

HERBERT DE PROENÇA LOPES

**CARTOGRAFIAS DE VIVÊNCIAS TRANS:
experimentações teatrais e modos de subjetivação**

ASSIS

2018

HERBERT DE PROENÇA LOPES

**CARTOGRAFIAS DE VIVÊNCIAS TRANS:
experimentações teatrais e modos de subjetivação**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para o Banca de Defesa, para a obtenção do título de mestre em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)

Orientador: Wiliam Siqueira Peres

Mestrando: Herbert de Proença Lopes

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

L864c Lopes, Herbert de Proença
 Cartografias de vivências trans: experimentações teatrais e
 modos de subjetivação / Herbert de Proença Lopes. Assis,
 2018.
 245 f. : il.

 Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual Paulista
 (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientador: Dr. Wiliam Siqueira Peres

 1. Transexualismo. 2. Travestismo. 3. Subjetividade. 4.
 Teoria queer. 5. Teatro - Aspectos sociais. I. Título.

CDD 306.768

HERBERT DE PROENÇA LOPES

CARTOGRAFIAS DE VIVÊNCIAS
TRANS:experimentações teatrais e modos de
subjetivação

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em PSICOLOGIA (Área de Conhecimento: PSICOLOGIA E SOCIEDADE)

Data da Aprovação: **02/03/2018**

COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Prof. Dr. Wiliam Siqueira Peres - UNESP/ASSIS



Membros: Profa. Dra. Roberta Stubs Parpinelli - UEM/MARINGÁ



Prof. Dr. Leonardo Lemos de Souza - UNESP/ASSIS



DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as travestis e pessoas trans que enfrentam nossa sociedade transfóbica, encontram forças para viver e fazem de si, uma obra de arte.

AGRADECIMENTOS

A todxs que me ajudaram a produzir esse trabalho, sabendo disso ou não. Das relações que me atravessaram neste tempo, das quais ganhamos sempre um pouco, saímos sempre diferente. Se aqui tem estas tantas coisas escritas, é porque tanto fui escrito por outros e outras.

À minha mãe e ao meu pai, que viveram com muito orgulho esse processo e de onde encontro traços dos meus desvios mais potentes; meus irmãos, Jefferson e Leandro, por e identificarem com algumas questões, por serem diferentes em outras, por pensarem outras coisas e arejarem minhas ideias; às minhas cunhadas Cynthia e Paula por apoiarem esse processo; minha tia Débora, com quem divido o apreço pelos temas pesquisados; entre outras pessoas da família. Por me fazerem perceber aspectos de minhas ancestralidades, e recompor os percursos destes legados para encontrar marcas sociais, raciais, étnicas, afetivas, mas também por perceber resistências cotidianas e, por isso, me sinto responsabilizado de vivê-las com maior liberdade.

Às minhas sobrinhas Giullia, Laura Luísa e Adrielle, por me lembrarem de brincar e por brincarem comigo.

Ao ElityTrans, principalmente na pessoa da Chris, mas também lembrando de Lina, Josi, Luanny, Joyce entre outras que permitiram que esse trabalho existisse e quem foram, de fato, pessoas que me ensinaram.

À ANTRA pelo diálogo potente e abertura carinhosa ao processo de pesquisa.

Agradeço especialmente a Mel, que acompanhou de perto toda essa pesquisa, deu apoio, ideias, abraços, beijos, “terapias”, e dividiu comigo o sonho de fazer arte.

À todxs xs participantes da Cia. Translúcidas, Lina, Mel, Fabi, Chris, Josi, Luanny, Vinicius, Betânia, Ionai, Rayssa, Dienyfer, Fran, Letícia que criaram uma obra coletiva.

À Adriana Sales, amiga que ganhei nesta pós; obrigado por ser referência de resistência e luta, e além disso, compartilhar afetos, carinhos.

Ao Prof. Wiliam Peres, orientador deste mestrado, pelos nossos encontros sempre potentes, pelo cuidado e carinho com meu percurso e por me incentivar à potência do desvio.

Às e aos amigxs de pós-graduação Fábio, Alexandre, Juliana, Melina, Danielly, Danielle, Tom, Bruno, Molise, Rogério, Tatiana, Carol, Talita, Clarck, Tassiana e outrxs que fizeram desta jornada de pós-graduação um lance interessante. À Ruth, que foi companheira de mestrado e de viagem que fez dessa, uma jornada interessante. Ao PsiCUQueer, especialmente aos professores Fernando e Leonardo. Foram pessoas importantes para abertura de mundos, olhares e desejos.

Às professoras da banca, Roberta Stubs e Elizabeth Lima pelas contribuições ao trabalho, pela disponibilidade de trocar e por apostar nesse tipo de pesquisa. À Danielle Barreto, Alejandra Cedeño e Leonardo Lemos que aceitaram participar como suplentes da banca.

Ao MARL por me colocar em movimento, por me ensinar a ocupar, por movimentar arte nos espaços, na cidade e em mim.

Às Cia. Teatro de Garagem e Curumin Açu, Danilo, Laura, Pedro, Rafael, Everton, Fábio, Carol, Tais, Bruno que mantiveram a relação com o teatro vivo e seu trabalho possível. Com quem compartilho a dureza e a beleza de viver a arte do teatro, mesmo diante de tantas dificuldades.

Às e aos estagiárixs de Psicologia que acompanharam as oficinas e se abriram para novos olhares sobre a formação em psicologia.

Às e aos alunxs da Unopar, por toparem compartilhar olhares dissidentes na formação em Psicologia.

Aos professores e às professoras que participaram do meu processo formativo, em especial, àquelxs que abriram mundos, ampliaram olhares, compartilharam desvios, enfim, coisas que experimento neste começo de docência.

Aos amigos da Psicologia que conheci em Londrina Flávia, Cintia Helena, Sara, Alexandre, Serginho, Amanda, Clodoaldo, Ruth, Vi Karina, Juliana, Paula, Fábio, Carol, Renata, Laura, Livia, Robert entre outrxs. À Alejandra pelas trocas construtivas e à Valeria pelos chamegos cotidianos. Pessoas com quem compartilho a construção de uma psicologia Lado B, ou simplesmente uma proposta mais ética/criativa da profissão.

Às e aos amigxs Elis, Paulucha, Mari Oliveira, Felipe Montes, Felipe Torre, Mayuli, Fischer, Juliana, Maria, Melhado, por estarem perto mesmo longe às vezes, por me alimentarem com relações potentes, poéticas, alegres, e porque em algum momento deixaram um toque na escrita deste trabalho.

A todos e todas que, porventura, não foram citadxs, devido às condições de memória do pesquisador.

De coração.

Transtornada, eu?!

LOPES, Herbert de Proença. **Cartografias de vivências trans: experimentações teatrais e modos de subjetivação**. 2018. 236f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2018.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi acompanhar o Coletivo ElityTrans, grupo formado por travestis e transexuais da cidade de Londrina (PR), nos processos de experimentação teatral vividos por meio de oficinas compartilhadas entre participantes do coletivo e pesquisador, que resultou na criação da Cia. Translúcidas de Teatro. Procuramos no método da cartografia caminhos para acompanhar as linhas de subjetivação que atravessavam xs participantes e que indicavam problematizações sobre temas suscitados. Estes temas se transversalizaram e encontraram no termo “vivências trans” diferentes sentidos que foram explorados teoricamente: expressões de travestilidades e transexualidades; formas mais potentes de abordar tais expressões, como as perspectivas *queer*; experimentações artísticas através da prática teatral, e experiências coletivas que permitiram o exercício do teatro e da pesquisa, colocando o próprio sentido de experiência em questão. Esta pesquisa acompanhou a montagem de uma peça teatral realizada junto com xs participantes do coletivo e elaborada como um dispositivo de luta política e emancipatória, que se inscreve no cenário de violências contra expressões de gêneros dissidentes. Este dispositivo interessou-se por das condições de “ver” e “falar” que estavam entre os desejos das pessoas envolvidas ao projeto que confluíram na necessidade ética de garantir às pessoas trans e travestis, o direito fundamental à existência.

Palavras-chave: travestilidades e transexualidades, modos de subjetivação, teatro, perspectiva *queer*.

LOPES, Herbert de Proença. **Cartographies of trans experiences: theatrical experimentation and modes of subjectivation**. 2018. 236f Dissertation (Academic Master in Psychology). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2018.

ABSTRACT

The purpose of this research was to accompany the ElityTrans Collective, a group formed by transvestites and transsexuals from Londrina (PR), in the processes of theatrical experimentation lived through workshops realized with participants of the collective and researcher. We found in the method of cartography ways to follow the lines of subjectivation that crossed participants and indicated problematizations on issues raised. These themes were transversalized and found in the term "trans experiences" different meanings that were explored theoretically: expressions of travestilities and transsexualities; more potent ways of addressing such expressions, such as *queer* perspectives; artistic experiments through theatrical practice, and collective experiences that allowed the exercise of theater and research, putting the very meaning of experience in question. This research followed the construction of a theatrical play performed together with participants from the collective and elaborated as a device of political and emancipatory struggle, which is part of the scenario of violence against expressions of dissenting genres. This device was interested in the conditions of "seeing" and "talking" that were among the wishes of the people involved in the project that came together in the ethical need to guarantee trans people and transvestites the fundamental right to existence.

