recorte, podemos observar como a relação de autoria mudou completamente nos contratos, que antes, previam descrição da obra, mas depois, passaram a ter a descrição do autor e, muitas vezes, critérios para a verificação de que aquela obra era, de fato, feita por aquele artista. Até o século XVI, era a mera execução de uma obra, sem nenhuma criação ou proposição; o processo nunca era considerado, pois o que importava era o resultado, isto é, a obra exatamente como encomendada. A partir do século XVII, nos próprios contratos, passam a surgir cláusulas exigindo autoria de obra, o que sugere o início de um olhar para o artista e para o processo criativo.

Essa relação de autoria não mudou apenas a relação de *status* do artista, mas iniciou a ideia de singularidade que cada obra de arte tem. É neste momento que se separam a arte erudita e o artesanato como essa obra sem autoria ou singularidade. Com isso, surgem as profissões de restaurador e de especialistas que identificam a autenticidade da obra. Desde o século XIII, instauram-se as *Belas Artes*, e tudo começa a ser dividido em linguagens: Literatura, Arquitetura, Artes

Plásticas, Música e Dança. O teatro, nesse início, era colocado na mesma categoria que a literatura. Esse evento nos permite perceber como, nesse sentido universal, a experiência poética era valorizada, principalmente, do ponto de vista da autoria. Isso fica fácil de identificar na relação entre o teatro e a literatura, por ser a sua dramaturgia o elemento mais importante da obra; portanto, a ideia de autoria era depositada inteiramente nas mãos do dramaturgo.

Com o conflito no drama gerado partir dos anos 60, surge uma espécie de *teatro contemporâneo*, com uma mudança epistemológica muito significativa na função social do artista e da linguagem artística. A função de autoria não somente toma o centro do poder, como também começa a criar critérios mais específicos. Com o ingresso histórico de uma perspectiva performativa nas artes, começamos a questionar quem é o artista que dá origem à obra; endereçamos, a essa figura, atribuições de gênero, raça, classe, naturalidade e idade; faz-se necessário entender onde a obra foi realizada, apresentada ou divulgada.

Jamais se dirá o suficiente sobre a diversidade do fenômeno da performance. Desde seu início, no fim dos anos de 1960, na esteira dos *happening* e até suas manifestações midiáticas atuais, passando pelos anos de ouro que foram os da década de 1970, a performance sempre afixou uma multiplicidade de inspirações e de formas, que nenhuma outra arte pôde preservar com a mesma intensidade. Vindos a performance de horizontes muito diferentes (música, pintura, dança, escultura, literatura, teatro). (FÉRAL, 2016, p.136).

O Renascimento, o Iluminismo e o milagre da Revolução Industrial repousam, portanto, sobre a redução de escravos e mulheres à condição de animais e, sobre a redução dos três (escravos, mulheres e animais), à condição de máquinas (re)produtivas. Se o animal foi um dia concebido e tratado como máquina, a máquina se torna, pouco a pouco, um tecnoanimal vivo entre os animais tecnovivos. A máquina e o animal (migrantes, corpos farmacopornográficos, filhos da ovelha Dolly, cérebros eletrodigitais) se constituem como novos sujeitos políticos do animalismo por vir. A máquina e o animal são nossos homônimos quânticos. (PRECIADO, 2014, n.p).

Relação com a plateia

Para traduzir cenicamente a questão de desobediência e da autobiografia como pontos marcadores dessa poética, experimenta-se, na estrutura de palco *versus* plateia, o fim das fronteiras, não somente de gênero de linguagem, mas também, de localização dessa zona cênica, teatralizada ou performativa. Nesta obra, tudo é área cênica.

Desde o princípio, era sabido que a plateia teria semelhante função de personagem, como Tangerine, ocupando o espaço que, de fato, lhe achar de direito. Sendo assim, a plateia seria um agente criador em ação na cena, estabelecendo não a quebra da quarta parede, mas sim, o lançamento desse público para dentro do quadro dramático, deixando as quatro paredes fechadas com cena, elenco, plateia, cenário, situação e iluminação, tudo em um único espaço, sem limites ou normas limitadoras. Neste ponto, a maior preocupação de execução seria propor o estabelecimento dessa teatralidade, noção aqui já apresentada, e que, portanto, necessita de um jogo somatório entre público, elenco e acontecimento.

Se estamos próximos de admitir que existe de fato uma teatralidade dos atos, dos acontecimentos, das situações e dos objetos fora da cena teatral, coloca-se, a partir daí, uma questão de ordem filosófica, a de existência possível de uma transcendência de teatralidade (para falar em termos kantianos) de que a teatralidade cênica seria apenas uma expressão. Colocando em outros termos, a teatralidade é uma propriedade transcendental que pode investir todas as formas do real (o artístico, o cultural, o político, o econômico)? Ou só pode ser deduzida a partir do empirismo e da observação real, com base em um denominador comum a práticas artísticas dotadas de teatralidade? Vista como estrutura transcendental, a teatralidade seria dotada de características nas quais o teatro poderia inscrever-se naturalmente. E seria justamente por existir a possibilidade de transcendência da teatralidade que haveria teatralidade em cena. Dito de outra forma, o teatro só seria possível porque a teatralidade existe o teatro a convoca. (FÉRAL, 2015. p. 89).

Desta forma, proponho cenicamente que a plateia esteja sentada em cadeiras individuais e móveis espalhados por toda a arena cênica, sem nenhum direcionamento correto ou, muito menos, alguma lógica de distribuição na arquitetura cênica.

Tem uma coisa no seu espetáculo que me chamou muito a atenção, e que é uma potência muito grande que eu venho investigando também. É a relação gênero-espécie. E você tem uma questão que aparece na encenação, mas principalmente na dramaturgia, que é o que é ser a espécie trans. O que é conter gênero". (LEAL, bate-papo na USP com Manfrin e Eme Barbassa).

Quando a pesquisadora Dra. Dodi Leal se refere, durante o bate-papo após o espetáculo *fRuTaS&tRanS-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*, à questão de gênero-espécie, ela está se referindo à questão abordada no capítulo 3 e, neste capítulo 4, à questão do gênero da obra como mais uma espécie entre tantas (no nosso caso, o animalismo). Quando entendemos o animalismo como esse gênero artístico, é como se disséssemos que a espécie geral desse universo/obra é algo sem fronteiras e que pretende ter um olhar utopizante,

mas, sem dúvidas, crédulo de realização. O animalismo pode ser visto como uma certa espécie, organismo, célula ou *corpa* que carrega, em sua formação, diversas performances reiteradas, partindo de experiências de troca e convivência com outros seres humanos; mas, ao mesmo tempo, pode-se observar uma perspectiva singular, individualizante da vivência do *eu*. “O tempo de animalismo é o do impossível e o do inimaginável. Este é o nosso tempo: o único que nos resta.” (PRECIADO, disponível online, 2014). Ao mesmo tempo em que o animalismo pode ser uma espécie dual, ele é o próprio pensamento de espécie, onde se elaboram diferenças; no entanto, dentro de um campo de convivência, este é sem fronteiras. Trata-se de colocar o animalismo como *espécie*.

O entendimento de gênero como espécie nada mais é do que a vivência autorizada de sujeitos indivíduos singulares. O pensamento de gênero e espécie nos leva, portanto, a reconhecer nossa incapacidade de reformular identidades que possam englobar todos como uma única espécie. “Gênero poderia resultar em uma tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais.” (PRECIADO, 2017, p. 29). Deveriam, de certa forma, nos adentrar em um movimento contra o *supremacismo do humanismo*, onde, em algum lugar, todas as lutas identitárias passam por um processo de intersecção, para sermos passíveis de dispor essa espécie utopizada, de modo que cada indivíduo viva de acordo com seus desejos, respeitando o espaço de expressão consciente do outro, em um local onde o especismo humano não é colocado como dominador, e as identidades e as espécies não são avaliadas hierarquicamente. Compreende-se, portanto, que no Sistema-mundo, cada um tem sua função, natureza e tecnologias dos saberes; por sua vez, animais-humanos também têm essas especificidades, mas nem mais e nem menos importantes do que as outras.

Musicalidade

fRuTaS&tRaNsS-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas tem sua partitura musical composta por Káshi Mello (compositora premiada no (FITUB/Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau, nas categorias de Melhor Concepção Sonora e Melhor Trilha; também violinista, atriz e performer) e Icaro Kái (percussionista formado pela Unesp e integrante do Grupo de Percussão

do Instituto de Artes da Unesp), sob direção dos Profs. Drs. John Boudler, Carlos Stasi e Eduardo Giancesella).

A pesquisadora, a partir da análise de suas obras teatrais e performances já realizadas e de outras artistas, elaborou uma linguagem cênica também desobediente, revelada em todos os outros aspectos formadores da cena (dramaturgia, cenário, figurino e escolha da relação palco-plateia). Entendemos, como desobediência, *todas as tentativas conscientes de estabelecer um código diferente daquele já aceito pela norma* (como, por exemplo, nunca colocar o público muito perto dos refletores ou não direcionar a luz para o rosto do público, mas sim, do elenco; estabelecer o local para o público sentar; necessidade de respeitar uma cronologia narrativa e coerente).

Com esta obra, a compositora investiga como as desobediências às normas podem se tornar, também, elementos de composição (a partir do uso já citado das técnicas de depoimento pessoal, autoperformance e jogo de compêndio), mas para a escrita das canções e a elaboração das melodias.

No primeiro ato, a trilha apresenta um sistema de repetição; ela tem torno de 3 minutos e chega a repetir 7 vezes; sobre isso, trago a questão da desobediência melódica, que normalmente indicaria uma crescente musical que, aqui, é substituída pela norma da repetição. Essa ação nos dá, como instrumento, a repetição na música como desobediência de linguagem musical. A composição musical, feita em *loop*, gera, a partir da proposital insistência e repetição, uma nova possibilidade de relação entre a plateia e a música, gerando, obviamente, um código e um signo que, por sua vez, é normativo, mas de uma nova norma desobediente. Há, também, relatos sobre a trilha sonora em que a plateia, após ouvir a música muitas vezes, acaba se esquecendo dela, tornando-a atmosfera, mas, subitamente, de acordo com algum movimento da *performer*, a trilha “volta” para a cena com outro significado: uma potência de precisão.

O cu como elemento libertador de gênero

Estudar a perspectiva anal como uma possibilidade fluida de gênero ou um não gênero, *a priori*, para uma pesquisadora *travestigênere* favelada e do interior de São Paulo, é um prazer de se autodesvelar imenso. Concluo essa pesquisa

exaltando a minha criação e a das diversas outras *corpas travestigêneres* sulamericanas do século XXI, que foram subalternizadas e tiveram suas obras citadas nesta pesquisa. Suscitar a vida e a obra dessas *manas*, realizando um levantamento cartográfico artístico, é dar possibilidade de pesquisa sobre essas artistas e suas práticas, além de proporcionar uma importante demarcação e reparação histórica de existência *travestigênera* nas artes cênicas.

As teorias ditas anais — nisso, incluo toda a obra de Paul Preciado, após *Manifesto Contrassexual* (2017), Jota Mombaça (2013), Pedra Costa, Javier Sáez e Sejo Carrascosa — se utilizam de conceitos decoloniais e da teoria *queer* em terras latinas como uma forma de miscigenar experiências que possam retratar a condição do corpo dito como outro em territórios não anglo-saxônicos e europeus. Trago a ideia *enxuzilhada*, como diria Cidinha da Silva, em *Um Exu em Nova York* (2018), como uma ideia de metodologia para a elaboração do não-gênero anal. Miscigenar conceitos é construir paralelo entre as práticas feitas pelos cus brancos e cisgêneros europeus, miscigenando com os conhecimentos dos cus indígenas, mestiços e negros. O cu como elemento libertador de identidades generificadoras é um ato de resistência; é o elemento que une todos os seres humanos. Trata-se de colocar como protagonista da discussão aquele que sempre foi o mais escondido, encoberto e proibido de estar em pauta. Sendo assim, pergunto: é possível elaborar uma teoria *queer* que não seja diaspórica, misturada, encruzilhada e identitária? Essa pureza conceitual que é capaz de determinar e criar limites com propriedade é uma característica que as perspectivas anais não pretendem adquirir. O cu é esse símbolo fluido que se transforma em tamanho e diâmetro, a cada respiração. Preciado, em *Manifesto Contrassexual*, apresenta o ânus como o símbolo para a transição contrassexual.

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico; é uma fábrica de reelaboração de corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução, nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional de representação sexo/gênero vai à merda. (PRECIADO, 2017, p. 32).

Compreender o sentido da encruzilhada, Exu, é viver sem fronteiras. Assim podemos entender como o *queer* transborda em *kuir*, *quier*, entre outros. O decolonial se transforma em descolonial, *deculonial*. “As artes do cu pedem passagem. Somos excêntricas para descentralizar, somos transcêntricas.” (COSTA, 2017, p. 451). Observo a existência de uma forte relação entre a elaboração de poder e autoridade que se tem no uso livre desse sistema digestório, que também é um sistema de comunicação, dada a relação boca-ânus. Diversas práticas escravizantes no decorrer dos séculos impuseram torturas e punições, tanto na região da boca como na do ânus das pessoas que eram escravizadas. Assim, retirava-se seu poder de liberdade e comunicação. Na obra, podemos observar que a primeira vez em que Tangerine dá o texto, cita a relação de poder que existe entre o que diz e o interlocutor.

É por meio dessa territorialização da boca dos escravos como lugar do interdito da fala que o colonizador branco garante o controle sobre o mundo conceitual escravocrata. Em outras palavras, o silenciamento dos sujeitos negros permite que a fala colonial branca se consolide como verdade sem a interferência de discursos contrários. (MOMBAÇA, 2015, n.p).

Mombaça traça uma relação direta entre a boca e fala com instrumentos de tortura e objeto de controle, destacando que, se punindo, silenciando ou calando essa boca, também se retiraria o poder daquele indivíduo. Sendo assim, observo, tanto no falar, quanto no silêncio do interlocutor, sinais de autorização do exercício desse poder dado pela boca.

Tangerine: — Ouve o silêncio. Hoje em dia, me parece tão difícil ouvir de verdade o silêncio! Vocês já ouviram? Lembra a delícia e a beleza de ouvir aquele som profundo de silêncio pleno? Silêncio é lindo. É sinal de autorização. É o silêncio de vocês que me autoriza a falar. É o silêncio de vocês para me ouvir que me possibilita fazer um teatro. E são vocês, plateia, com o silêncio de vocês, que me autorizam a fazer um teatro. O silêncio é lindo, não é? (MANFRIN, 2018, n.p).

Nitidamente, neste trecho, refiro-me a Josette Féral, em *Além do Limites*, destacando que a presença da teatralidade se dá pela existência de forma arbitrária entre uma encenação construída e a ação do público de assistir à obra e entender que aquilo é teatral. O público é, portanto, o principal agente propulsor da teatralidade de uma obra.

De certa forma, a mesma autorização que se constrói para a existência da teatralidade é, por sua vez, também geradora da fala, reforçando essa relação dual boca-cu. Duas partes de um mesmo canal, o cu e a boca como órgãos

censurados expõem a perspectiva do corpo-política da construção da realidade. Não é o corpo todo que é livre. A boca e o cu são, de certa forma, começo e fim da mesma instância violenta e transformadora que é a digestão. Nesse tubo, tem-se a prática antropofágica de comer e digerir, literalmente, para depois defecar tudo que entra. Sendo o sistema digestório um fator importante e unificador em relação ao que propõe Preciado, este movimento de comer, digerir e defecar é um rito fúnebre, mas também, fruto do animalismo.

Sendo assim, encerro essa dissertação acronológica, arbitrária, fluida e animalista, *trans-i-[acionada]* de forma irregular sobre a relação do tubo boca-ânus como meio de comunicação e, portanto, linguagem.