Keywords: travestilities and transsexualities, modes of subjectivation, theater, *queer* perspective.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1	Foto oficina ElityTrans, em setembro de 2012.	41
Fig. 2	Cartaz confeccionado pelo cartunista Latuff, no “Ato Diversidade Colorindo a Cidade”, 2012.....	46
Fig. 3	Foto da cena criada sobre o Ato Diversidade Colorindo a cidade.	47
Fig. 4	Apresentação de Mel Campus no Sarau de Garagem.....	47
Fig. 5	Cena apresentada no Cabaré Diversidade Londrina, 2014.....	48
Fig. 6	Autorretratos do processo de criação de personagem, fotos de acervo pessoal.....	81
Fig. 7	Desenho de cena para a peça, com proposta de circularidade.....	106
Fig. 8	Foto das anotações da reunião dia 26/03/16.....	140
Fig. 9	Mel, em foto de ensaio.....	142
Fig. 10	Lina, em foto de ensaio.....	144
Fig. 11	Fabi, em foto de ensaio.....	145
Fig. 12	Her, em foto de ensaio.....	146
Fig. 13	Linha do tempo da participação no grupo Translúcidas.....	151
Fig. 14	Foto de entrada da Casa da Vila.....	154
Fig. 15	Oficina realizada na garagem da sede do Coletivo ElityTrans.....	155
Fig. 16	Foto do evento Unir para Transformar Londrina, realizado no Canto do MARL.....	157
Fig. 17	Cenas apresentadas no cabaré Diversidade, no Unir para Transformar Londrina.....	158
Fig. 18	Oficina de teatro do Translúcidas realizada no Canto do MARL.....	158
Fig. 19	Foto do planejamento 30/05/16.....	160
Fig. 20	Foto da oficina do dia 06/06/16, na Casa da Vila.....	162
Fig. 21	Foto do planejamento dia 06/06/16.....	163
Fig. 22	Foto das folhas com as respostas da atividade do dia 27/06/16.....	166
Fig. 23	Croquis de figurinos feitos por Jana.....	173
Fig. 24	Mapa rizomático do processo do grupo. Criação visual das linhas de composição das Translúcidas	175
Fig. 25	Foto de atividade de oficina sobre o grotesco.....	181
Fig. 26	Cena apresentada no Regional Sul.....	186
Fig. 27	Imagem de Gilda, travesti da Boca Maldita.....	196
Fig. 28	Imagem de uma automensagem, escrita no processo de criação da peça.....	197

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANTRA	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
ENUDS	Encontro Nacional Universitário de Diversidade Sexual
FILO	Festival Internacional de Teatro de Londrina
LGBT	Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros
MARL	Movimento dos Artistas de Rua de Londrina
PROMIC	Programa Municipal de Incentivo à Cultura
UBS	Unidade Básica de Saúde
SUS	Sistema Único de Saúde
ULES	União Londrinense de Estudantes Secundaristas
UNOPAR	Universidade Norte do Paraná
UEL	Universidade Estadual de Londrina
UNESP	Universidade Paulista Júlio Mesquita Filho

SUMÁRIO

1 PARA INÍCIO DE CONVERSA.....	14
2 EXERCÍCIO: ANDAR PELO ESPAÇO, OCUPAR TODO O ESPAÇO.....	27
2.1 Aquecimento e preparação.....	27
2.2 Pesquisar implica ação.....	31
2.3 Gestões – Expressões Corporais.....	34
2.4 O(s) Encontro(s) com o coletivo Elitytrans.....	39
2.5 Modos de subjetivação e Cartografia.....	45
2.6 Composição transversal: teatro e psicologia.....	52
2.7 Dos procedimentos.....	58
3 VIVÊNCIAS TRANS.....	60
3.1 Vivências trans como experiências translúcidas.....	60
3.1.1 Lidando com as encrencas: gêneros, identidades, experiências.....	65
3.1.2 A experiência que vivenciamos.....	70
3.1.3 Seriam os gêneros realidades translúcidas?	72
3.2 Vivências trans como desvios e perspectivas travecas, ou <i>queer</i>	75
3.2.1 Por que travecas?	78
3.2.2 Traduções, traições, transições.....	86
3.2.3 Por que perspectivas?	89
3.2.4 A emergência traveca, ou <i>queer</i>	91
3.3 Vivências trans como experimentações cênicas.....	99
3.3.1 Fazer teatro: quem faz o quê?.....	102
3.3.2 Para atrizes e não-atrizes, a cena e o jogo.....	103
3.4 Vivências trans como expressões de travestilidades e transexualidades.....	110
3.4.1 Vamos passear nos campos enquanto o lobo não vem.....	112
3.4.2 Verdade e mentira no jogo da realidade e ficção.....	117
3.4.2 A vida como obra de arte, mona! Visibilidade e tombamento.....	122
3.4.3 Se delimitar é uma forma de limitar, definir para quê?	132
4 EXPERIMENTO CÊNICO: PROCESSO.....	135
4.1 Propostas.....	138
4.2 Participantes	141

4.3 Locais	153
4.4 Oficinas (e ensaios)	159
4.5 Modos de vida trans	179
4.6 Atravessa/dores de vivências: modos de subjetivação entre inter/sseccional/idades.....	188
4.7 Implicações pessoais: alguns registros.....	194
5 A ARTE COMO DISPOSITIVO DE LUTA POLÍTICA E EMANCIPATÓRIA ou	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	209
APÊNDICES	218

1 PARA INÍCIO DE CONVERSA

Para início de conversa, algumas histórias. Por que não? Afinal, delas são feitas estas páginas. O corpo do pesquisador está feito de histórias. É assim como o universo, feito de histórias, não de átomos somente, como na poesia de Muriel Rukeyser¹. As histórias que contamos nos permitem transformar o distante em próximo, possível e visível, como na visão de Eduardo Galeano².

...

Ano de 2016. Eu estava no Rio de Janeiro, no bairro da Lapa. Fevereiro, calor. Havia conhecido o Rio alguns anos antes e a Lapa, com certeza, estava entre as melhores memórias. Esse universo boêmio tão conhecido através de músicas, filmes, clipes, foi (re)conhecido quando fomos apresentados. Era algo familiar o cenário: cabe diversão, cabe escuridão e também contradição.

Esse passeio pela Lapa, me recordou outra situação, de quando morava em São Paulo, era adolescente e frequentava uma igreja protestante na região central, próximo à Praça da República. Uma região onde havia bares gays, saunas e casas de prostituição. Um dos amigos da igreja, mais velho e mais vivido que eu, me acompanhava em direção ao metrô. Quando chegamos, ele se despediu dizendo que iria embora caminhando. Disse, com certo mistério (que viria entender tempos depois) que gostava de andar por aquela região, chamada por ele de **submundo**. Aquela descrição, mais tarde me descreveria também. Assim aconteceu na Lapa. Conhece-la, foi reconhecer certo gosto pelo “submundo” que me povoava também.

Estava num bar, qual era o nome do bar? Não lembrei, acho que não importa. Arco-íris, o nome do bar era esse, disse Adriana, amiga de pós-graduação, de orientador e de desvios. Bem, o nome do bar tem um quê de interessante, foi bom ela ter recordado. Adriana estava presente na mesa, formada por outras travestis, que conheci naquela noite, entre doses de tequila e cerveja gelada. Na mesa também estava Tom, pesquisador de gêneros e sexualidades, que se tornou meu amigo.

¹ “Time comes into it./ Say it. Say it./ The universe is made of stories/ not of atoms.” Trecho do poema *The Speed of Darkness* de Muriel Rukeyser (1913-1980), poeta, ensaísta e ativista norte-americana.

² Em entrevista ao Programa Sangue Latino, o jornalista e escritor Eduardo Galeano diz que “são as histórias que a gente conta, que a gente escuta, recria, multiplica, as histórias são as que permitem transformar, o passado em presente”. Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NFTTr4vVhxzU>>

Lembro que me passou pela cabeça a Lapa de Hélió Silva³, povoada de histórias de travestis personagens de seu trabalho etnográfico no bairro. Para um habitué-pesquisador, a Lapa tem coisas que parecem confusas, mas tem outras até óbvias demais. A Lapa já foi a Lapa, disse uma travesti a Hélió Silva. Era outra Lapa que ela conheceu, era outra Lapa que o próprio pesquisador encontrou. Era outra Lapa, também, que nos acolhia.

Estava também na mesa Keila Simpson, que eu já conhecia de eventos, vídeos e matérias na internet. A vi pela primeira vez na Conferência Nacional de Políticas para LGBT, em Brasília, quando fez uma participação. Lembro de uma poesia que ela declamou. “Você lembra disso, Keila?”, perguntei. “Sim, claro” ela disse. “Era a poesia de um amigo meu⁴”. E lembrou da poesia e contou histórias da história da poesia.

Estávamos participando de um evento acadêmico, a II Conferência Internacional de Psicologia LGBT, realizada na UERJ. Era um encontro voltado para problematizar a Psicologia em seus encontros com as questões LGBT. Keila Simpson foi uma figura importante deste encontro. Como representante da ANTRA⁵, participou de diferentes mesas. Tinha uma fala contundente, militante, sensível. Uma fala lacradora, eu diria - como bicha que pesquisa gêneros e sexualidades. Lembro que ela contou a história de duas jovens transexuais que tinham em comum a demanda pela cirurgia de transgenitalização. Mas uma escuta mais sensível, como demonstrada por Keila, permitia problematizar melhor essa demanda. Dava vazão para a manifestação de diferentes expectativas que estavam em operação nos desejos singulares e que questionavam limites da identidade transexual. Cada uma das meninas tinha uma expectativa diferente em relação aquele processo, assim como cada uma tinha uma relação diferente com seu corpo e genitais, assim como cada trans ou travesti é uma pessoa diferente. Tudo isso me ajudou na composição da problemática identitária que encontrará na pesquisa.

De volta ao boteco, chega Elis, uma amiga pessoal que estava morando no Rio de Janeiro e aproveitamos para nos encontrar. Chegou na mesa e logo entrou na conversa. Entre as conversas, Keila continuava a contar histórias. Não sei se era a cerveja, ou a tequila, ou encantamento boêmio pela prosa, associada ao universo temático da pesquisa, ou de tudo um pouco, enfim... percebi naquele momento, meu interesse voltado para a contadora de histórias.