Registro, aqui, uma ação de construção de campo de pesquisa desse objeto que começo a tatear como a estética *travestigênera* desobediente do século XXI no Brasil: *a linguagem desobediente*.

CONCLUSÃO: UMA SUPOSTA OUTRA

O objetivo de minha pesquisa de mestrado foi identificar e analisar práticas de artistas transgêneras brasileiras do século XXI, dando enfoque analítico em minha trajetória como pesquisadora de artes cênicas, através do processo autobiográfico de escrita e apresentação do solo *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas* (2019). Elaborei esta pesquisa tendo, como base, a *teoria crítica transfeminista* e os *estudos da performance e decoloniais de gênero*.

Para dar início a esse estudo, trouxe uma análise e proposta a respeito do percurso do grupo Dzi Croquettes como um coletivo pioneiro brasileiro nas práticas da linguagem desobediente que vim desvendando em cada etapa desta dissertação. Em seguida, apresentei os dados das 77 pessoas transgêneras brasileiras entrevistadas, que participaram da 1.^a Cartografia Brasil~Trans 2020, construída entre os anos de 2018 e 2020, envolvendo artistas de todos os estados brasileiros.

Na segunda parte desta dissertação, inicio a autoanálise de meu processo autobiográfico de investigação, criação, apresentação e escrita da dramaturgia autoral *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*. No terceiro capítulo desta dissertação, narro reflexivamente as duas residências profissionais das quais participei, e que foram extremamente importantes para o meu processo de criação dramaturgical: *Open Cu (Macaquinhos)* e *HARM-ONY*, no Sesc Avenida Paulista. Em seguida, trago a elaboração de duas atividades pedagógicas cênicas que ministrei, oriundas de técnicas organizadas durante esta pesquisa de mestrado: residência *Profana*, na Casa 1 (São Paulo) e no Espaço Sindicato (Ribeirão Preto) e a oficina *Corpo-dramaturgia, Autoperformance e técnicas de escrita performativa para corpos moventes*, traçando, assim, um panorama sobre a aplicação de conceitos identificados nos dois capítulos anteriores. Encerro com uma detalhada autoanálise da dramaturgia de meu solo, escrita a partir da trajetória por mim apresentada até o momento da construção desta dissertação.

Este trabalho se divide em duas partes: na primeira, intitulada “Estudos da desobediência no Outro”, trago a leitura e análise historiográfica das vivências de outros corpos que produziram, em meu olhar, a linguagem desobediente brasileira, através da proposta da 1.^a Cartografia Brasil~Trans 2020, composta por participantes artistas transgêneros ou apenas desobedientes por sua condição de existência e identidade fora da heteronormatividade. As Dzi Croquettes se fazem modelo por suas obras transgressoras à época e suas vivências ousadas diante do período ditatorial; por isso, terão local de destaque nesta primeira parte.

Na segunda parte, “ Estudos da desobediência em mim, Manfrin”, que abarca o terceiro e quarto capítulos, descrevo a minha trajetória pessoal artística entre os anos de 2018 e 2020, na cidade de São Paulo (SP), bem como todas as ações ativistas, artísticas e pedagógicas que passei nesses quase três anos de minha vida, traduzidas na obra *fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO: Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas*; ao final da escrita desta dissertação, percebi que esta dramaturgia é a primeira parte de uma trilogia de solos para *trans-i-[acionar]* que preciso escrever.

Neste primeiro solo, que reflete o eu, escrevi porque precisava me transicionar. Agora, preciso escrever uma segunda dramaturgia, porque preciso que vocês, *cares* leitores, também me transacionem nas ideias e no vocabulário; esta é a transição do *tu*. Nesse aspecto, pergunto-me se é o bastante me transicionar para que eu me sinta bem ou se o que sinto é, na realidade, uma necessidade de ser aprovada e desejada pelo *Outro*.

O que preciso verdadeiramente *trans-i-[acionar]* para que o outro me considere transicionada? Será que mudar visualmente toda a minha aparência basta para que essa transição seja legitimada? Desejo, com este segundo solo, seguir com a investigação da linguagem não-binária, também chamada de desobediente, a partir da investigação dos dispositivos que acionam a transição de um corpo pelo outro e retomam linhas, pensamentos e descobertas, apresentadas nesta segunda parte da discussão.

A intenção de escrita dessas duas partes é que possam ser lidas e publicadas separadamente, inclusive entre seus quatro capítulos. É evidente que

esta dissertação trata apenas do início de uma proposição de investigação do corpo transgênero desobediente brasileiro durante o século XXI, que acaba de iniciar. No entanto, sempre trouxe como objetivo, a intencionalidade de incluir toda a extensa pesquisa bibliográfica e de práticas artísticas executada por esses corpos imersos nas artes cênicas vigentes. Ainda que a apresentação desta breve cartografia tenha mapeado apenas 77 entrevistados, por ser acrescida desses dois capítulos analíticos de meu processo criativo, desempenha o importante papel de cartografia de práticas artísticas e ativistas, voltadas às pessoas transgêneras do Brasil deste século. Elucidando o tema e a linguagem a partir de obras feitas por pessoas transgêneras, confirmaremos, assim, a real importância historiográfica da representatividade trans, expressa pela criação da Monart (Movimenta Nacional de Artistas Trans), que, com sua luta, vem pedindo atenção.

Optei pela separação nesta primeira publicação entre texto e imagem para uma elaboração reflexiva sobre a binaridade dos signos e das categorias de linguagem. Acredito que a relação texto-imagem e imagem-imagem é assunto pertencente ao campo da linguagem desobediente e da não-binariedade, mas também se debruça sobre o campo da comunicação, da linguagem e da literatura. Nesse estímulo, formulo a sugestão de uma organização artística coletiva por meio deste documento acadêmico repleto de normas que não se podem desobedecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo. Boitempo editorial. 2007.

ALMEIDA, Maurício. **Macaquinhos! Aprender que existe cu, aprender a ir para o cu, aprender a partir do cu e com o cu**. Vídeo publicado no canal do youtube do autor. 2020.

AMBRA, Pedro; SILVA JUNIOR, Nelson. **Travestis e o corpo social: notas sobre reconhecimento e contemporaneidade**. Leitura Flutuante nº04, 2012, pp.99-115.

AMBRA, Pedro, Eduardo Silva. **Das fórmulas ao nome: bases para um teoria da sexuação em Lacan**.(doutorado) orientador Nelson da Silva Junior, co-orientadora Laurie Laufer, São Paulo 2017.

BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BENTO, Berenice. **O que é transexualidade?** São Paulo: Brasiliense. 2012.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

BONDÍÁ, Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Barcelona- 2002

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**; tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro.Ed. Bertrand Brasil. 2011.

_____. **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Coleção Todas as Artes. Tradução Denise Bottmann. 1ªED. 2009.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 2003

_____. **Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex**. New York: Routledge, [1993], 2011.

_____. **Undoing the Gender**. New York: Routledge, 2004.

CARVALHO. Silvio de Almeida. **A Masculinidade em Connell: os mecanismos de pensamento articuladores de sua abordagem teórica**. Disponível em <https://docs.google.com/document/d/1xrywxInfONnRM73NKPOCMIuT4XqvcY8-qna2S2vUOJk/edit> consultado em 01 de Dezembro de 2018)

COLLAÇO, Vera. RIBEIRO, Luis Gustavo Marques. **Tecendo o Teatro de Revisto: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia?** Artigo em orientação profa. Dra. Vera Collaço, no PPGT – Mestrado em Teatro, no primeiro semestre de 2008.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities: The field of knowledge**. Boston. Brill Rodope. 1995.

_____. **Masculinidade hegemônica: repensando o conceito**. Estudos Feministas, Florianópolis, 21(1): 424, 2013.

_____. **Gênero uma perspectiva global. Compreendendo Gênero – da esfera pessoal á política – no mundo contemporâneo**. São Paulo. nVersos Editora. 2015,

CARLSON, Marvin. **Performance- a critical introduction**. New York. Ed. Routledge Taylor & Francis Group. 2004

COSTA, Pêdra. DeCúlonização e diásporas trans. *Pediódicus* nº7. maio-out 2017. p. 440-453.

COHEN. Renato. **Performance como Linguagem**, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

DELUZE, G; GUATTARI. **Mil platôs**, vol;1. São Paulo; Editora 34, 2006.
 _____ .Mil platôs, vol;3. São Paulo; Editora 34, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1967

DIAS, Leonora & GRUNVALD, Vitor. **A não binariedade em questão**. Blog da Revista Flash Magazine. MACIEL, João & MEDINA, Rafael (editores). Brasil, agosto de 2016.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. São Paulo. Revista SalaPreta PPGAC/USP. v.(08). 2008.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2015

FERREIRA, Glauco B. **Arte Queer' no Brasil? Relações raciais e não-binarismos de gênero e sexualidades em expressões artísticas em contextos sociais brasileiros**. Urdimento, v.2, n.27, p.206-227, Dezembro 2016.

FISCHER-LICHTE, Érika. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. New York. Routledge, 2008. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, v. I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Ed Graal, 1997.

FREUD, Sigmund. **Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität**. GW 7, Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 1993 p. 143-167. Originalmente publicado em 1908.

_____. **O mal-estar na civilização**. Editora Imago. Rio de Janeiro, 1997.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as Heterotopias**. São Paulo. Nº Edições, 2013.

_____. **As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das ciências humanas**. São Paulo. Matins Fontes, 2007.

_____. **A história da sexualidade. volume I: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza de Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Paz&Terra. Rio de Janeiro/ São Paulo, 2017.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: ED. Perspectiva, 1987.

INÁCIO, Emerson da Cruz. **Do corpo o canto, perfumada presença de mulher: o corpo**, Fluxo-Floema e Novas Cartas Portuguesas. São Paulo: FFLCH/USP, 2016.

KIMMEL, Michael. *The Gendered Society*. Oxford University Press, 2000.

ISSA, Tatiana; ALVAREZ, Raphael. **Dzi Croquettes (filme)**, produção da TRIA Productions e co-produção do Canal Brasil. 2009.

HASEMAN, Brad. **A Manifesto for Performative Research. International Australia Incorporating Culture and Policy**. “Practice-led Research”no.118:pp. 98-106. 2006.

HAESBAERT, Rogério. **Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade**. In: BARTHE-DELOIZY, F., and SERPA, A., orgs. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia* [online]. Salvador: EDUFBA; Edições L'Harmattan, 2012, pp. 27-46.

KAPROW, Allan. **A educação do Não-Artista**. Disponível em : <https://liviafloreslopes.files.wordpress.com/2015/12/kaprow-allan-a-educaccca7ao-d-o-nao-artista.pdf> Acessado em : 01 de Dezembro de 2018.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**. In: *Outros Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

_____. **Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano**. In: *Escritos*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LAQUEUR, Thomas. **Inventando o sexo**. Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2001.

LAURETIS, Teresa de. **Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities: An Introduction**. Duke University Press, 1991.

LEAL, Dodi. **Bate-papo entre a Profª Dodi Leal, Eme Barbassa e Manfrin encerrando a temporada no Teatro da USP-SP**. Entrevista publicada no perfil da Coetiva Profanas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iwkAD89Izig&t=11s>. Acesso em 22 de junho de 2020. São Paulo, 2019.

_____. **Luzvesti: Iluminação, corpomídia e desobediências de gênero.** 1ª Edição. Editora Devires.Salvador - BA, 2018.

_____. **Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero.** Porto Seguro - BA. 2019.

LEITE, Janaina Fontes. **Autoescrituras performativas: do diário a cena.** 1ª edição. Editora Perspectiva/ FAPESP, 2017.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e coreopolícia.** Edição ILHA v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade.** Belo Horizonte. Ed. Autêntica. 2010.

_____. **Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação.** Estudos Feministas, Florianópolis, 2001. Disponível em: . Acesso em: 17 nov. 2015.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aistheses/; estética, educação e comunidades.** Chapecó: Ed. Argos, 2005.

MISKOLCI, Richard; PELÚCIO, Larissa. **Fora do sujeito e fora do lugar: reflexões sobre performatividade a partir de uma etnografia entre travestis.** Revista Gênero. V.7, n2. 2007.

MISKOLCI, Richard. **Ideologia de Gênero, notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo.** Soc. estado. [online]. 2017, vol.32, n.3, pp.725-748. 2017.

_____. **Teoria Queer e o um aprendizado pelas diferenças.** Cadernos da diversidade. São Paulo. 2009.

MOMBAÇA, Jota. **Rastros de um Submetodologia** Indisciplina. Ano 17, volume 01, número 28. 2016.

_____. **Pode um cu mestiço falar?** Publicação no *site* da própria autora, Monstrx Erraticx. Janeiro, 06, 2015.

NUNES, Kauan Amorosa. **Monografia: Cartografias do armário: um Teatro Queer em Belém do Pará**. Belo Horizonte. v. 8, n. 1 (2016) - SEER-UFMGjan./maio 2016). 2016.

PÉLUCIO, Larissa. **O Cu (De)Preciado – estratégias cucarachas para não higienizar o queer no Brasil**. Número 9. 2016.

_____. **“Toda quebrada na plástica”: Corporalidade e construção de gênero entre as travestis paulistas**. São Paulo. Campos 6 (1-2). 2005.

PORCHAT, Patrícia. **Psicanálise e transexualismo: desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler**. Curitiba: Juruá, 2014.

PRADO, Dando. **O que é família?** Coleção Primeiros Passos. Editora Brasiliense. 1985.

PRECIADO, Beatriz. **Multitudes queer: notes pour un politique des ‘anormaux’**. Revista Multitudes, no12, printemps, 2003.

_____. **El Manifesto contrasexual: Prácticas subversivas de identidad sexual**. Madrid. Ed. opera Prima, 2002. RUBIN, Gayle S. Pensando sexo. cadernos pagu (21) 2003.

_____. **Testo Junkie: Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. n-1 edições.. 2018.

SANTOS, Cyntia Carla Cunha. Livros de Lilith; **Processos de construção de um corpo performático**. Brasília. Ed. UnB. 2008.

SCOTT, J. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. REVISTA EDUCAÇÃO & REALIDADE. Porto Alegre: v. 2, n. 20, p.71-99, Jul/Dez, 2005

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction**. New York: Routledge, 2006.

SCHUTZE, Jessica. **Dzi Croquettes: Teatro de Resistência no período da ditadura militar brasileira**. Universidade de Santa Catarina, 2015.