³ O livro “Travesti: a invenção do feminino” (SILVA, 1993) é resultado de sua reconhecida pesquisa etnográfica com travestis da Lapa, no Rio de Janeiro.

⁴ Tratava-se da poesia “O Averso da Travesti: a história de todas nós” de Rafael Menezes, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=K7YuJvATO2s>>

⁵ A ANTRA - Associação Nacional de Travestis e Transexuais é um movimento social brasileiro formado por travestis e transexuais, formado em 1993.

Me fez lembrar de uma *griô*⁶, e na transbordante ação de contar gera efeito de fascínio sobre o público ouvinte.

Keila continuou nas histórias. Começou a contar sobre Dom Kulick⁷. “De quem ela tá falando?” – pergunta minha amiga, de canto para mim. “Um pesquisador sueco que escreveu um trabalho babadeiro (no sentido de reconhecido) com travestis em Salvador” – eu disse. Keila contou coisas sobre esse trabalho e de como havia participado. Contou detalhes, pequenezas.

Ligou uma história a outra. Contou da vez que conhecera Caetano Veloso. Foi através de um encadeamento de situações: a) que Kulick tinha ido ao show de Caetano; b) que foi até seu camarim; c) que conversaram sobre o livro; c) que Caetano tinha lido e gostado; d) que o Caetano queria conhecer Keila, no caso, a travesti que Kulick descreve no livro.

Então, Keila viaja para o Rio de Janeiro e vai ao show para conhecer Caetano Veloso. A história, que já estava interessante, não para por aí. O Caetano ia fazer uma homenagem aos dois, mas foi advertido a não fazer, não sei por quem, não sei como. O motivo: por obra do acaso, estavam na plateia o jogador de futebol Ronaldo, dito Fenômeno, e sua mãe. (Aquele jogador que viveu um escândalo público por ter saído com duas travestis, isso à época). Resultado: nada de referências a travestis no show, pois poderiam ser ligadas ao astro do futebol.

Como desfecho, e como forma de desculpar-se, Caetano convida Kulick e Keila para visita-lo em sua casa, após o show. Queria mostrar uma composição que tinha feito anos atrás, chamada “Três travestis”. Ao escrever, fico imaginando Caetano, sentado no sofá da sala, tocando com calmo andamento, piano, sua canção: É assim, sua letra:

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

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

⁶ Sobre o termo *griô*, termo de origem francesa que remete ao processo de colonização e as formas de resistência cultural de tradição oral. “O *griô*, mestre *griô* ou mestra *griô* são homens e mulheres guardiões e guardiãs da memória, que possuem suas tradições transmitidas por gerações através da linguagem da fala e do corpo, sendo o indivíduo que valoriza o poder da palavra e da oralidade dentro de determinada comunidade” (DUTRA, 2015, p. 21).

⁷ Antropólogo sueco que desenvolveu uma pesquisa etnográfica com travestis em Salvador, em 1997, relatada no livro “Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil” (KULICK, 2008).

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

A codorniz
 O chamariz
 A caça

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

Por fim, após a (adiada) saideira, fomos comer um lanche na rua. Keila continuava suas histórias, motivada pelo nosso interesse em ouvi-las. Minha amiga, que nos acompanhara no grupo que havia diminuído, se mostrava uma das mais interessadas. Perguntava detalhes, coisas que tinha dúvidas. Em certo momento, pensei “controla a curiosidade, amiga”. Pensei, mas não falei. E não falei porque eram curiosidades minhas também, que ela tivera mais coragem de perguntar. Eu também era beneficiado pelo exercício de sua curiosidade. Seria esse exercício, parte do que seja pesquisar?

No final da noite, despedi-me de Elis, que deixou o grupo. Voltamos para nossa hospedagem. Minha amiga, parceira de pós-graduação, e parceira de Keila na militância da ANTRA, fez uma observação afiada sobre nossa curiosidade em relação às histórias contadas por Keila. “É interessante perceber como nossas vidas é objeto de curiosidade das pessoas”. Bem pontual, sua fala trazia talvez sua própria experiência diante da curiosidade dos outros (e acabo pensando no fato de que a curiosidade alheia nem sempre é gentil). No momento, pensei em mim, uma pessoa curiosa, tentando ser pesquisador de um universo do qual não faço parte, pelo menos não como uma praticante da travestilidades estética e identitária. Mais que um incômodo, lembrava críticas feitas por pessoas, grupos, comunidades, enfim, xs que são objetos de pesquisa e intervenção das ciências humanas e sociais e fazem uma crítica sobre a contrapartida que não vem, de saberes que são usurpados.

Keila concordou com o apontamento feito, mas ela mesma não se demonstrara incomodada com a noite de histórias (de sua parte) e de curiosidades (de nossa). Pelo contrário, parecia confortável nesse papel. Sim, ela percebia a presença, por vezes incômoda, de tal curiosidade. Mas, ainda assim, era importante que travestis pudessem contar suas histórias, disse como uma contadora de histórias, apaziguando as diferentes demandas. Talvez esse seja o caminho para construir novas histórias de travestis e transexuais.

...

Esta pesquisa será composta por histórias. São muitas histórias que povoarão estas páginas, e queremos conta-las. Quem sabe, estas histórias possam te afetar, assim como nos afetou.

...

Nem todo trabalho foi produzido por mim. Contou com diferentes participantes. Por isso, a pesquisa também é produzida por outrxs, além do pesquisador. Ela **se** produz, se cria, não sozinha, mas como resultado de agenciamentos múltiplos. Que propriedade temos de uma produção? Seja artística, acadêmica, uma obra não teria dono? Talvez direito autoral. A autoria não pode ser reduzida, exceto nos termos da lei, e olhe lá.

Sim, existe esse sujeito – que se assujeita, inclusive – que passa pelo processo de mestrado. Mas ele só existe emaranhado, enrolado em nós. Como Deleuze, em *Conversações* (1992):

A terceira pessoa, é ela que se deve analisar. Fala-se, vive-se, morre-se. Sim, existem sujeitos: são os grãos dançantes na poeira do visível, e lugares móveis num murmúrio anônimo. O sujeito é sempre uma derivada. Ele nasce e se esvai na espessura do que se diz, do que se vê (DELEUZE, 1992, p. 134)

Existe nós. E existem movimentos, relações de força, fluxos, encontros e acasos. Quem são eles?

PROBLEMAS GRAMATICAIS DA REDAÇÃO

PRODUZI ESSA PESQUISA (EU)

PRODUZIMOS ESSA PESQUISA (NÓS)

A PESQUISA PRODUZIU-SE (IMPESSOAL)

Existe um “eu” que dialoga nesta pesquisa, aqui acessada pelo texto. Eu escrevo em primeira pessoa, não somente como escolha formal e estética, mas política, como se tem feito no campo das ciências humanas e sociais. Posicionar-se é preciso.

Nesta tarefa de pensar o eu que produz a pesquisa, é importante pensar na implicação, vista como uma relação toda manchada, indissociada, mestiça, inclassificável, que marca a relação da primeira pessoa com a rede pessoal e impessoal de pesquisa. Durante o processo de escrever no percurso do mestrado, processos de aprendizagem e de desaprendizagem entram em curso.

O uso da linguagem acadêmica, que se perverte em academicista com facilidade, pareceu, no começo, um modo fácil de me esconder. A escrita que começava a sair, nas primeiras tentativas do percurso de mestrado, era bem pouco pessoal, talvez com pouca vida,

mas formalmente adequada e coerente. Era uma escrita insegura de se revelar, mas que também conseguia dialogar com formatos acadêmicos - num jeitinho tradicional de fazê-lo. Apostar numa nova escrita foi assumir que essa tarefa trata de provocações epistemológicas, ontológicas, literárias.

Enquanto eu escrevo, a artista Grada Kilomba⁸ faz sua intervenção de escritura poética. Cabe aqui, em nosso diálogo. Então transcrevo “Enquanto eu escrevo”:

Às vezes eu temo escrever.
A escrita se transforma em medo,
Para que eu não possa escapar de tantas
Construções coloniais.
Nesse mundo,
Eu sou vista como um corpo que
Não pode produzir conhecimento,
Como um corpo fora do lugar.
Eu sei que, enquanto escrevo,
Cada palavra escolhida por mim
Será examinada,
E, provavelmente, deslegitimada.

Mas nada de surpresa. Foi assim que essa escrita se produziu, através de processos de disciplinamento da redação científica, desde os tempos da graduação. Mas quando nos aproximamos de perspectivas críticas no campo científico, que questionam seus modos de produção, outros processos de aprendizagem são disparados. É o caso da cartografia, das produções feministas, da perspectiva traveca⁹, ou *queer*, e dos diálogos transdisciplinares e transversais entre psicologia e arte do teatro, academia e militância, teoria e vida. É o nosso caso.

É **tanto** nosso caso, não por ser exclusivo, mas por ser um destaque que **tanto** queremos fazer. Escrever sobre isso tudo é algo como perturbador para a primeira pessoa. São tantas operações semânticas, sintáticas, gramaticais, ortográficas, poéticas que estão em curso, que fazem plural a pessoa singular. Mexe no sujeito como no objeto, direta e indiretamente, às vezes obliquo, às vezes com alguns hiatos, mas sempre verbo, verbo que faz ligação. Escrever-se é algo entre escrever-me e escrever-te.

É uma escrita de si, conforme Gloria Anzaldúa (2000), a via que permite que se "escreva sobre o que mais nos liga a vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade; momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos" (p.

⁸ Nascida em Portugal, Grada Kilomba é escritora, artista e teórica sobre olhares decoloniais de gênero e raça. A intervenção “While I Write” está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=UKUaOwfmA9w>>

⁹ A perspectiva traveca é uma formulação conceitual que propomos nesse trabalho e tem associação com a teoria *queer*. Esta perspectiva será desenvolvida na seção 3.2 deste trabalho.

235). Segue que pesquisar, desse jeito, é tanto uma prática de não explicar, não compreender. Saber nada tem a ver com isso, como o **lembrete** de Carlos Drummond de Andrade: “Se procurar bem, você acaba encontrando/ não a explicação (duvidosa) da vida. / Mas a poesia (inexplicável) da vida”¹⁰.

Mas também escrevo implicado, compromissado. Anzaldúa (2000) descreve assim, sua própria implicação sobre a escrita: “Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia” (p. 232). E nesse processo, muitos nós.

Existe **nós**, essa pessoa plural. Existem **nós**, esses laços. Um tal enrosco que nos prendeu eu, tu aqui-agora, e muitos eles e elas. É por isso que escrevemos também na primeira pessoa do plural. Para que não fique tão confuso, tentamos cercar o texto de contextos, rodapés, apontamentos, recursos para amenizar as confusões. Entretanto, se parecer estranho, é interessante também. Assim, também tateamos chegar “ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

Formamos nós com Deleuze, Guattari, Foucault, Nietzsche, Braidotti, Butler, Preciado, Spivak, Haraway, Scott, Brecht, Guennon, Saéz, Córdoba Garcia, entre outrxs. Também buscamos diálogos aqui, nas terras brasileiras, com Boal, Rolnik, Louro, Pelúcio, Bento, Colling, Passos, Benevides, Silva, entre outrxs. Mas não buscamos também só conversas acadêmicas. Tivemos conversando mais livres com Leminski, com Rubem, com Dzi, com Cora, com Manoel, com Grada e com outrxs. Em momento oportuno, elxs serão devidamente apresentados, academicamente falando. Por ora, basta essa referência, uma mais intimista, que a convivência trouxe. Em algum momento, nos encontramos no olhar, conceito, ideia, provocação, questionamento, sensação, posição, enfim...

Outro “nós” também existe, importante destacar. É um “nós” do encontro com o orientador, Wiliam Siqueira Peres, que também estabelece diálogo como pesquisador, em alguns momentos. Esse diálogo tem conexões especiais, além de afetuosas, mas de experiências. Anos atrás, Wiliam pegava moto-taxi e subia uma ladeira até a casa de Chris (uma das participantes desta pesquisa, apresentada adiante). Eram as primeiras reuniões na ONG ADE FIDAN¹¹, e Wiliam participou desta experiência que, dentre outras coisas, produziu o

¹⁰ Poema “Lembrete”, Carlos Drummond de Andrade. (ANDRADE, 1984)

¹¹ Organização Não-Governamental da cidade de Londrina que atuou no período de 2001 a 2007, referência nos trabalhos com prevenção, trabalho e garantia dos direitos básicos para as pessoas travestis e transexuais.

espetáculo “Eu quero viver de dia”, estrelado por Scarlet O’hara, Fernanda Kimbal e Ana Paula, que foi posteriormente substituído por Nicolý Kate, e depois somados com Heloisa. Coincidentemente, Scarlet seria a primeira travesti com quem eu trabalharia no teatro, na peça “Bendita Geni”, em 2009 (TEATRO DE GARAGEM, 2017).

Adriana Sales, travesti, ativista e pesquisadora é também orientanda do Wiliam. Juntos formamos um “**nós**”, que pesquisamos sobre travestilidades e transexualidades, sobre perspectivas *queer*, dialogando não somente com pesquisas teóricas, mas com práticas militantes e emancipatórias sobre essa discussão. Participamos do PsiCU*queer*, provocativo novo nome do antigo GEPS, Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Sexualidades da Unesp/Assis. Aqui, somamos diálogos com problematizações psis, de cus e *queers*.

Por fim, de uma maneira bastante presente, está um outro “**nós**”, que desde antes de vários diálogos aqui destacados, compuseram esta pesquisa. Trata-se do Coletivo ElityTrans e de seu fruto, Grupo Translúcidas. Em especial na relação com Mel, Chris que nos colocaram em contato com outras travestis e transexuais da cidade, além de Lina quem foi importante interlocutora. Somamos esforços para dar força a uma voz, uma voz deste nós, constituindo aquilo que podemos chamar de polifonia, conforme Félix Guattari (1992). Todxs somam vozes para uma fala coletiva, plural, por vezes dissonante, afinada aqui, desafinada adiante.

Com o coletivo, sou afetado por experiências de vidas que não foram minhas, recheadas de belezas e violências, mas que em algum momento se encontraram com as minhas. Somo esforços na luta concreta por direitos, indignação urgente com as situações de transfobia, ação transformadora como exercício de cidadania. Assim, pensamos o pesquisar como tendo algo de transformador também, que possa ter algum efeito sobre esse cenário político-social, que demanda criação de formas de resistência e combate.

Na continuação da intervenção poética de Grada Kilomba:

Então, por que eu escrevo?
 Eu tenho que fazê-lo
 Eu estou incrustada numa história
 De silêncios impostos,
 De vozes torturadas,
 De línguas interrompidas por
 Idiomas forçados e
 Interrompidas falas.
 Estou rodeada por
 Espaços brancos
 Onde, dificilmente, eu posso adentrar e permanecer.

Então, por que eu escrevo?
 Escrevo, quase como na obrigação,
 Para encontrar a mim mesma.
 Enquanto eu escrevo

Eu não sou o Outro
 Mas a própria voz
 Não o objeto,
 Mas o sujeito.
 Torno-me aquela que descreve
 E não a que é descrita
 Eu me torno autora,
 E a autoridade
 Em minha própria história
 Eu me torno a oposição absoluta
 Ao que o projeto colonial predeterminedou
 Eu retorno a mim mesma
 Eu me torno: existo.

Existo como nós.

...

E existe a pessoa impessoal. Que se produz, que se faz, que são agenciamentos dos quais não exercemos controle, pois não partem de um Eu.

Deleuze diz assim: “a enunciação literária só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu” (DELEUZE, 1997). E só nasce quando descobre a potência de um impessoal, para além das pessoas aparentes.

Aconteceu.

...

Essa escrita de si, de nós, um exercício de escrita do mundo. A expressão que se refere a escrita de si, nos remete a Michel Foucault (1992), quando resgata das formas textuais desde a Antiguidade, um tipo de escrita ligado ao exercício de formação pessoal, uma forma narrativa pessoal (ou autobiográfica) onde se incluem uma atividade de produzir-se ao passo que se escreve-se. A partir destas conexões, entre escrita e relação - de produção de si, e mais interessadamente da produção da diferença, que outras formas de escrita de si vem sendo exploradas, interessadas nos agenciamentos pessoais e coletivos, em formas de ruptura possibilitadas pelo escrever, ou pelo narrar.

Essa escrita, aqui... teve de ser transtornada.

As trans já manifestaram essa viração. Dizem elas: “O sistema diz que somos transtornadas. Tá meu bem! Se o sistema diz isso é porque nossa existência o **transtorna**”¹².

¹² Criação intertextual com trecho do Manifesto Pela Despatologização das Identidades Trans (REDE, 2017).

Com isso, dizem, as trans: o problema não somos nós, mas o sistema! Lacradora problematização que chega até nós, a ser esmiuçada. Tivemos alguns exercícios trans: de nos trans-tornar em alguns momentos, de trans-passar em outros, de trans-formar quase sempre, de trans-vestir vez ou outra, de trans-pirar bastante. Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998), quando dialogam sobre a tarefa de escrever, parecem descrever melhor o que queremos dizer:

Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam por sua vez e vice-versa (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 41)

Fluxos. Movimentos. Territorialização e desterritorialização. Agenciamentos provocados por linhas, modos de subjetivação. Agentes pessoais e impessoais. Expressões. Ventos que estão em ação e que mobilizaram o processo de pesquisa, e continuam atuantes neste texto. Seguiu-se aos “trancos e barrancos”, foi-se expandindo, percebendo brechas, seguindo pistas, construindo-se. Movendo-se. Sendo-se. Tecendo-se, não centrada em mim, neles ou nelas, mas formando agenciamentos. Agenciamentos...

A unidade real mínima não é a palavra, nem a ideia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, tampouco não se referem a sujeitos como sujeitos de enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas alguma coisa que se passa ao menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 43)

...

Para percorrer esse caminho junto com x leitor(a), procuro abrigo no recurso das narrativas. Pretendo narrar-apresentar o trabalho, na medida em que se costuram as problematizações que se fizerem necessárias, e os diálogos com teorias e poesias que atravessam o caminho do texto. Narrar torna-se tentativa de não representar, de não descrever fatos como se fossem estátuas. Uma tentativa também de não se comprometer ou se submeter às armadilhas de regimes de verdade. Uma tentativa, respaldada e entusiasmada por diversas alternativas que visam construir propostas críticas aos modelos de conhecimentos que reforçam grandes narrativas. Não há saberes, senão múltiplos. Multiplicidades.

Na impossibilidade de empalhar processos em movimentos para poderem ser expostos, o desafio está em buscar formas de compartilhar essas vivências e contar essas histórias, numa aposta de que as contações de histórias podem conectar universos referenciais distintos. A proposta de pesquisar-cartografar movimentos, processos em curso, passa pela construção de

narrativas e pelos devires que tais processos mobilizam, acessam. Se dão em níveis imperceptíveis, pois são sempre moleculares:

O movimento está numa relação essencial com o imperceptível, ele é por natureza imperceptível. E que a percepção só pode captar o movimento como uma translação de um móvel ou o desenvolvimento de uma forma. Os movimentos e os devires, isto é, as puras relações de velocidade e lentidão, os puros afectos, estão abaixo ou acima do limiar de percepção. Sem dúvida, os limiares de percepção são relativos, havendo sempre, portanto, alguém capaz de captar o que escapa a outro: o olho da águia... (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 65)

Fazer-se outro, um devir-animal do olho da águia, um devir molecular que transborda limiares da percepção, um devir-mulher que rompe a trajetória de constituição de certos paradigmas normativos de uma personalidade social, devir do ponto de vista da mutação das formas de existência coletiva, um devir-traveca que é inventado e atrelado à continuidade das possibilidades dos devires moleculares. Modos de dissidência, que buscam ruptura com determinantes de sujeito e sujeita, de produção de identidade, com os modos de ser normal. Não se trata de identidade, reiteram. A identidade, como resultado de processos normativos, opera em nível molar, e os devires são sempre moleculares. Como afirma Nestor Perlongher (2016), “esses processos de marginalização, de fuga, em diferentes graus, soltam devires (partículas moleculares) que lançam o sujeito à deriva pelas bordas do padrão de comportamento convencional” (p. 130, tradução nossa).