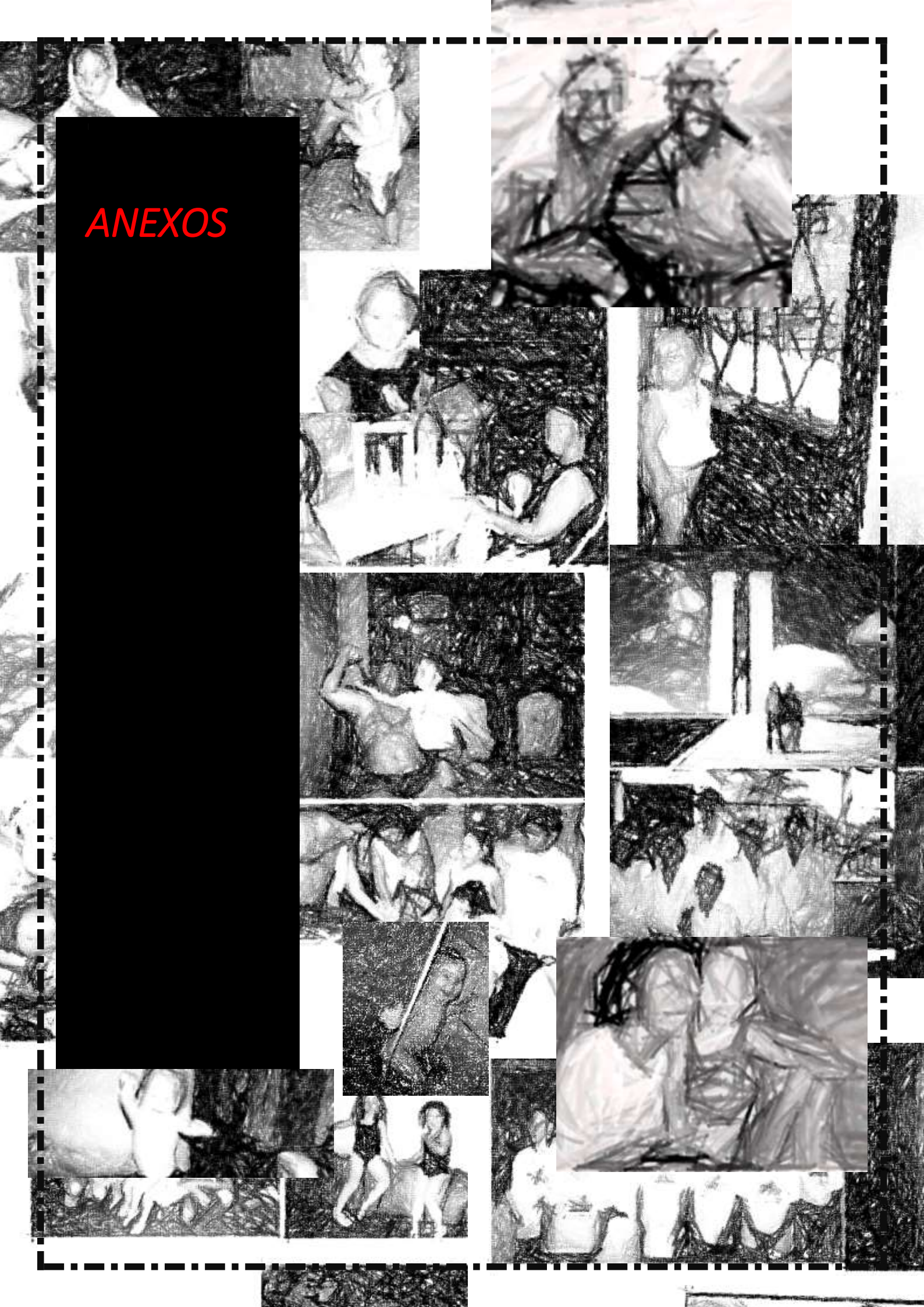
STOLLER, Robert. ***Sex and gender: the development of masculinity and femininity***. New York: Science House; 1968.

OLIVEIRA, T.R.M.; PARAÍSO M.A. **Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação**. Pro-Posições | v. 23, n. 3 (69), 2012.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Tradução Marceo Pontes. Beca Produções Culturais. São Paulo, 2001.

ZANATTA, Cláudia. **De intenções: Algumas notas sobre arte pública participativa**. 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios. 2010.

ANEXOS



Fotografias de família. Desde Célia Manfrin grávida até Manfrin com 03 (três) meses. (1995)



Fotografias de família. Batizado católico de Manfrin até Manfrin com 01 (um) ano (1995-1996)



Fotografias de família. Manfrin com a Avô Materna Anna Balco Manfrin até Manfrin com 02 (dois) anos com irmãs Ana Paula Manfrin de Oliveira, Vanessa Manfrin de Oliveira e a Mãe Célia Manfrin de Oliveira (1996-1997).



Fotografias de família. Família Manfrin reunida em viagens e aniversários. Manfrin com 04 (quatro) a 05 (cinco) anos (1999- 2000)



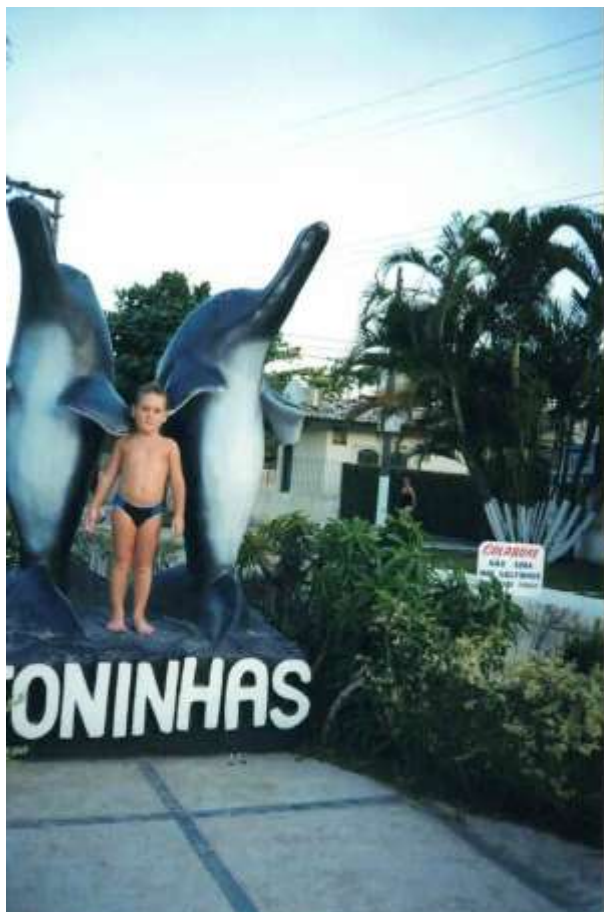
Fotografias de família. Manfrin com 05 (cinco) e aniversário de 75 (setenta e cinco) anos de sua avó Anna Balco Manfrin (2000)







Fotografias de família. Família Manfrin reunida em viagens. Manfrin com 09 (nove) anos na escola (2004)



Fotografias de família. Família Manfrin reunida em viagens. Manfrin com 10 (dez) anos (2005)



Fotografias de família. Manfrin com 07 (sete) anos em Brasília-DF pela primeira vez. Manfrin com 10 (dez) anos com irma e primos. Manfrin com 11 (onze) anos a 1ª eucaristia. Manfrin com 12 (doze anos) com o Sidney Sampaio (2002 a 2007)



Fotografias de família. Família no casamento do sobrinho e casamento na igreja do pais da Manfrin: Célia Manfrin de Oliveira e José Tome (2005)





Pessoas entrevistadas na 1.ª Cartografia Brasil~Trans 2020 (acervo pessoal de cada integrante, 2018 a 2020)