Para Deleuze e Guattari (1997), escrever, assim como cantar, compor, pintar (ou atuar também, acrescento) não tem outro objetivo, talvez além de desencadear outros devires. Essa escrita constitui-se de narrativas, que formam elos, ou alianças – para pontuar movimentos do devir. Produzida por narrativas que foram para mim narradas, produz narrativas que são por mim e por nós, narradas. Aqui se anunciam narrativas do teatro molecular, teatro das sensações, teatro dos devires, teatro dos nômades, teatro dos monstros, teatro dos ciborgues entre outras associações...

Narra-se o que não se pode descrever, o que não pode ser verificado, que não pode ser objeto de uma constatação, assim sugere Maurice Blanchot (2005) ao tratar das narrativas. Na angústia gerada pelo aprisionamento da palavra, ou de uma palavra que logo quer ser codificada, faz-se um exercício de pesquisar que não deseja formular-se apressadamente. Tampouco em exigir-se fiel à realidade. Acompanhar os processos de subjetivação, os movimentos dos desejos gerados nas conexões aqui apresentadas, torna possível tentar compor novas realidades.

Um texto não tem objeto nem sujeito, parafraseando Deleuze e Guattari (1995), ao falar de “livro”, na introdução do Mil Platôs, no Volume I. Um texto é um agenciamento múltiplo,

do qual participam muitas vozes. Um texto, sob a perspectiva rizomática, é composto de linhas de segmentaridade, que promove processos de territorialização na composição dos significados e atribuições que são exigidos por códigos estabelecidos em determinada comunidade interpretativa. Também participam linhas de fuga que geram algumas rupturas nesse ou naquele traçado dos movimentos. Há movimentos de territorialização e desterritorialização, de estratificação e flexibilização, de codificação e descodificação, ramificados entre si (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Há movimentos.

Textualizar não se faz sozinho. Mesmo no fechamento de seu produto, o texto, preserva potenciais vibrações nas composições que o leitor/leitora pode fazer dele.

Dizendo com Deleuze e Guattari (1995), mas diferente: Não devemos perguntar para este texto o que ele quer dizer. Qual seu significado ou significante. Melhor perguntar como ele funciona, quais as conexões que faz, se deixa ou não passar intensidades, e quais são. Quais multiplicidades permite introduzir e com que corpos sem órgãos¹³ ele se converge. Com os seus também?

Narra-se ao passo que narro-me. Queremos falar do corpo sensível criado no contato com as questões que nos deparamos. Envolve um mergulho por universos dos quais desconhecemos. Blanchot (2005) insinua mais uma vez, uma via: “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições de realidade comedida que é a nossa” (p.272). Narra-se para criar novos mundos, e narro para pensando em criar mundos mais justos e belos. Narra-se também para pensar a pesquisa acadêmica com essa potencialidade comunicativa: a de afetar os universos distintos que conecta, na medida em que busca cada vez mais – respondendo às insistentes demandas que setores da sociedade fazem à Academia – conectar-se. Texto e contexto, narração de narrações.

Acabado o capítulo, surge uma poesia. Encerrado um tempo de trabalho teórico, o corpo pede as vezes algo bem prático, mais leve. Um banho, um samba, uma dose, uma transa, qualquer coisa fora que, de algum modo estranho, dá sentido ao que é escrito. Segue um poema, uma das produções da pesquisa, feita na ocasião de um capítulo finalizado. Metáfora da vida: para continuar lendo, precisamos continuar virando as páginas:

Mais um capítulo da vida passa

(Herbert Proença)

¹³ O Corpo sem Órgãos (CsO) é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, em *Anti-Édipo* (2010) e *Mil Platôs* (1996), a partir do termo criado por Antonina Artaud. Tal conceito funcionaria mais como uma prática (“Como construir um CsO?” é a pergunta que fazem) do que como conceito com traços bem definidos. Questiona o corpo em sua organização produtiva, funcional e instrumentalizada, para tornar-se produção de realidades diferentes.

Mais um
capítulo
Da vida
Passa.

Bem,
Teoricamente,
A matéria
do conceito,
É também
uma matéria
orgânica
ou desorgânica, ou etc.
- a depender da teoria,
mas isso
é um capítulo
à parte.

De maneira prática:
Com uma
ou outra teoria
A vida passa!
*Se é que é vida...
**Se é que passa...
***Se é retórica ou vivida
Tortuosa, retilínea
Entre tantas entrelinhas.

Um apontamento: pra discutir vida,
Isso de viver,
Citar direto Gonzaguinha
Vírgula mil novecentos e bolinha.
Num sábado, num samba
em qualquer esquina.

2 EXERCÍCIO: ANDAR PELO ESPAÇO, OCUPAR TODO O ESPAÇO¹⁴

Este capítulo aborda questões metodológicas que compõem esta pesquisa de mestrado, desenvolvido num Programa de Pós-graduação em Psicologia. A proposta foi elaborada para ser desenvolvida junto com o Coletivo ElityTrans, grupo formado por travestis e transexuais, na cidade Londrina/PR. O objetivo foi acompanhar os processos de experimentação e criação teatral propiciados por meio de oficinas compartilhadas entre participantes do coletivo e pesquisador.

Através da experiência de acompanhar, buscamos cartografar os movimentos desejantes que se comunicam entre co-atuantes, isto é, xs participantes das oficinas teatrais. Estes movimentos abriram margens para problematizar os processos de subjetivação que estão colocados em cena: como as travestilidades e transexualidades, as experimentações teatrais, os processos de organização coletiva do grupo. Também são consideradas as implicações do pesquisador, uma vez que cartografar implica ação. Essa opção metodológica envolve tecer considerações de ordem epistemológica, ética, estética, política e poética.

Pensamos em apresentar esse trabalho a partir da metodologia, pois de certo modo, mostra a forma como o trabalho se produziu. Pensamos em começar compartilhando o “como”: **como** surgiu essa pesquisa e **como** ela foi desenvolvida.

2.1 Aquecimento e preparação

O trabalho aqui apresentado trata-se de uma pesquisa cartográfica em sua proposta de acompanhamento dos desenhos traçados por experiências de vidas. As problematizações estão pautadas em perspectivas travecas¹⁵, ou *queer*, em posicionamentos teórico-críticos sobre as travestilidades e transexualidades enlaçadas pelas composições que favoreçam tomá-las em formas potentes, nômades, transitórias sobre a concepção de sujeitxs. Algumas práticas e produções sobre o método cartográfico fornecem pistas – nunca definitivas – sobre este modo de pesquisar, costurando-se com outras pistas que nos auxiliam a abordar as experiências teatrais.

O interesse nesta pesquisa surgiu de experiências anteriormente realizadas, no ano de 2012, com o Coletivo ElityTrans em parceria com o grupo Cia. Teatro de Garagem, vivenciadas

¹⁴ Uma vez que “metodologia” tem significado associada à ideia de caminho, pensamos numa referência a exercícios de teatro que iniciam com caminhada livre das pessoas pelo espaço de ensaio. Duas orientações são comuns neste exercício: não andar em trajetos repetitivos ou circulares e de procurar andar por todos os cantos do espaço.

¹⁵ Tais perspectivas serão apresentadas na seção 3.2 deste trabalho.

inicialmente pelo pesquisador (que vos escreve) e dois amigos, um deles integrante do grupo teatral.

No seio das relações que foram, naquele momento, geradas nos encontros que tivemos com este Coletivo, uma grande quantidade de afetações provocadas pelo contato com novos universos de referências, foram tomando parte do meu corpo e compondo conexões que considerava criativas e potentes para pensar teatro, gêneros, sexualidades, chegando até à psicologia. Eram questões, a princípio, problematizações ainda sem contornos bem definidos. Indicavam movimentos de transformação, de alteração de quadros de referências e de modelos de pensamentos.

As experiências que compartilhamos com o Coletivo foram se configurando para além de oficinas teatrais, que caracterizavam nosso contato inicial. Aos poucos fomos compartilhando outras ações do grupo, participando de conversas, reuniões e organização de atos públicos. No entanto, de um jeito ou de outro, estas ações eram costuradas pelas nossas experiências teatrais.

À medida do estreitamento de nossas relações/amizades/cumplicidades, acontecia também um aconchegamento de olhares e de desejos. Estes poderiam ser indicadas em forma de perguntas: que buscamos através de práticas teatrais? Que potências políticas podemos acessar por meio desta via de expressão? Que **vivências trans** são geradas por experimentações cênicas, poéticas e políticas conjuntas? Aliás, de onde vem o termo, “vivências trans”, que está no título deste trabalho?

As formas de teatralidade que encontramos nas nossas trocas com as travestis e transexuais do coletivo nos acenavam para a existência de outras estéticas. Estariam se referindo a modos de singularização processadas nas composições de vidas possíveis, vidas que buscam ultrapassar modelos binários e fixos de gêneros. Aqui nesse ponto, é necessário explicitar a relação entre tais modos de singularização e sua relação com a subjetividade:

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 33)

Pensar a relação entre subjetividade e criação, e assim, processos de singularização, se mostrou bastante interessante nessa experiência que alia teatro e produção de si, associados a modos inventivos de viver a vida, em cena ou fora dela.

As vivências teatrais são formas de denominar as práticas de experimentação teatral compartilhadas com o Coletivo ElityTrans. Faz parte dos objetivos desta pesquisa, desenvolver olhares mais sensíveis e objetivos - se considerarmos a objetividade encarnada da prática científica, pautada por uma ética responsável e emancipatória, proposta por Donna Haraway (1995), para os dispositivos que serão criados com xs participantes e que serão retomados mais adiante: as oficinas teatrais.

Nesse sentido, buscamos as vivências, como formas de experimentação da vida que passam pelos corpos em conexões e que provocam afetações, alterações; mudanças nos modos de sentir e de estar no mundo. As vivências teatrais constituem-se numa espécie de brinquedos para se jogar, na ação teatral e na ação de pesquisa, na produção de novos modos de existências. Jogos-brinquedos-conceitos que são convidados a acompanhar os olhares sobre os processos de subjetivação dispostos nas cartografias que, junto com as participantes da pesquisa, pretendemos desenhar na experiência. A roda se abre e nela se compartilha, jogando junto com outras vivências. No nosso caso, das vivências trans.

Neste trabalho o termo **vivências trans** produz (e é produzido por) múltiplos sentidos. Pode servir como substantivo descritivo de um processo, ou para adjetivar movimentos de transformação, de trânsito e de transição. Funciona também para pensar o entre o meio, a conexão e a fronteira, e as operações transversais que acompanham habitar diferentes territórios existenciais. Implica considerar os hibridismos desenhados nas interações diversas geradas na pesquisa.

Em práticas teatrais, geralmente exploramos as variações que cada pessoa consegue descobrir de um gesto, um movimento, uma voz, um texto, um sentimento. Essas variações exploradas em exercícios de descoberta livre, faz emergir outros possíveis de um mesmo, produzido pelas variações.

Assim, envolvidos com as variações de significações que podemos descobrir para criar novos mundos, pensamos ser interessante explorar/jogar conceitualmente com os termos. Na tentativa de organizar, em linhas acadêmicas, as viagens e trânsitos que nos permitimos fazer durante o processo, destacamos alguns eixos de sentidos para o termo **vivências trans**. São eles:

1. O termo **vivências trans** é um jeito de provocar semanticamente as experiências vivenciadas entre as pessoas e de como, delas, produzir sentidos que transitam entre as vozes que participaram do processo. O que contar e analisar do que foi vivido em uma experiência, na pesquisa?

2. **Vivências trans** é um termo que pode substituir “identidades trans” quando necessário problematizar os aspectos da produção de identidade e diferença. Tudo isso, atrelado à perspectiva política e teórica traveca, ou *queer*.
3. O termo **vivências** é uma forma de abordar a experiência teatral em questão, tomando vivências como experimentações que são vividas corporalmente. A opção pelo termo **trans**, na relação com tais vivências, é um investimento nos trânsitos entre fazer teatro e fazer pesquisa acadêmica que prioriza as multiplicidades.
4. O termo **vivências trans** poder ser uma forma alternativa para se referir às travestilidades e transexualidades, aqui abordadas como modos de expressão de desejos, gêneros e sexualidades. Estas expressões são dissidentes às normas regulatórias pautadas numa ordem heteronormativa, patriarcal e falocêntrica e por isso consideradas abjetas. Porque transitam. Não pretende substituir os termos destas expressões de gêneros (travestilidades e transexualidades), mas associar-se (estranhamente) a elas.

Esses eixos todos, brechas para criação de sentidos, serão explorados na próxima seção e vão nos acompanhar para traçar as linhas teóricas e práticas que foram pedindo para entrar no jogo.

Formam parte da iniciativa inventiva de pesquisa fruto das problematizações propostas por Rosi Braidotti (2006) sobre as transitoriedades componentes nos processos atuais de transformações dos sistemas políticos, econômicos, culturais, simbólicos, entre tantos, que caracteriza o que essa autora define como transcontemporaneidade. A emergência de novas formas de identificações, transitórias e fluidas, como por exemplo das expressões de gêneros e sexualidades, do ponto de vista da polifonia e multiplicidade constituintes dos processos de subjetivação contemporâneos. Tal processo, segundo a autora, se configura como um imperativo para teóricos e teóricas para re-conceberem sua própria situação e suas práticas dentro desse esquema complexo.

Essa noção é discutida a partir da noção das transposições (BRAIDOTTI, 2006) que, associada à crise de paradigmas associadas a contemporaneidade:

Indica uma transferência intertextual que atravessa fronteiras, transversal, no sentido de um salto desde um código, um campo ou um eixo a outro, não como um modo quantitativo de multiplicidades plurais, mas, no sentido qualitativo de multiplicidades complexas. Não se trata apenas de entretecer linhas, como variações de um tema, mas de interpretar a positividade da diferença como um tema específico em si mesmo. (BRAIDOTTI, 2006, p. 20, tradução nossa).

O termo transcontemporaneidade busca considerar as transversalizações geradas pela multiplicidade constituinte dos processos de subjetivação. Também é recorrido como uma forma de denominar as crises de paradigmas e das posições de sujeitos em ação na contemporaneidade. Mais ainda, como modo de favorecer o reconhecimento e posituação das formas instáveis, descontinuas e múltiplas de subjetividades em suas potencialidades. Possibilita pensar a produção de novas formas de “sujeitas” e “sujeitos” que pedem visibilidades.

A crise de paradigmas e de valores representa uma abertura para novas possibilidades de produção de conhecimentos/práticas, na medida em que exigem criatividade teórica e política. Costuram esse posicionamento, os atravessamentos éticos sobre modos de produzir conhecimentos insurgentes e alternativos ao paradigma tradicional de ciência¹⁶ de base essencialista e positivista. Este modelo seria componente das estratégias do poder que se efetivam na manutenção dos sistemas de pensamentos e de dominação que configuram as sociedades atuais.

Este trabalho, que parte de experiências de fazer/pensar/sentir e de compartilhar, não está restrito ao campo de discussões acadêmicas, ou seja, não é somente neste espaço que tais reflexões poderiam ser feitas. Do mesmo modo, não se limitam à pesquisa científica as inquietações e contribuições que podem surgir desta proposta de agenciamento coletivo. Tais questões se configuraram, de fato, um enigma do caminho percorrido. No entanto, foi criado o desejo de trazer as cenas destas experiências para serem vistas com olhares acadêmicos e serem pensadas junto as problematizações teóricas e metodológicas. O fazer pesquisa é engendrado por estes olhares e problematizações e por outros que atravessam os territórios que procuramos habitar. Através dos caminhos percorridos na perspectiva das trajetórias nômades, apostamos na composição das cartografias.

2.2 Pesquisar implica ação

Coloco-me, então, na tentativa de acompanhar movimentos, como parte de um esforço de não perder aspectos importantes de processualidades. Um olhar sobre as noções de trânsito e transitoriedade que constituem as perspectivas nômades que queremos destacar, abarca as discussões sobre as transgeneridades em diferentes aspectos. Trânsitos entre os gêneros, embaralhando os códigos das definições regulatórias, trânsitos que se colocam na relação sujeito-objeto e pesquisador-pesquisadx (alterando códigos científicos tradicionais), trânsitos

¹⁶ Conforme discutido por Boaventura de Souza Santos (1988).

que se desenham na discussão entre as áreas de práticas psicossociais e práticas teatrais (considerando as diversidades que compõem ambos os campos), trânsitos entre os jogos de linguagens/discursos/afetos/desejos de diferentes comunidades interpretativas. Trânsitos que escapam de eixos modulares e se configuram de maneira transversal.

A transversalidade assume, desta maneira, papel de mobilizadora de certa qualidade de movimento na pesquisa. Esta noção, de especial importância para a pesquisa cartográfica, foi construída a partir do conceito proposto por Félix Guattari em 1964, quando interessado em ultrapassar os limites do *setting* clínico na prática institucional. No nosso caso, contribui no mapeamento de perspectivas rizomáticas da pesquisa (PASSOS; BARROS, 2009). Ao referir-se a um eixo diferente do esquema cartesiano (vertical/horizontal), a transversalidade se apresenta como modo de escapar de uma organização hegemônica.

Operar na transversalidade é considerar esse plano todo em que a realidade se comunica. A cartografia é o acompanhamento do traçado desse plano ou das linhas que o compõem. A tecedura desse plano não se faz de maneira só vertical ou horizontal, mas também transversalmente. (PASSOS; BARROS, 2009, p. 27)

As operações transversais permitem/desejam acolher um processo de subjetivação em curso. Destacando as potencialidades, processos que vão se realizando pelas frestas das formas já conhecidas, “lá onde o intempestivo se apresenta, impulsionando a criação” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 26).

Lidar com os processos em movimentos; as produções de subjetividades. Tarefas da cartografia, que se colocam em questionamentos distintos daqueles tratados pelo paradigma da ciência moderna. Abdicar da distinção clássica entre sujeito e objeto nos coloca todos os elementos de pesquisa, em conexões criativas. Nesse sentido não é a representação de objetos que ocupa o trabalho cartográfico, mas o acompanhamento de processos. Trata-se de posicionamentos políticos aliançadas a práticas de pesquisa, que percebem que produção de conhecimentos é produção de realidades.

O posicionamento em pesquisa é defendido por Sandra Azerêdo (2013) quando problematiza a formação em Psicologia, aos olhares de uma metodologia tradicional e a perspectiva feminista de ciência de Donna Haraway. Conforme destaca Azerêdo, “queremos uma ciência que através do posicionamento tenha propostas para enfrentar esses problemas”. “Esses problemas” seriam os problemas que Cecília Minayo (2010), teórica de referência da pesquisa qualitativa e social, destaca como “problemas essenciais” que a ciência continua sem respostas e propostas: a fome, a violência, a miséria, a pobreza... podemos considerar que a violência contra as expressões de gêneros e sexualidades dissidentes estão nesse bojo.