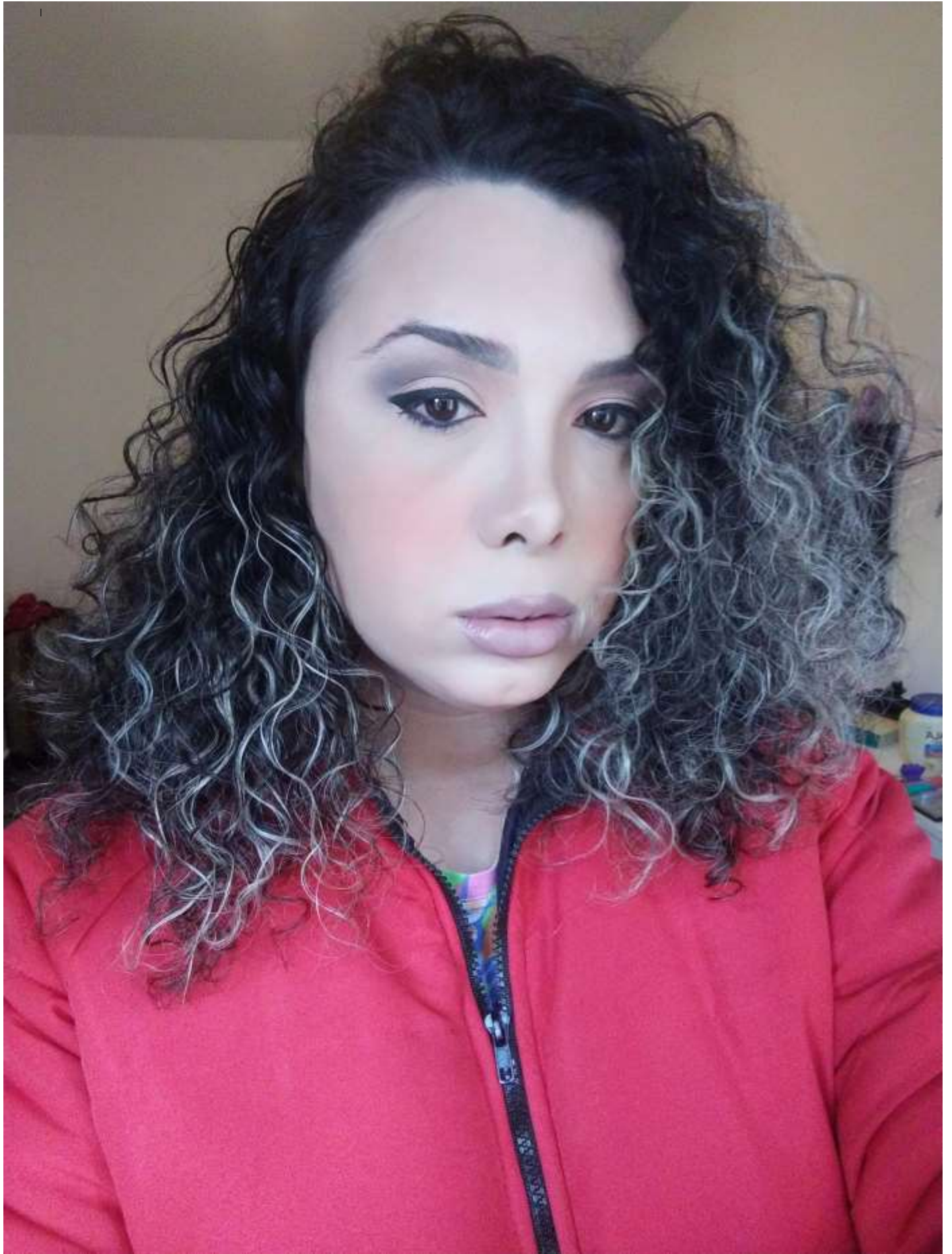




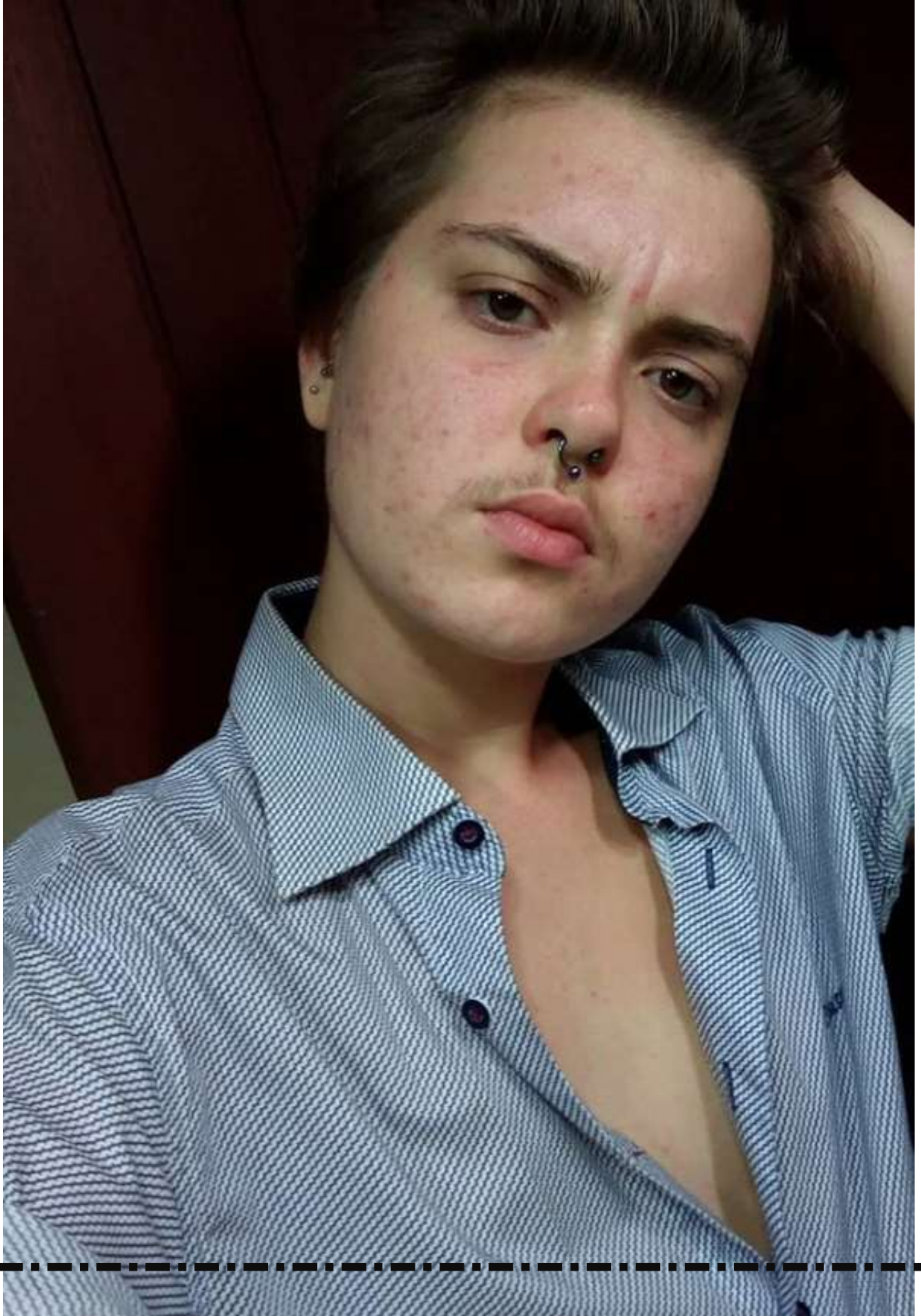


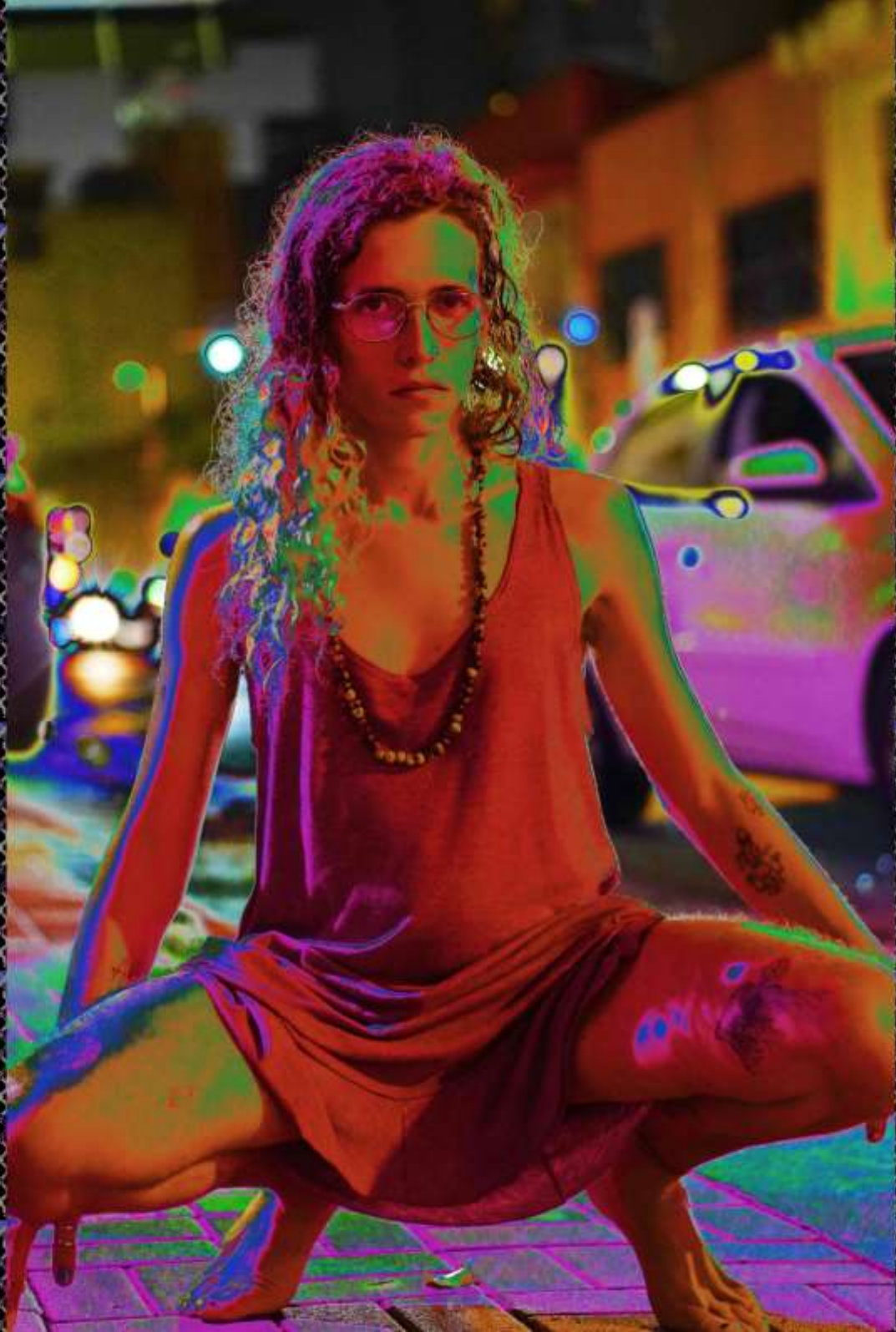












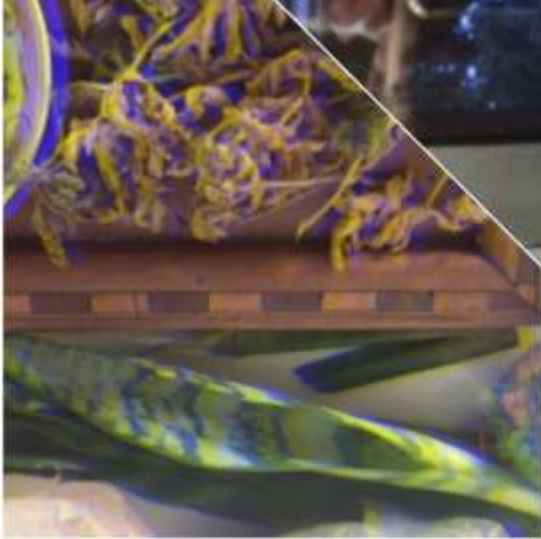






















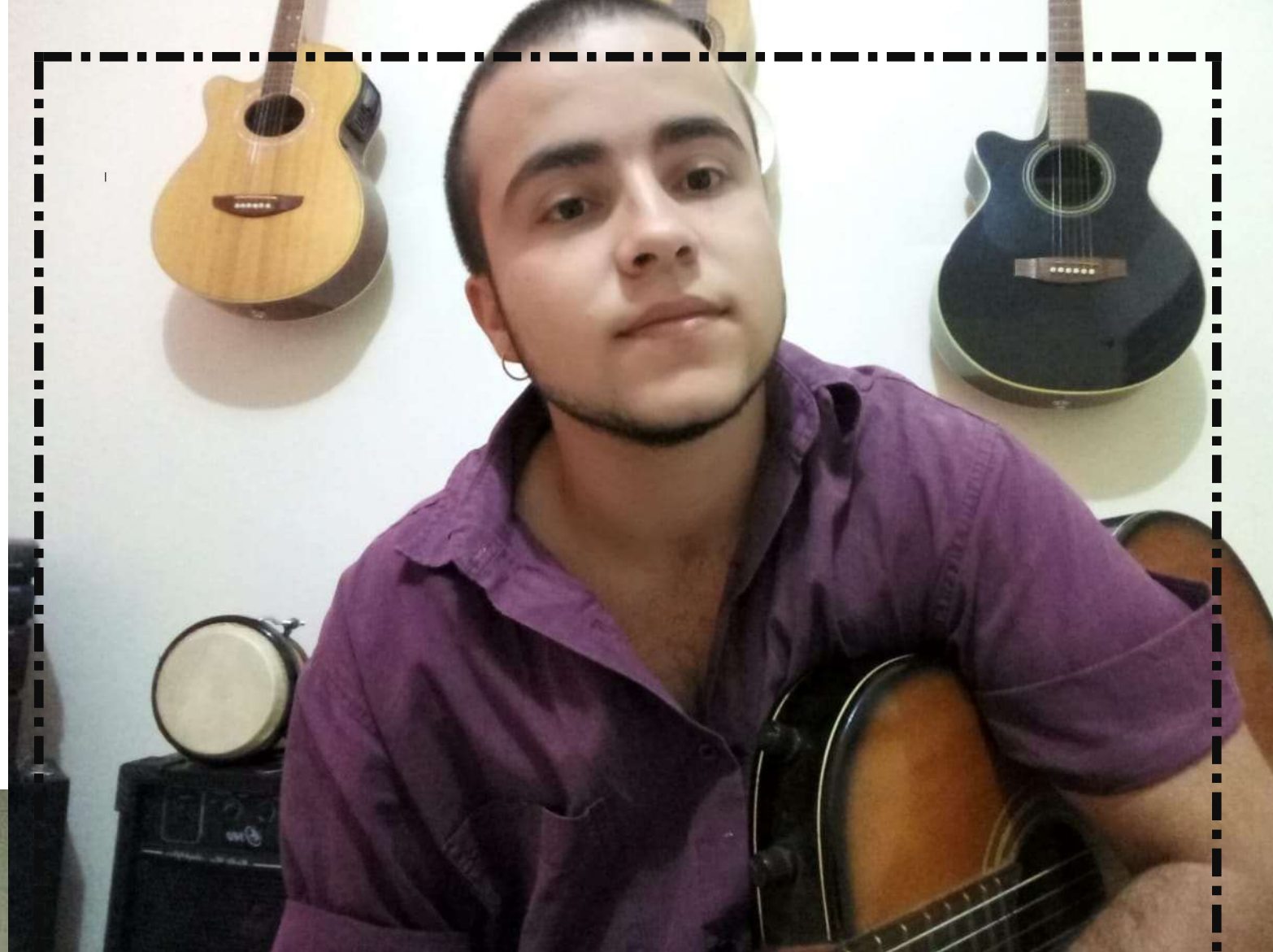


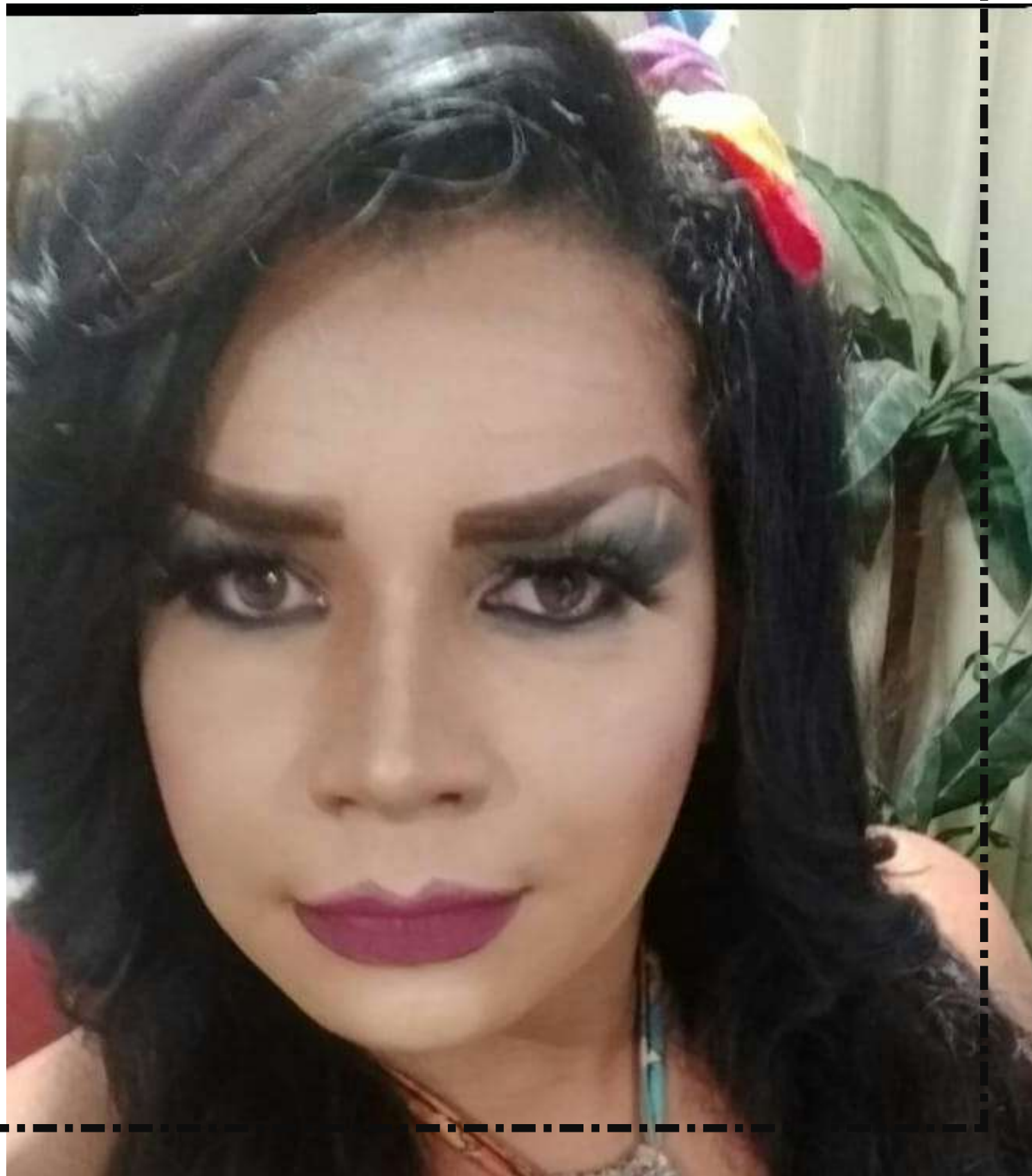


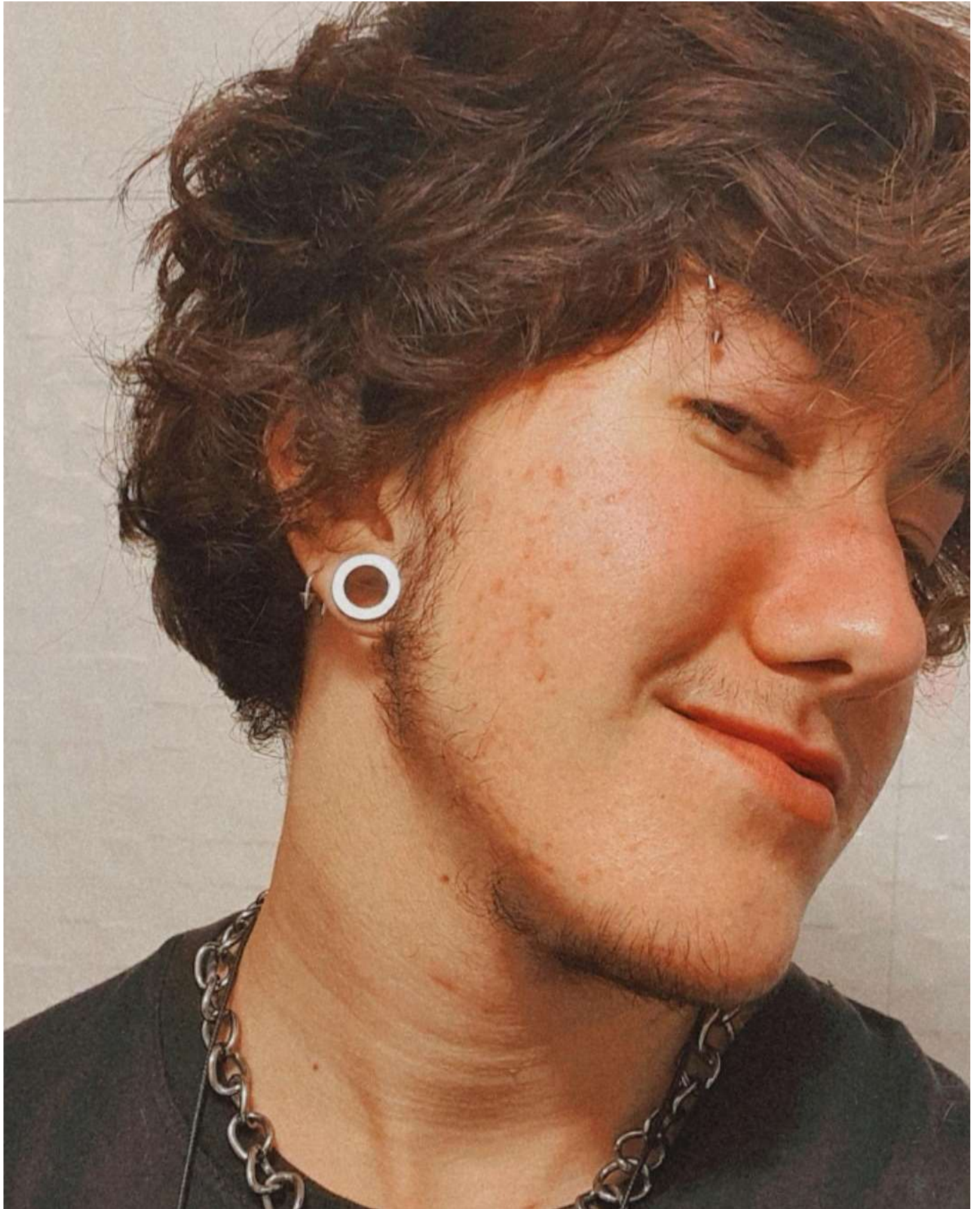


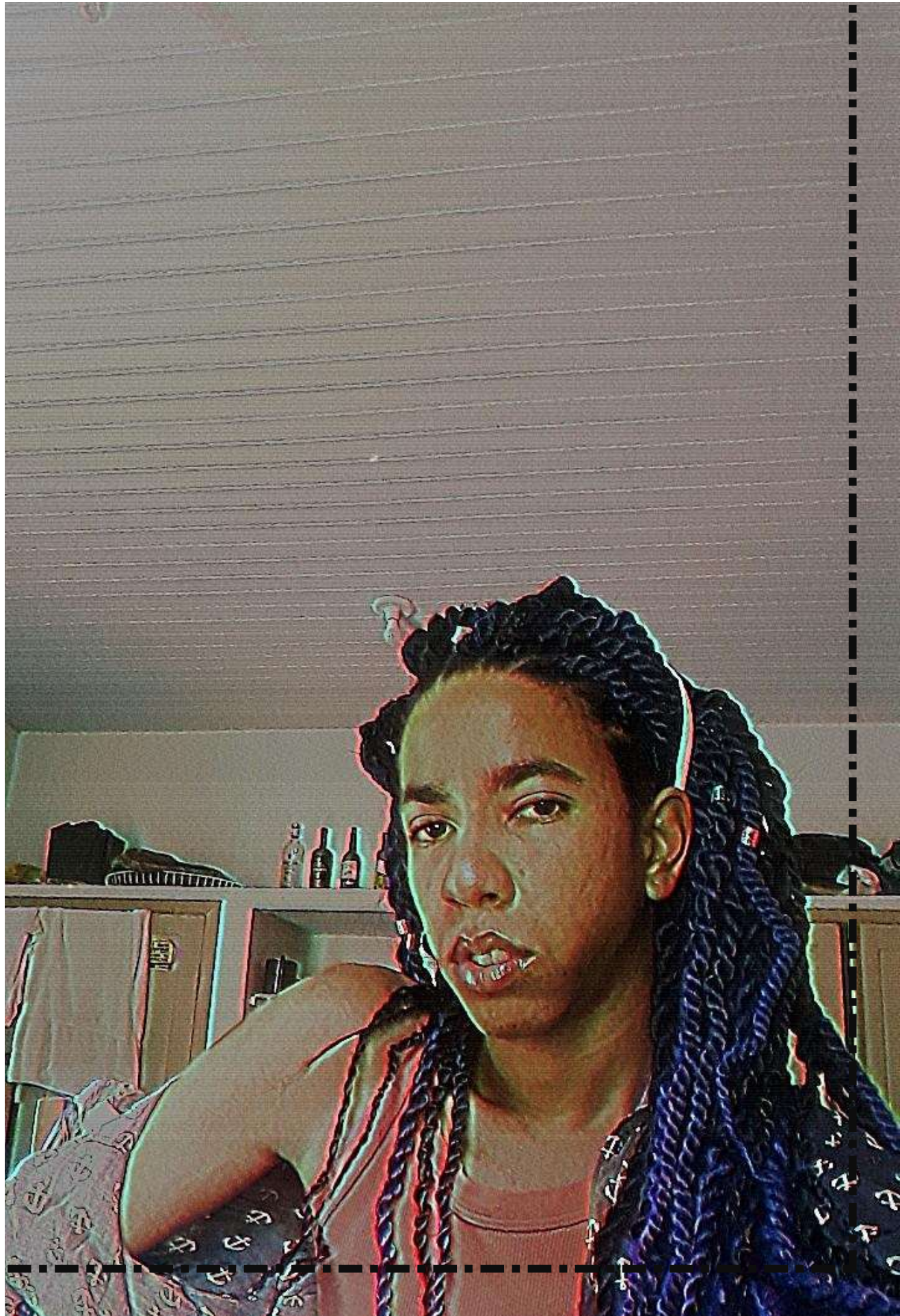
© Ludmila Castanheira

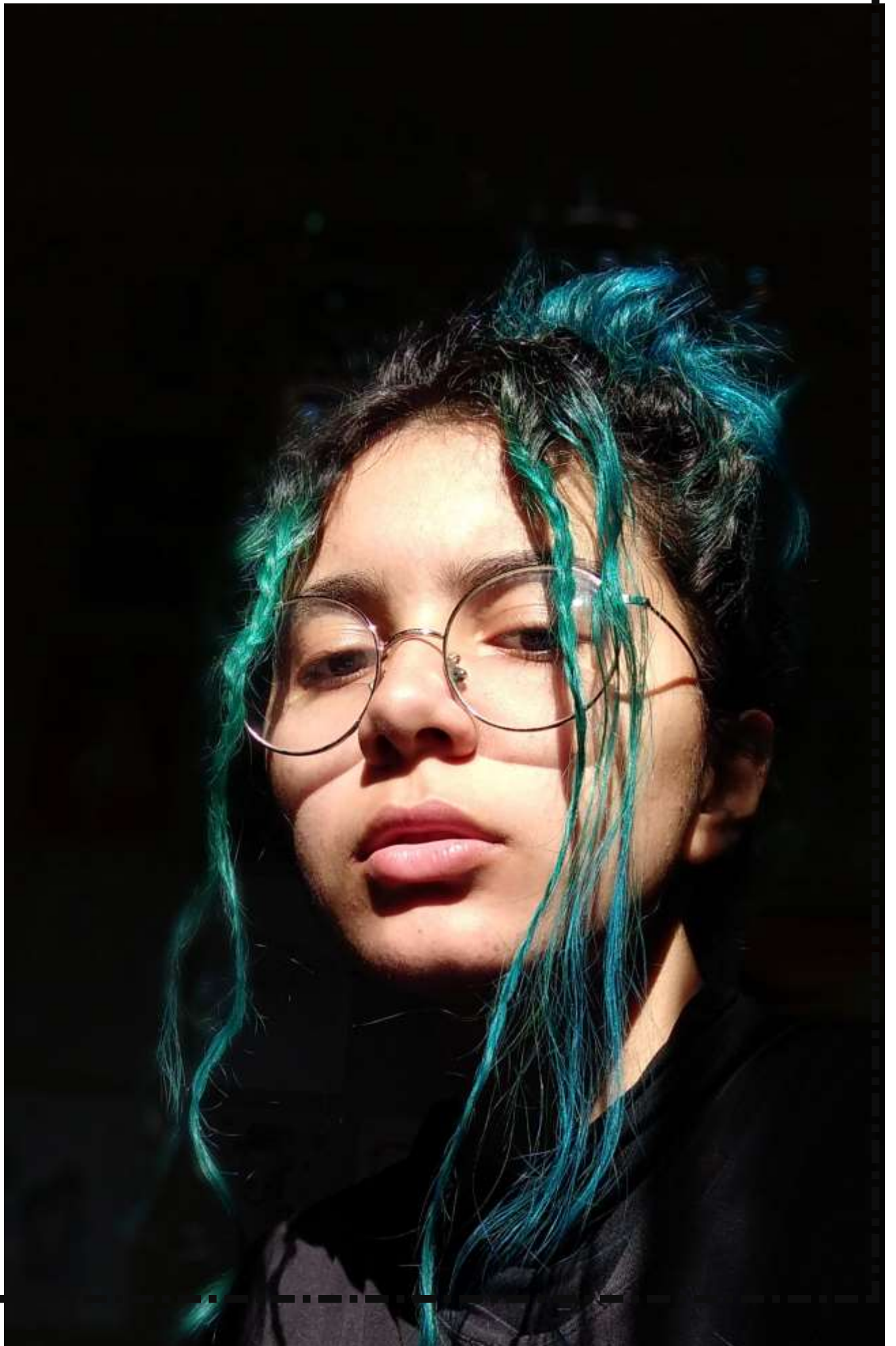














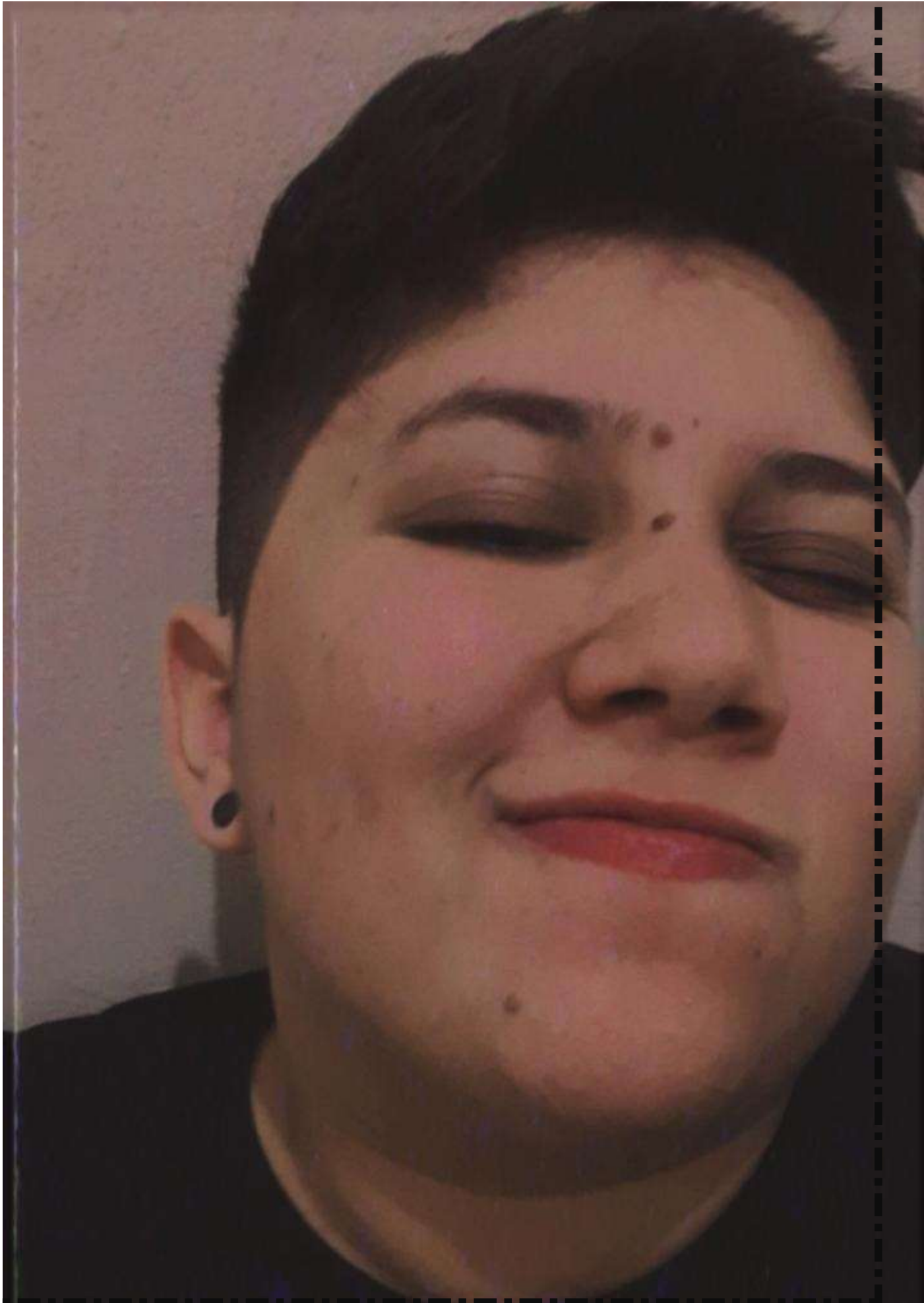




Foto Diego Mejía













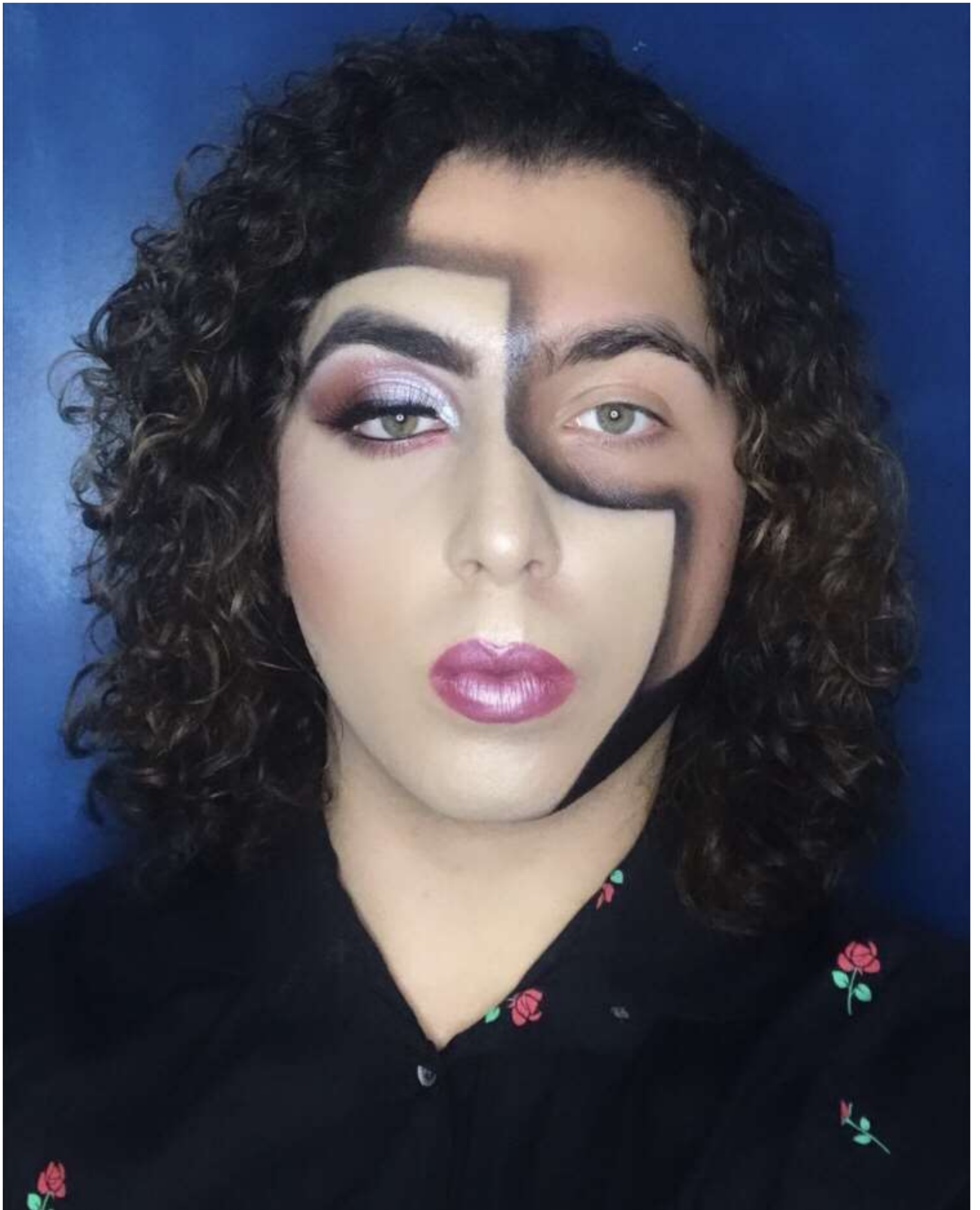








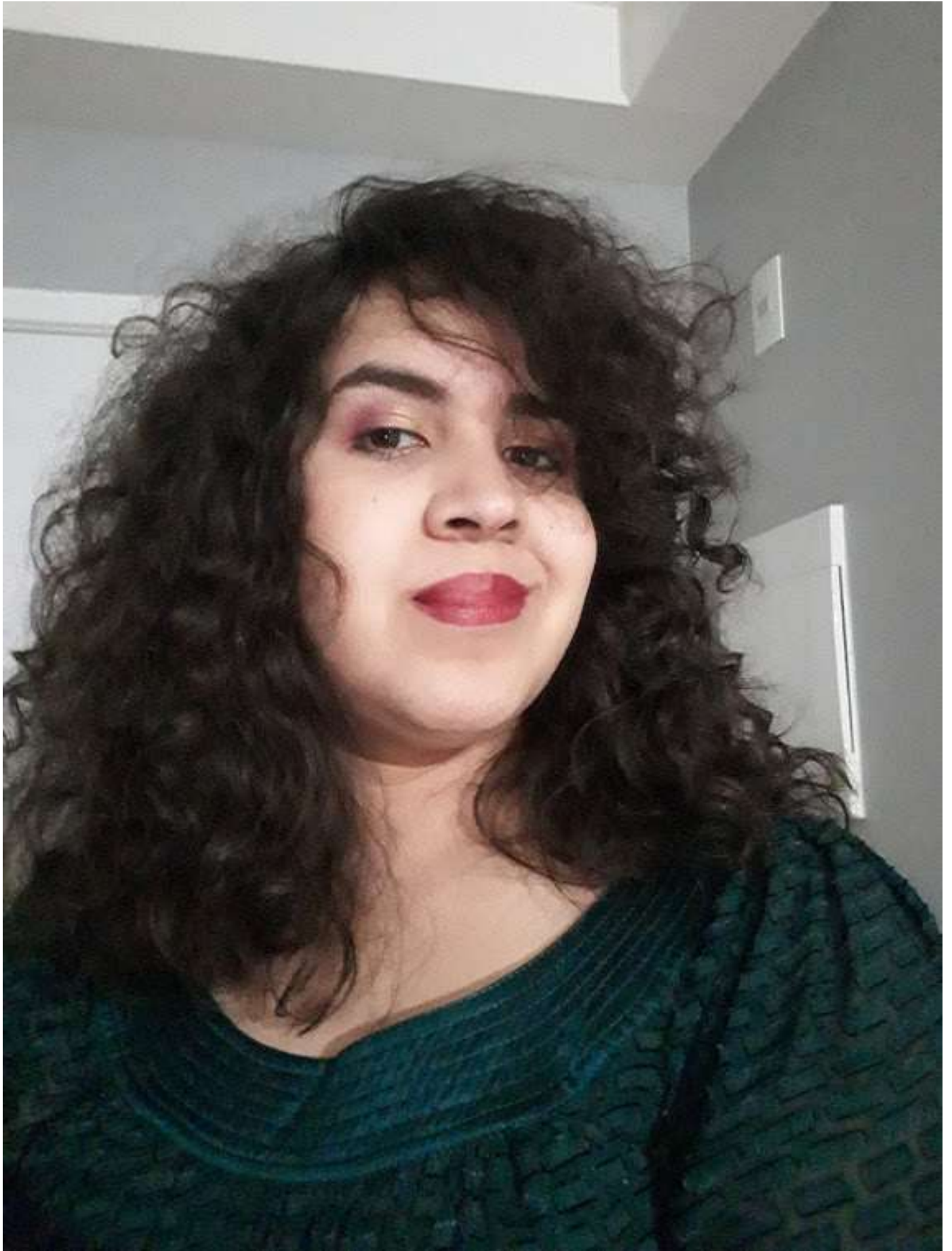
















16. 5. 91

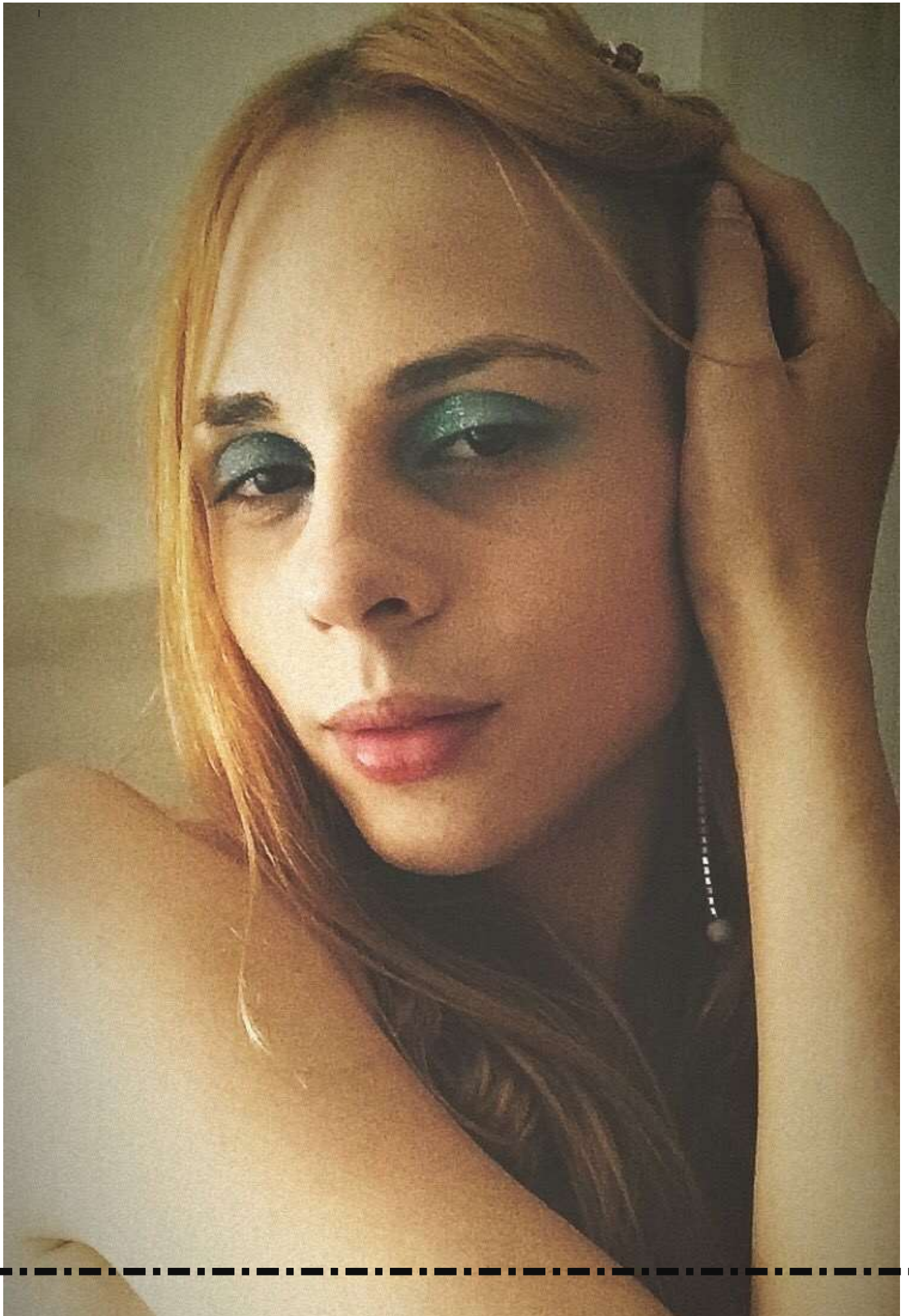




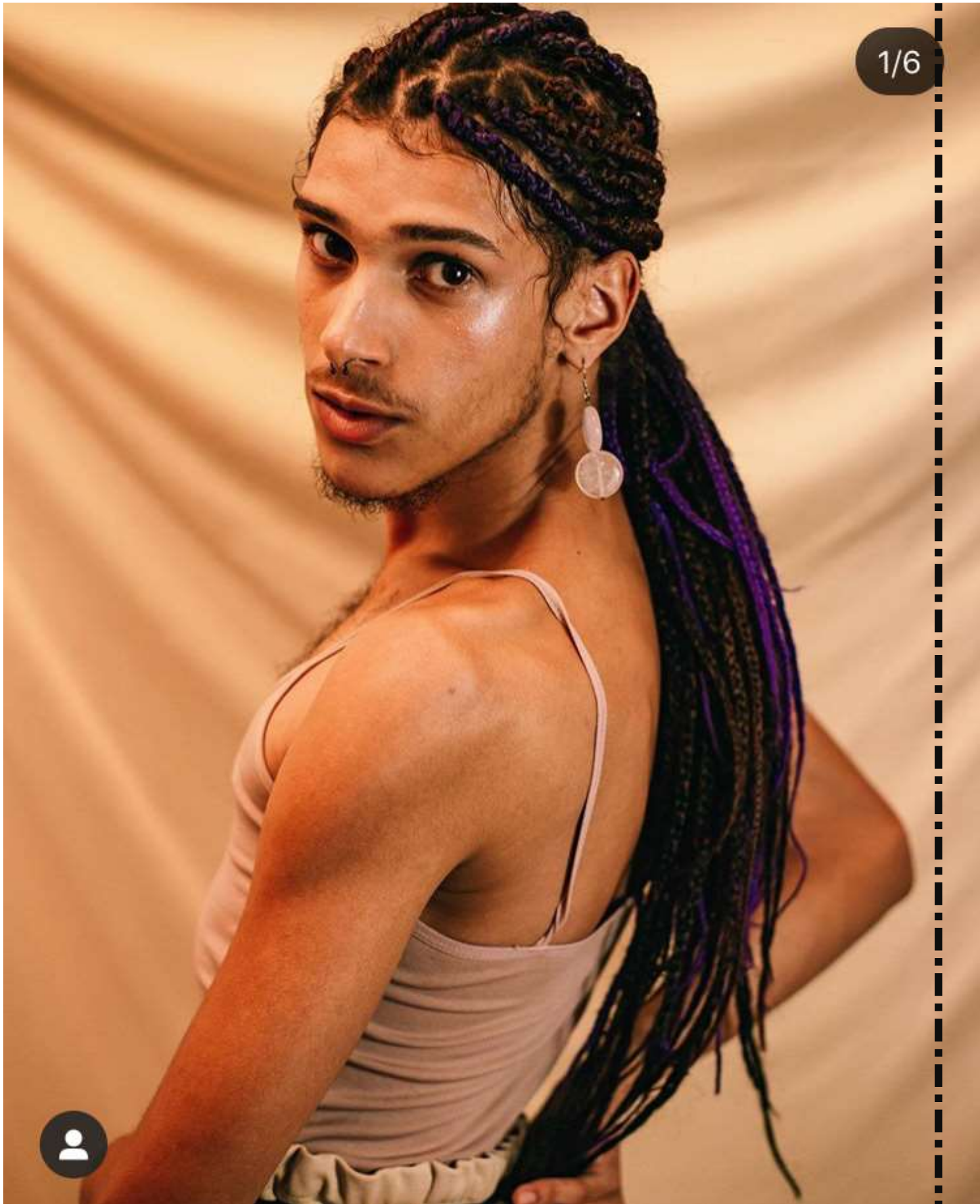












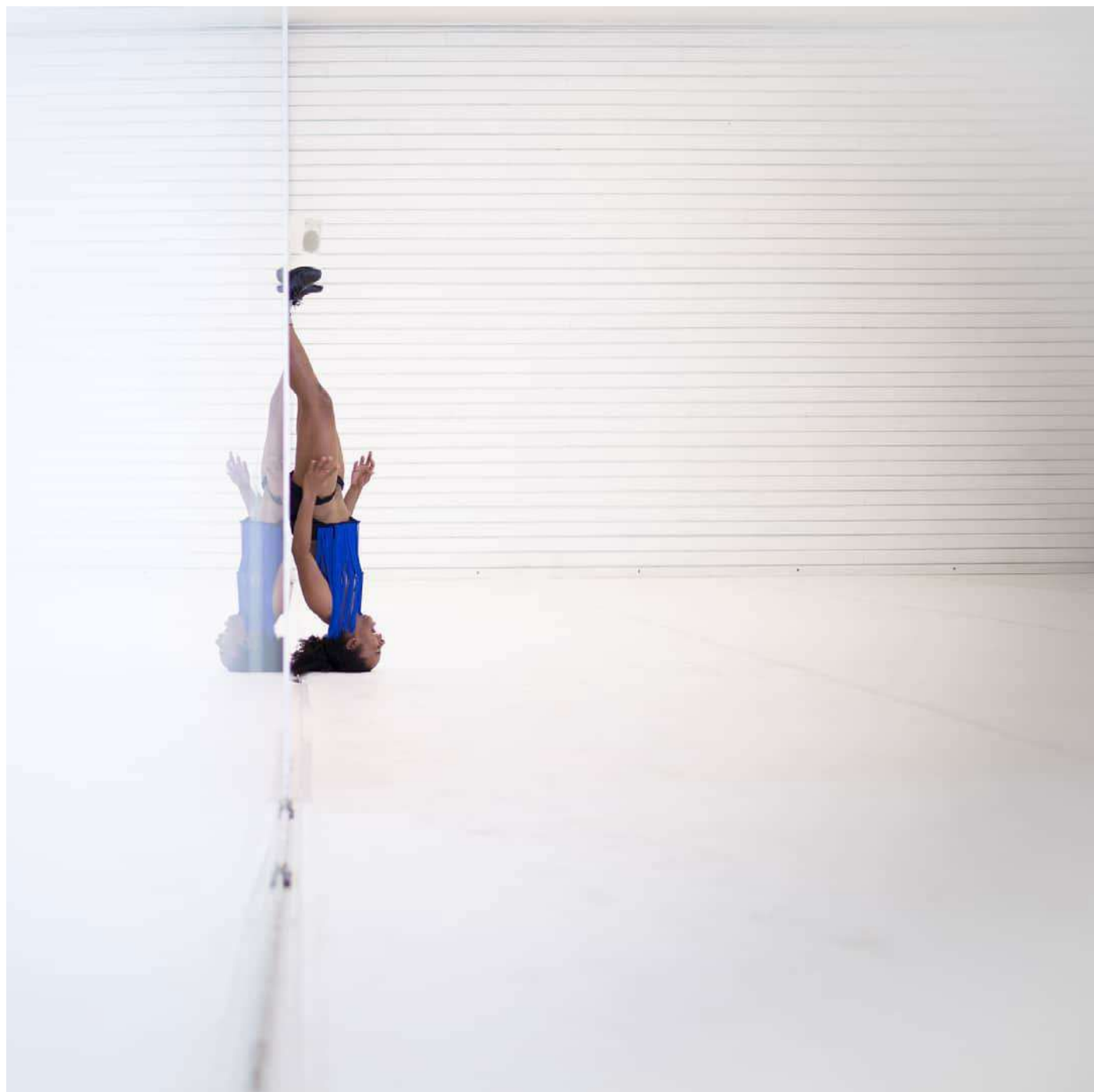
Fotografias do acervo do Coletivo Macaquinhos da performance realizada oriunda da Residência Open Cu Mamba Negra Macaquinhos. (Janeiro -2019)



Fotografias do acervo do Coletivo Macaquinhos da performance realizada oriunda da Residência Open Cu Mamba Negra Macaquinhos. (Janeiro -2019)



Fotografias de Mia Ercoli da Improvável Produções Artísticas da performance realizada oriunda da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)



Fotografias de Mia Ercoli da Improvável Produções Artísticas da performance realizada oriunda da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)