X pesquisador(a) que considera o exercício de cidadania, a defesa dos direitos e as problemáticas de sua atualidade como parte de seu exercício profissional, deve questionar tais atravessadores. Mas também deve conceber a direção que as práticas que assume, se voltadas à manutenção deste estado de coisas, aprisionados pelos “problemas essenciais”, ou voltados às perspectivas transformadoras a partir do lugar (privilegiado) onde estamos. Conforme afirma Donna Haraway:

Na verdade, a vida da sociedade é um resultado da totalidade do trabalho nos diferentes setores de produção, e mesmo que a divisão do trabalho funcione mal sob o modo de produção capitalista, os seus ramos, inclusive a ciência, não podem ser vistos como autônomos e independentes (HARAWAY, 1995, p. 131)

Tais questionamentos na ciência, abrem campo para a construção crítica de novos modos de fazer ciência que surge com base na construção crítica de epistemologias mais voltadas à “construção de mundos menos organizados por eixos de dominação” (HARAWAY, 1995, p.24). Na relação desta proposta de ciência com a psicologia, Sandra Azerêdo diz:

Considero importante discutir a noção de posicionamento na prática de pesquisa em psicologia porque ela possibilita romper com uma série de dicotomias que, a meu ver, constituem obstáculos para uma transformação da realidade de dominação com a qual, nós, profissionais psi, nos deparamos cotidianamente em nosso trabalho (AZERÊDO, 2013, p. 90)

Diante deste quadro, gaguejamos, contestamos, desconstruímos¹⁷.

Nem dados nem campo, no sentido da pesquisa clássica. A aposta metodológica da cartografia prefere pensar os dados enquanto produções discursivas que vão se desenhando no pesquisar. A noção de campo não corresponde a um lugar, de onde se entra e sai, mas como co-habitações provisórias possíveis nos territórios existenciais que somos indicados nos mapas da pesquisa. Os territórios vão sendo explorados “por olhares, escutas, pela sensibilidade aos odores, gostos e ritmos” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57), vai formando o aprendizado da cartografia, um trabalho de cultivo e refinamento (ALVAREZ; PASSOS, 2009), da escrita, do olhar e das relações com as pessoas pesquisadas.

A relação entre xs participantes da pesquisa aqui é defendida como uma composição de corpos envolvendo afecção mútua (ALVAREZ; PASSOS, 2009). A relação entre xs participantes é de agenciamento, espécie de co-funcionamento que forma um campo coletivo. A cartografia se desenvolve nos emaranhados das relações que estão postas nos territórios onde habita:

Diferentemente do método da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas, nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o

¹⁷ Como praticas assumidas por uma ciência feminista (cf. HARAWAY, 1995, p.24)

objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças. (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 57)

Trataria de pensar a pesquisa sem negar o desejo de “me jogar” no meio das afetações mobilizadas e mobilizadoras do pesquisar. “Aquendar” e ser “aquendado” pelos temas. Aquendar é uma expressão que faz parte do dialeto do universo LGBT, de sentido amplo e que pode ser usado para olhar, pegar, fazer, assim como transar. É utilizado por Fernando Pocahy (2013) quando discute uma proposta metodológica da “pesquisa-aquendação”. Sua proposta:

Considera o pesquisar como instante em que algo se modifica e no qual o/a pesquisador/a produz interferências, (re)conhecendo-se enquanto sujeito que investiga (em já sendo um agente performativo) na compreensão de que compreende a sexualidade como forma de conhecer o mundo, em seus riscos discursivos e vertigens da ‘perdição de si’ – fissurando o seu corpo (também teórico) como abertura epistemológica. (POCAHY, 2013, p. 158)

2.3 Gestações – expressões corporais

“Não, há outro mundo que nos espera, esse outro mundo. Este mundo de merda está grávido de outro mundo”.

“Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a memória, coletiva, está todo brotado de pessoinhas”.

Eduardo Galeano

Estou grávido. Grávido de um “beija-flor”, “de uma bomba”, “de uma cor”¹⁸. Não uma cor, várias, como um arco-íris, com todo orgulho. Grávido de múltiplos gestos, ações/vozes/vias que pedem passagem. Grávido de ritmos e diversas melodias que, antes, quiseram ser pensamentos, razão. Grávido de “paisagens melódicas” e “personagens rítmicos” (ALVAREZ; PASSOS, 2009) Qual a reação ao ver um homem grávido?¹⁹ Quem disse que homens não engravidam? Quem disse que na produção científica não falamos de gravidez ou gestamos gravidezes? E vou parir. A seu tempo, através do parto. Parto e gestação se entrelaçam temporalmente. O que você, leitora ou leitor, estão lendo, é resultado de partos.

Não escrevo “gravidez” como uma consequência/objetivo do ato sexual, de um ponto de vista reprodutivo. É preciso recusar, logo de partida, concepções de sexo, sexualidades e gêneros que se orientam nas visões reducionistas que, acima de tudo, tem uma base naturalizada

¹⁸ Inspirada em Grávida, música de Arnaldo Antunes.

¹⁹ Duas imagens que circularam na internet de homens trans que engravidaram, nos EUA: Kayden Coleman, que engravidou 10 anos após iniciar a transição de gênero; e Thomas Beatie, que teve três gestações. Os dois casos tiveram cobertura midiática e foram divulgados em redes sociais.

das coisas. Não estaria grávido, dentro destas condições de imaginação. Estou como aquele homem (ou mulher) de Eduardo Galeano, grávido de histórias e de muitas gentes. O encontro com o Coletivo ElityTrans nos expôs a muitas afetações e como as questões das vivências trans foram me enredando, na medida que compunham o desejo de pesquisar e a produção da própria gestação desta pesquisa.

A gravidez fala das histórias que fazem parte da pesquisa. Essa condição, de ser habitado pelas histórias, e também por suspeitas, dúvidas, curiosidades e olhares, determina as formas de me posicionar diante da prática de pesquisa. O tema da pesquisa está no ar: nas conversas, nas notícias, nas cores e odores, nas conexões que outras pessoas fazem em relação ao tema, na relação com o Coletivo, compondo redes rizomáticas, teceram a pesquisa.

A escrita que se faz nesse *intermezzo* é coisa que pede passagem. Precisa ser produzida como forma de promoção de saúde, do ponto de vista do que Deleuze (1997) denomina de um empreendimento em saúde. Segundo ele, o escritor (o criador literário):

Goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados (DELEUZE, 1997, p. 14).

Para se recompor.

Para (re) compor esta concepção, a aposta cartográfica veio ao encontro com a noção de que cartografar é habitar territórios existenciais (ALVAREZ; PASSOS, 2009). A noção de território tem por base Deleuze e Guattari (1997), revendo criticamente a noção advinda da etologia, de modo que expandem a ideia de território como um lugar geográfico, antes diz respeito a um espaço de existência, onde se exercem funções (territorializadas) e consistem em modos específicos de expressividade. A expressividade não pode ser tomada como pertencimento ou representação de algo por alguém, que preexista ao ato expressivo:

O território não se constitui como um domínio de ações e funções, mas sim como um *ethos*, que é ao mesmo tempo morada e estilo. Os sujeitos, os objetos e seus comportamentos deixam de ser o foco da pesquisa, cedendo lugar à “personagens rítmicos” e às “paisagens melódicas”. Importante assinalar que esses personagens e suas paisagens não são considerados como modelos opostos e dicotômicos, mas compõem-se mutuamente, numa circularidade ou coemergência. (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p. 134)

Assim, as posições aqui assumidas pelo pesquisador, diante do tema que desejava pesquisar, foi sendo alterado ao passo que foram se compondo contatos com experiências de travestilidades e transexualidades. No início da gestação do projeto, por volta do ano de 2012, meu interesse foi em pesquisar o que chamava, até então, de “identidades trans”.

Conheci a Campanha pela Despatologização pelas Identidades Trans²⁰ na II Conferência Nacional LGBT, em dezembro de 2011, dentro de um espaço de discussão mobilizado pelo Conselho Federal de Psicologia. Esta luta acenava um cenário de problematizações diferente do que conhecia acerca dos gêneros e sexualidades. Estes novos contatos carregavam uma forma de ver temas que, até então, não havia encontrado no processo de formação em Psicologia. Estas formas abriam-se em leques para pensar a produção de desejos singulares e questionava os efeitos regulatórios dos discursos normativos que me atravessavam. As identidades (de psicólogo, gay, militante) se colocaram em questão para, de alguma forma, construir os problemas de pesquisa, não diferente dos “problemas” de vida. Perguntas.

Durante a formação em psicologia na Universidade Estadual de Londrina (UEL), compartilhava com alguns amigos da graduação certo incômodo em relação à ausência de discussões sobre as produções dos gêneros e de sexualidades. Esse silenciamento (salvo por algumas vozes que lá e cá militavam para trazer tais temas para a Universidade) parecia não corresponder às questões que fazíamos nas experiências de formação, de militância estudantil e de nossas próprias experiências LGBT, processos de constante desconstrução e reconstrução. No entanto, pouco dialogamos com perspectivas que não fossem reducionistas, e até mesmo patologizantes, sobre gêneros e desejos dissidentes ou sobre as novas constituições de sujeitos emergentes.

O tema das identidades trans me atravessou, pois falava de Outrxs, que não sou e que, no entanto, pode me dizer tanto. Um pequeno aviso, ritmado e melodioso, confessava aos ouvidos algo sobre a qualidade trans que havia para além de identidades fixas. Tal atravessamento ganhou tal força que se desenvolveu nesta pesquisa problematizações não somente sobre as expressões de travestilidades e transexualidades, mas também sobre as próprias definições de “identidade”, que ganharam espaço nessas páginas.