Fotografias de Mia Ercoli da Improvável Produções Artísticas da performance realizada oriunda da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)



Fotografias de Mia Ercoli da Improvável Produções Artísticas da performance realizada oriunda da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)



Fotografias feitas em ensaios da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)

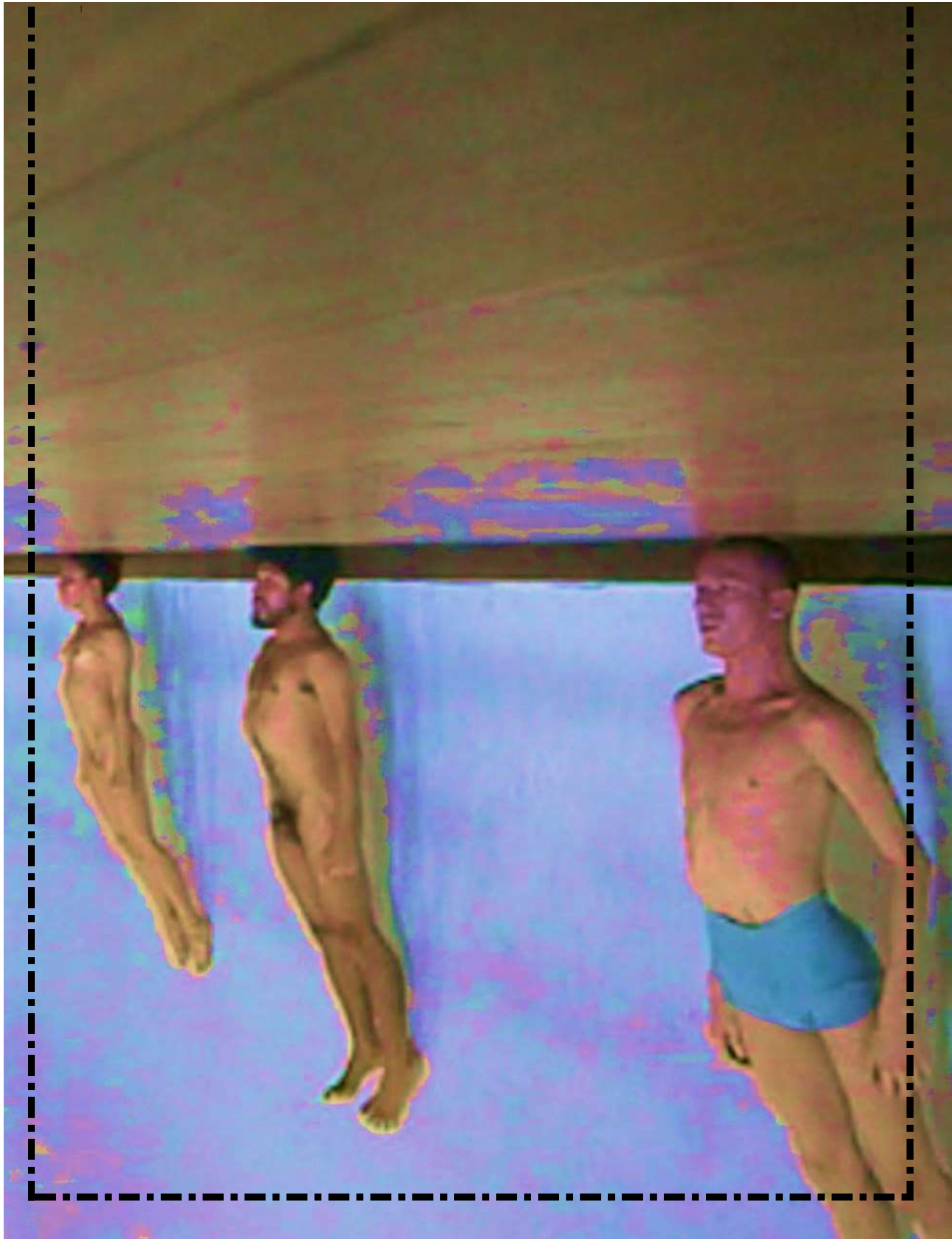


Fotografias de Carol Vidal da Improvável Produções Artísticas da performance realizada oriunda da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)



Fotografias feitas em ensaios da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)



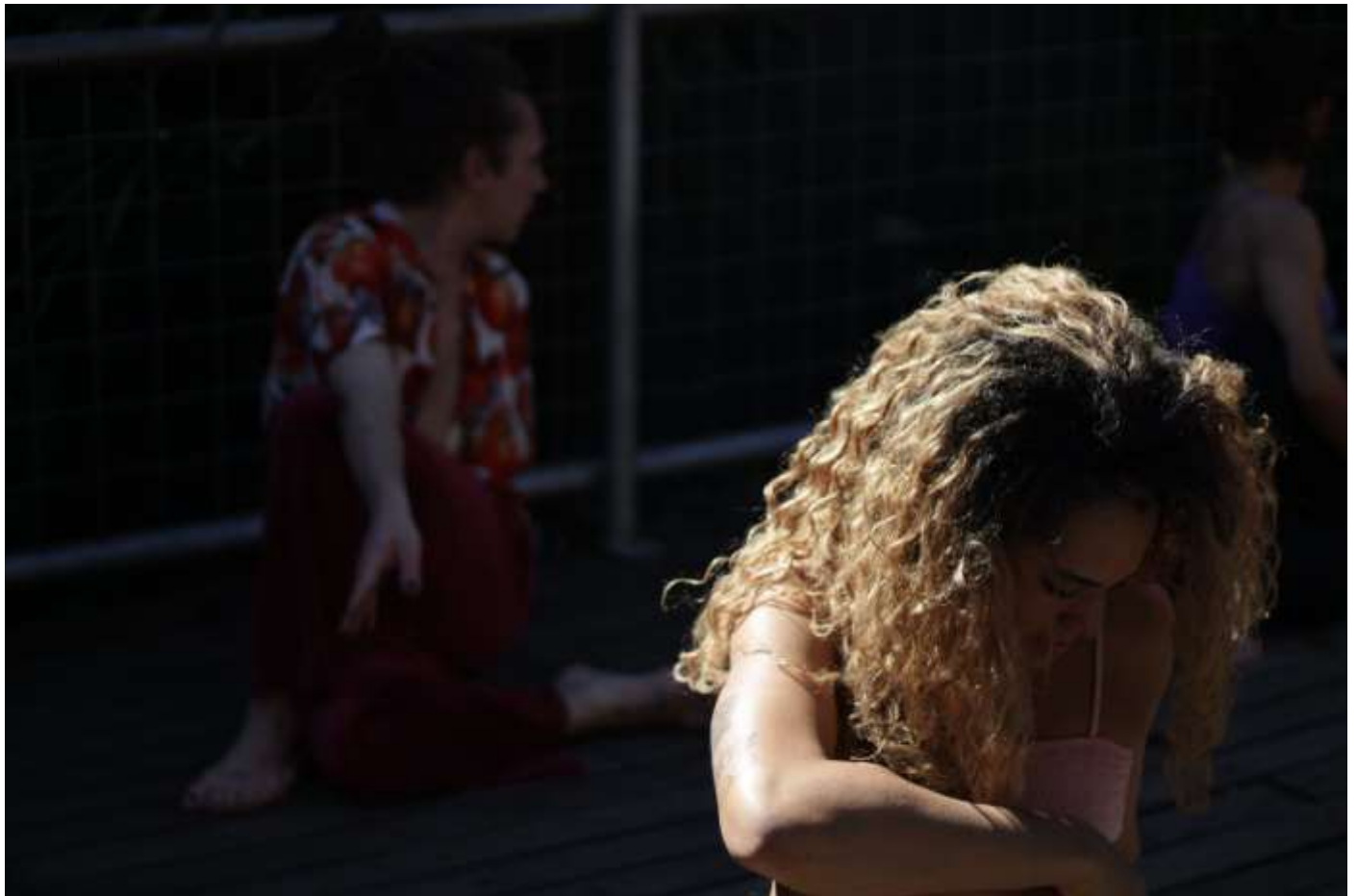


Fotografias de Isabel Ortiz em ensaios da Residência Harm-ony no SESC –Av. Paulista. (Maio – 2019)





Fotografias de Gustavo Ribeiro da Residência Profana no Espaço Sindicato (Julho – 2019)



Fotografias de Gustavo Ribeiro da Residência Profana no Espaço Sindicato (Julho – 2019)





Fotografias de Gustavo Ribeiro da Residência Profana no Espaço Sindicato (Julho – 2019).



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ção] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



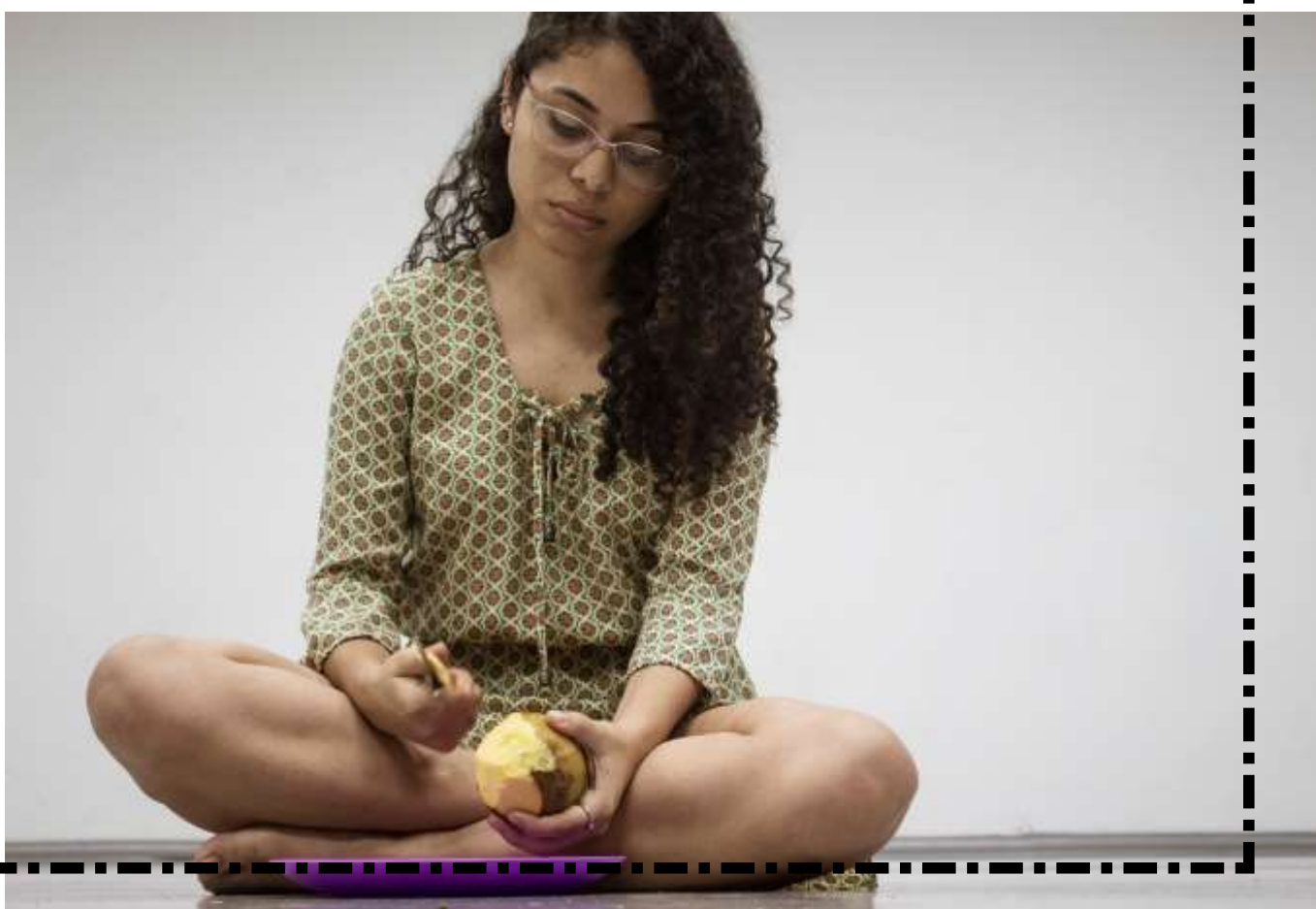
Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



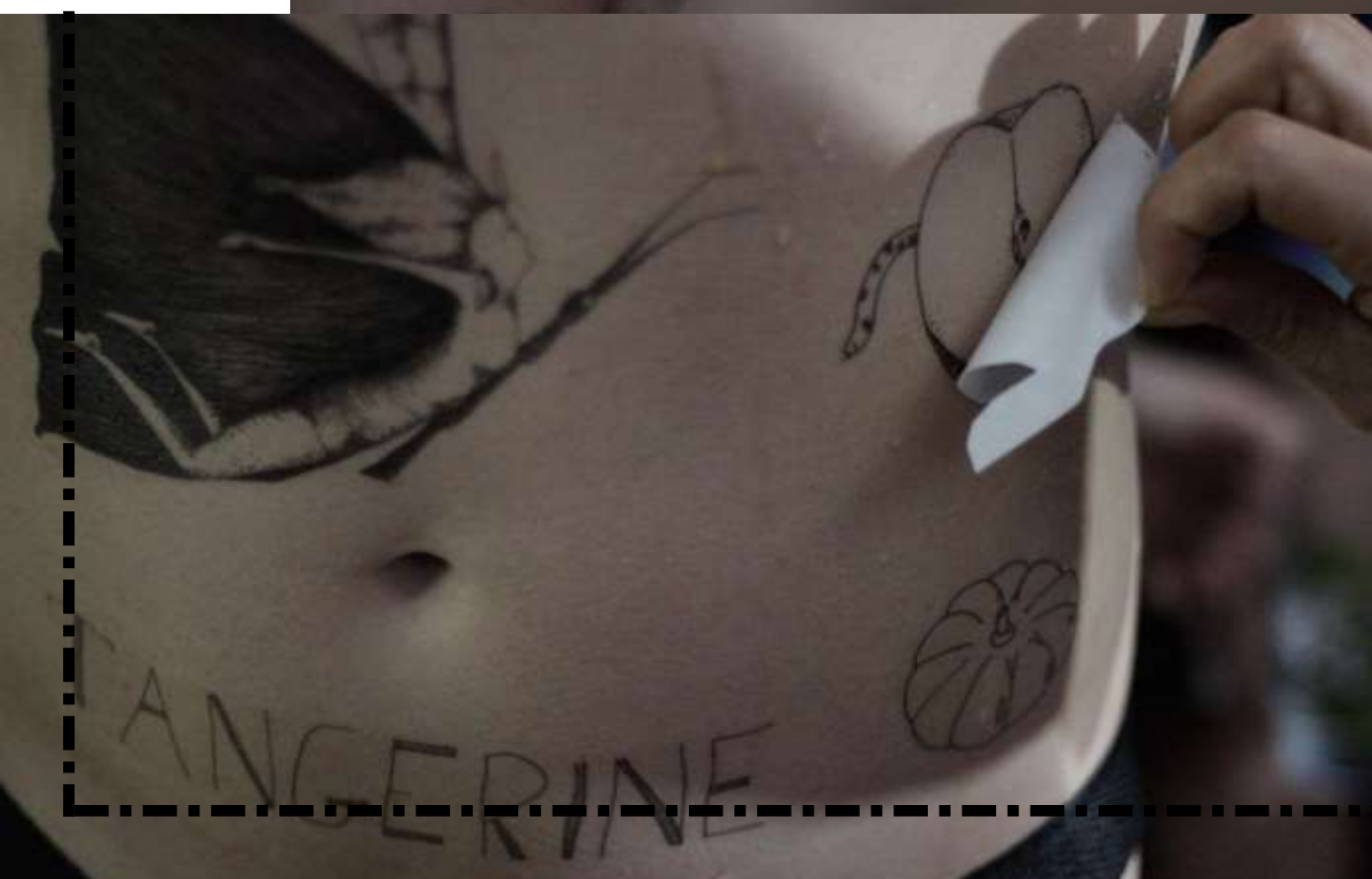
Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Fotografias de Lisa Cristina da oficina no Sesc – SP “Vivências de Trans-i-[ação] e autoperformance.” (Janeiro – 2020)



Manfrin se maqueando e colando as tatuagem falsas de Tangerine em “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas,” Fotografia de Gustavo Ribeiro.



Manfrin sendo maquiada pelo maquiador Evaristo Moura em “fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas,” Fotografia de Gustavo Ribeiro.



Elenco se preparando para a estreia de "fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas" em Ribeirão Preto-SP. Fotografia de Gustavo Ribeiro.



Vanessa Manfrin e Káshi Melo abrindo o espetáculo "fRuTaS&tRanS-gressão. Histórias para trangerinas e Cvalas-Marinhos,. Ambas as atrizes em cima da mota representam a personagem da Deusa



Manfrin performing the birth scene of Tangerine at the premiere in Ribeirão Preto at Ocupação do Espaço Sindicato (Ilhoi -2019)Fotos de Gustavo Ribeiro.



Manfrin performing the birth scene of Tangerine at the premiere in Ribeirão Preto at the Occupation of Espaço Sindicato (Ilhoi -2019). Fotos de Gustavo Ribeiro.



Retrato de Tangerine mostra-ideologia de roupas no pirmiero ato de “fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cvalas-Marinhos. Fotografia de Gustavo Ribeiro.



Rerato de Tangerine no 2º Ata na estreia de Ribeirão Preto de "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. Fotografia de Gustavo Ribeiro. (Julho – 2019)



Camarim do Teatro de Contêiner na estreia em São Pau do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cvaas-Marinhos”. Foto de Caio Nogai. (Setembro de 2019)



Manfrin se aquecendo antes de começar o espetáculo. Fotografia de Caio Nogali. (Setembro de 2019)



Káshi Melo abrindo o espetáculo no Teatro de Contêiner. Fotografia de Caio Nogai. (Setembro -2019)



Tangerine (Manfrin) durante o primeiro Ata do espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Tangerine (Manfrin) durante o primeir Ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Tangerine (Manfrin) durante a segunda Ata do espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Tangerine (Manfrin) durante a segunda Ata do espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Tangerine (Manfrin) durante a segunda Ata do espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Tangerine (Manfrin) durante a segunda Ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Tangerine (Manfrin) durante a segunda Ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tngerinas e Cavalas-Narinhos no Teatro de Contêiner (Setembro de 2019). Fotografia de Caio Nogali.



Camarim da temporada da USP no Teatro laboratório Alfredo de Mesquita preparação para a apresentação do espetáculo fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos.” (Outubro de 2019)



Tangerine nascendo do lixo na primeira Ata até a monstra ideologia de roupas. a apresentação do espetáculo fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas.” (Outubro de 2019)



Tangerine na primeira Ato olhando o próprio ânus do espelho. Fotografia de Elza Cohen.



Tangerine na primeira Ata de monstra Ideologia de Roupas batendo panela. (Outubro de 2019)



Tangerine (Manfrin) na segunda Ata no espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Historias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas” no Teatro Laboratório da USP – Alfredo de Mesquita (Outubro de 2019).



Tangerine (Manfrin) na segunda Ata no espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Historias para Tangerinas e Cavalas-Marinhos” no Teatro Laboratório da USP – Alfredo de Mesquita (Outubro de 2019).



Tangerine (Manfrin) na segunda Ata no espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Historias para Tangerinas e Cavalas-Marinhos” no Teatro Laboratório da USP – Alfredo de Mesquita (Outubro de 2019).



Dimitria Herrera e Bianca Ludgero se preparando para a apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. (Novembro de 2019). Fotografias de Lisa Cristina,



Káshi Melo e Manfrin se preparando para a apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. (Novembro de 2019). Fotografias de Lisa Cristina,



Deusa (Káshi Melo) em apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo “fRuTaS&tRaNs-
GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. (Novembro de 2019). Fotografias de Lisa Cristina



Tangerine corpo-rua (Manfrin) nascendo no meu do público na primeira ata de em apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos. (Novembro de 2019). Fotografia de Lisa Cristina



Tangerine corpo-rua (Manfrin) nascendo no meu do público na primeira ata de em apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos. (Novembro de 2019). Fotografia de Lisa Cristina. Reparem no joelho da atriz na segunda foto onde está “tatuado” Manfrin no próprio corpo de Tangerine a “personagem”.



Tangerine mostra Ideoogia de Roupas (Manfrin) no minho do púbico na primeira ata de em apresentação no Festifal Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos. (Novembro de 2019). Fotografia de Lisa Cristina



Fotografia de Humberto Araújo durante o EntreAtas da apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. (Novembro de 2019).



Tangerine (Manfrin) posicionando a tangerina como os lábios de uma vagina. Tangerina tocando sanfona e cantando na segunda ata da apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. (Novembro de 2019). Fotografias de Lisa Cristina



Nádegas de Tangerine (Manfrin) e rosto de Tangerine na segunda ata da apresentação no Festival Cen Universitária de Brasília CÉU com o espetáculo "fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos. (Novembro de 2019). Fotografias de Lisa Cristina.



Fotografias do cenário montado na parte interna do Teatro Décio de Almeida Prado no Centro Cultural da Diversidade. (Janeiro-2020). Fotografias de Elza Cohen.



Fotografia do elenco e equipe técnica minutos antes da apresentação em São Paulo no Teatro Décio de Almeida Prado no Centro Cultural da Diversidade. (Janeiro-2020). Fotografias de Elza Cohen.



Fotografias da primeira cena, o nascimento de Tangerine (Manfrin) apresentação em São Paulo no Teatro Décio de Almeida Prado no Centro Cultural da Diversidade. (Janeiro-2020). Fotografias de Elza Cohen.





Fotografias da segunda ata da peça quando Tangerine (Manfrin) teefona para algum conhecido do público que não esteja dentro do teatro, e na segunda foto cena em que Tangerine divide o público em homens e mulheres durante a apresentação em São Paulo no Teatro Décio de Almeida Prado no Centro Cultural da Diversidade. (Janeiro-2020). Fotografias de Elza Cohen.



Fotografias da segunda ata da peça quando Tangerine (Manfrin) durante a apresentação em São Paulo no Teatro Décio de Almeida Prado no Centro Cultural da Diversidade. (Janeiro-2020). Fotografias de Elza Cohen.



Fotografias da segunda ata da peça quando Tangerine (Manfrin) durante a apresentação em São Paulo no Teatro Décio de Almeida Prado no Centro Cultural da Diversidade. (Janeiro-2020). Fotografias de Elza Cohen.



Fotografia de Lisa Cristina da Coletiva Profanas no camarim da apresentação de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavalas-Marinhas. (Janeiro – 2020)



Fotografias de Elza Cohen da primeira ata do espetáculo “fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto (Janeiro de 2020).



Fotografias de Elza Cohen da primeira ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto (Janeiro de 2020).



Coletiva Profanas durante a entreAtas na apresentação do Sesc-Ribeirão Preto no Dia da Visibilidade Trans do espetáculo “fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhos” da apresentação no Sesc-Ribeirão Preto (Janeiro de 2020).



Fotografias de Elza Cohen da segunda ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto; Na foto temos a atriz e transpóloga Renata Carrvalho. (Janeiro de 2020).



Fotografias de Elza Cohen da segunda ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto;. (Janeiro de 2020).



Fotografias de Elza Cohen da segunda ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto; (Janeiro de 2020).



Fotografias de Elza Cohen da primeira ata do espetáculo “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto; Na foto temos a atriz e transpóloga Renata Carrvalho. (Janeiro de 2020).



A grandiosa referência nacional como atriz, Renata Carvalho na plateia de “fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavaas-Marinhas” da apresentação no Sesc- Ribeirão Preto. Fotografia de Elza Cohen (Janeiro de 2020)



Bate papo no Sesc- Ribeirão Preto após o espetáculo fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavças-Marinhos.” Com as convidadas Renata Carvalho e Eme Barbassa. (Janeiro – 2020). Link disponível na viodegráfia.



Bate papo no Sesc- Ribeirão Preto após o espetáculo fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. Histórias para Tangerinas e Cavas-Marinhos.” Com as convidadas Renata Carvalho e Eme Barbassa. (Janeiro – 2020). Link disponível na videografia.



Ensaio geral da Coletiva Profanas para a apresentação de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas do FIK no Teatro Álvarez de Carvalho (TAC) em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020).



Ensaio geral da Coletiva Profanas para a apresentação de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas do FIK no Teatro Álvarez de Carvalho (TAC) em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020).



Dimitria Herrera, percussionista e performer da Coletiva Profanas, durante o ensaio geral para a apresentação de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas do FIK no Teatro Álvarez de Carvalho (TAC) em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020).



Manfrin e Dimitria Herrera realizando a colagem das tatuagens postiças para a apresentação de fRuTaS&tRaNs-
GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos no Teatro Álvarez de Carvalho (TAC) do FIK em Florianópolis
-SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina.



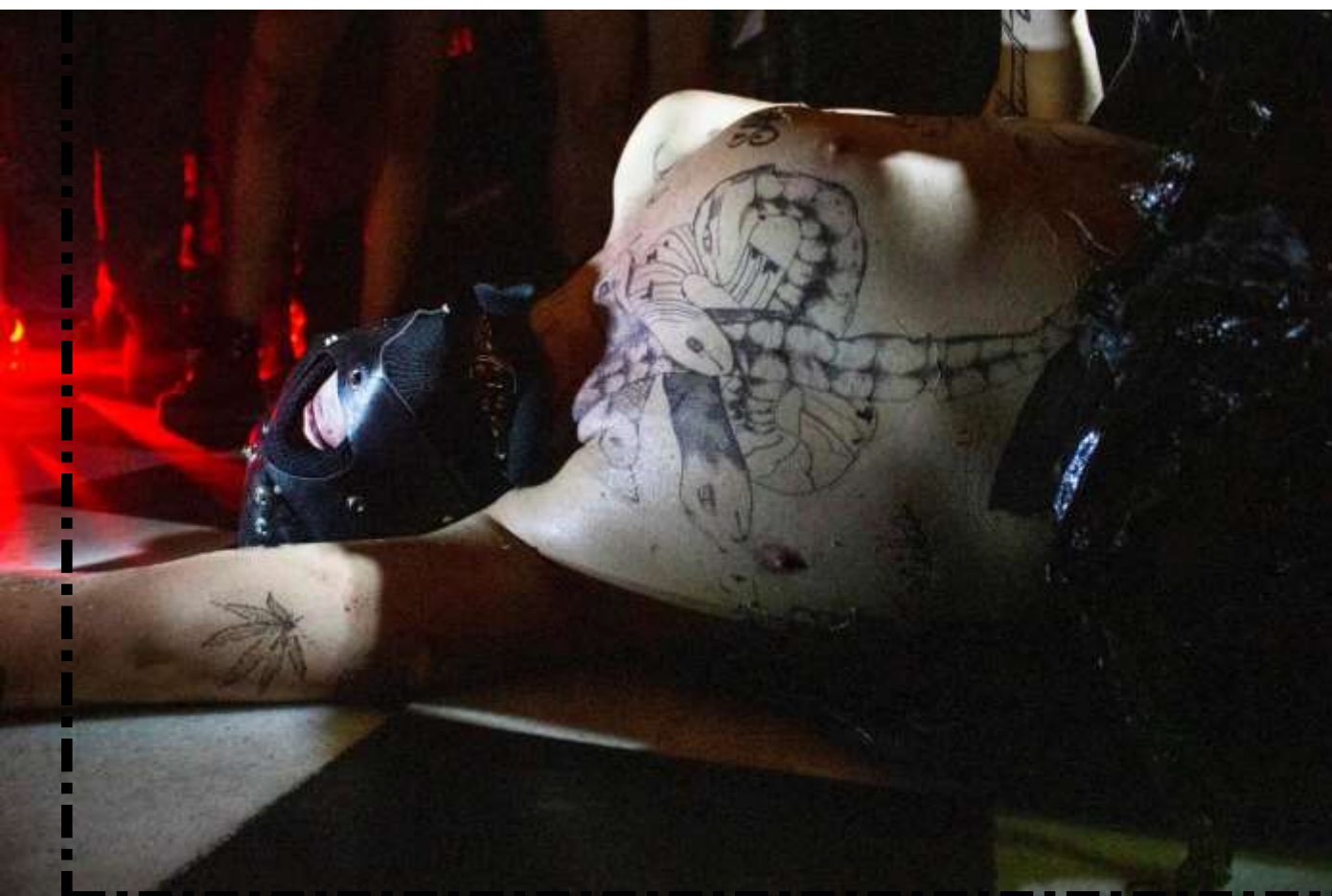
Manfrin no camarim de fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas no Teatro Álvarez de Carvalho (TAC) do FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina.



Hall do Teatro Alvarez de Campos (TAC) início da primeira ata de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas no FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina.



Tangerine corpa rua na primeira ata de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas no FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina



Plateia do FIK assistindo o vídeo-documento da próloga da segunda ata onde vemos Manfrin com 04 (quatro) anos dançando *É O TCHAN* com mãe, irmãos e primas.



Tangerine (Manfrin) na segunda ata da apresentação no FIK de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas no FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina



Tangerine (Manfrin) cantando na segunda ata da apresentação no FIK de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas no FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina



Tangerine (Manfrin) segunda ata da apresentação no FIK de fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhos no FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristina.

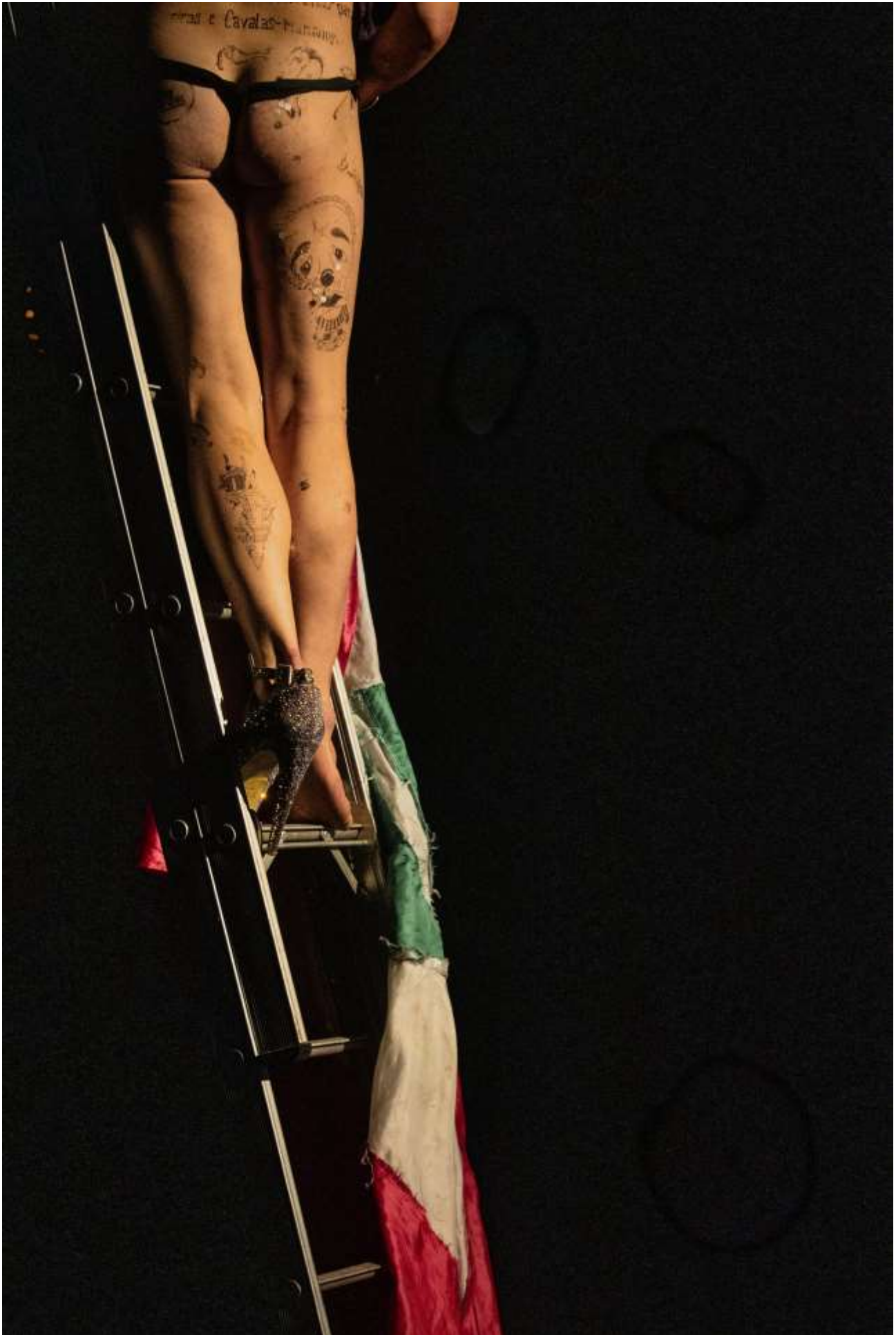


Foto aérea onde pode-se melhor ver que a cenografia e a platéia estão fisicamente misturadas, uma está e compõe com a outra. Final da segunda ata da apresentação no FIK de fRuTa&tRaNs-GRESSÃO. História para Tangerinas e Cavalas-Marinhas no FIK em Florianópolis –SC (Fevereiro 2020) Fotografia de Lisa Cristin



Manfrin se preparando para a apresentação de fRuTaS&tRaNs-GRESSÃO online durante a O(cú)p/ação Satyros! No Festival Palco Presente - São Paulo (Agosto de 2020) Fotografia de T Yas.



Cenografia feita no Espaço Satyros Um durante a a O(cú)p/ação Satyros! No Festival Palco Presente . Nas fotos vemos velas e um altar feito em homenagem a Phedra de Córdoba no Satyros.