A experiência trans diz respeito a todo mundo, não somente às e aos transexuais e travestis. A cartunista Laerte Coutinho que, aliás, já se demonstrou avessa a rotulações identitárias de gênero, e atualmente se mostra “em processo”, foi uma das personagens a cutucar o debate social com sua própria experiência de vida, que contribuiu para o aumento da

²⁰ A Campanha Internacional pela Despatologização das Identidades Trans é um movimento que surgiu em alguns países da Europa e logo se disseminou para outros países, ganhando repercussão mundial. É uma luta, entre outras pautas, contra a categorização das travestilidades e transexualidades nos Códigos Internacionais de Doença, o CID (Código Internacional de Doenças, da Organização Mundial de Saúde), e o DSM (Manual de transtornos Psiquiátricos, da Associação Americana de Psiquiatria). Em recente revisão, o DSM-V, o alterou o diagnóstico de “Transtorno de identidade de gênero” para “Disforia de gênero”, no qual se encaixam as expressões de gêneros travestis e transexuais.

visibilidade das expressões trans, nos últimos anos. Em entrevista ao programa Provoações da TV Cultura, no dia 01/03/2011, aborda essa ampliação do debate sobre as expressões trans, denominadas por ela de “transgeneridades”²¹, de maneira a alcançar as construções do que é ser homem e mulher. Conforme a entrevista:

Abujamra - Qual a qualidade que o homem não pode deixar de ter?

Laerte - Um homem ser humano ou um homem masculino?

Abujamra - Primeiro o masculino.

Laerte - O homem masculino não pode deixar de ter a qualidade de ser transgênero, de compreender a transgeneridade e prová-la.

Abujamra – E a mulher?

Laerte – Transgeneridade nela também (*risos*).

De 2011 aos dias atuais, o discurso de Laerte também transitou, assim como seu corpo, caminhando junto com a construção de sua sexualidade²². A ação própria da transitoriedade, como forma de composição de corporalidades e pensamentos nômades, provoca movimentos de desterritorialização nas formas de se posicionar – colocar-se em lugares – nas relações. Constituem, assim, noções nômades dos sujeitos, conforme apresentadas por Rosi Braidotti (2002). Para ela, o sujeito nômade é um mito, uma ficção política, uma figuração que pretende questionar categorias de identidades estabelecidas, fixas. Conforme destaca:

O nômade por outro lado se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa. O nômade é semelhante ao que Foucault chamou de contramemória, é uma forma de resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio. As feministas – ou outros intelectuais críticos, como sujeitos nômades – são aquelas que tem uma consciência periférica; esqueceram de esquecer a injustiça e a pobreza simbólica: sua memória está ativada contra a corrente; elas desempenham uma rebelião de saberes subjugados. (BRAIDOTTI, 2002, p. 10).

Pensar sobre uma subjetividade nômade que opere no sentido apresentado por Braidotti, é uma forma de ficcionar mundos possíveis. Como resistência, processo de subjetivação “contracorrente”, possibilita criação de noções de sujeitos e sujeitas, através de políticas imaginativas. A ficção política dos sujeitos nômades se encontra com a criação de imaginários políticos que delineiam novos modos de possibilidade (BUTLER, 2002).

As formas de composição das experiências subjetivas, assim como os processos de transformações/subjetivações humanas, adquirem outro caráter, se vistas a partir das

²¹ Há um debate sobre as terminologias e existem, como Laerte nesta entrevista, outras pessoas que se utilizam do termo transgênero, como um termo guarda-chuva para definir travestis e transexuais, além de outras expressões como *dragqueens*, *dragkings* e *crossdressers*. Outras posições consideram que o termo transgênero se referem exclusivamente a estas expressões de gênero.

²² O documentário “Laerte-se” (2017), sobre a vida da cartunista Laerte, aborda o processo de construção de sua expressão trans.

potencialidades que são geradas por posições de resistências às formas dominantes. Tecem-se em redes de novos lineamentos na produção das subjetividades contemporâneas que, resgatadas em sua positividade, permitem que vislumbremos novas composições estéticas e singulares que, por sua vez, reivindicam novos olhares. Já não podem ser encaixados em identidades fixas, ou reiterar uma ideia essencialista de ser gente.

Afirmar a positividade da capacidade imaginativa nas composições subjetivas, pensada como ficção política, é uma recusa do lugar de desvalorização e de negação do direito à existência destinada aos modos dissidentes. A abjeção, para Judith Butler, é atribuída, no processo de materialização dos corpos, àqueles corpos que são ininteligíveis do ponto de vista do processo normativo de constituição e, por isso, não possuem legitimidade política. Para ela, os corpos abjetos não se restringem a sexualidade e à hetenormatividade, mas a todos os corpos cujas vidas não são consideradas vidas, e cuja materialidade é considerada “não importante” (BUTLER, 2002). Assim, a abjeção constitui-se a partir de certa pobreza imaginativa em relação às existências possíveis:

A abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia. Eu me enfureço com as reivindicações ontológicas de que códigos de legitimidade constroem nossos corpos no mundo; então eu tento, quando posso, usar minha imaginação em oposição a essa ideia (BUTLER, 2002, p. 157).

Sob a perspectiva da transcontemporaneidade, os referenciais e significados conceituais disponíveis para análise das relações humanas não se mostram mais adequados às complexidades que enredam tais processos de produção (BRAIDOTTI, 2006). As posições que favorecem uma visão da vida em seus fluxos de criação insurgentes e que causam certo incomodo aos tradicionais edifícios conceituais, implicam o recurso às palavras que auxiliam a descrição destes processos de criação. Buscamos palavras como trânsito, transitoriedade, transformação, transgeneridade, mudanças, entre outras, como recursos linguísticos com os quais construímos estas problematizações, mas também como forma de afirmar a positividade das concepções nômades dos processos de subjetivação.

Estas problematizações acerca das concepções de sujeito tensionam posições teóricas e políticas acerca do objeto de estudo tradicional da Psicologia. Na intersecção das experiências de travestilidades e transexualidades, consideramos importante destacar as categorias de gêneros e sexualidades como referenciais importantes (não únicas) para nossa análise, na medida em que se constituem importantes vias através dos quais o poder busca operar.

Alinhadas aos gêneros e sexualidades, temos a produção de outras categorias como classe, raça, etnia, orientação sexual, estética corporal, entre outras, que operam no sentido de gerar demarcações identitárias que, por sua vez, reforçam processos de discriminação e marginalização, intensificadas nas experiências travestis e transexuais, conforme discutido por Wiliam Peres (2015). Conforme trecho de seu trabalho, a partir da fala de travestis entrevistadas, afirma que seus relatos:

mostraram a experiência concreta da discriminação e do preconceito, que devido a intensidade que era imposta pelas instituições disciplinares (igreja, família, estado, hospitais) levavam as mesmas a se sentirem destituídas de direitos e acesso à bens e serviços, evidenciando a destruição da autoestima e a crença na cidadania como algo de segunda categoria (PERES, 2015, p. 72).

Os dispositivos de poder atuam de forma a tomar a materialização dos gêneros e das sexualidades como elementos fundamentais das experiências das pessoas. Os gêneros podem ser pensados como efeitos de discursos e práticas que operam sobre as pessoas, como parte de estratégias de regulação dos prazeres e de disciplinarização dos corpos. São caminhos de materialização do biopoder, efetuados em consonância com instâncias de saber que lhe garantem legitimidades (BUTLER, 2003; FOUCAULT, 1988).

Pensar as produções de expressões de gêneros e sexualidades que se configuram a partir das rupturas dos processos normatizadores, é uma aposta na garantia de conexões relevantes entre novas posições estético-políticas subjetivas. Elas resistem, em contraposição às composições sedentárias e aos modelos binários e universalizantes de gêneros e sexualidades.

2.4 O(s) encontro(s) com o Coletivo Elitytrans

Para ajudar a evocar o encontro, num percurso que busca por processos desejantes e, ainda, numa ideia de encontro como afecção mútua entre os corpos, nos pautamos pela lógica dos afetos. Esta direção poderá direcionar nossos posicionamentos éticos, em oposição aos regimes morais que, dentre outras coisas, não suportam as expressões de gêneros trans. Afetos que produzem bons encontros, exigem mudança ou ruptura, ou desaterro, ou desterritorialização, ou transição. Recorrermos a Paulo Leminski que, com seu poema, poderia dizer algo sobre possibilidades:

Se

se

nem

for

terra

se
trans
for
mar

E quando disse isso, o poeta, num dos pontos da trama, encorajou meu próprio mergulho sobre o **em**aranhado, o **mar** de relações, possibilitados pela disposição ao encontro. Mergulhado no cotidiano das relações, exige-se urgente uma alternativa: nadar, para não se afogar. Segue uma poesia que escrevi em diálogo com o poema de Paulo Leminski, mergulhado no mar, no trans:

Se
Trans
For
Mar
...
Nada
Mais.

O desejo de construção deste projeto de pesquisa transitou: do conhecimento-totalidade para a construção de uma perspectiva situada. Antes, o desejo era estudar a campanha pela despatologização e suas ressonâncias no movimento LGBT brasileiro. Aos poucos, foi migrando seu interesse para as experiências singulares que resistem, no cotidiano, às formas de patologização. A partir das possibilidades de interação que foram sendo construídas, passamos a pensar como uma experiência local e situada tem a aprender, dizer e colaborar com a luta pela despatologização.

Envolto no tema das travestilidades e transexualidades, elaborei em 2012 projeto de pesquisa para estudar o desenvolvimento da luta pela despatologização no Brasil. Este estudo seria feito a partir de análises teóricas e acompanhamento do desenvolvimento político desse tema no movimento LGBT. “Seria interessante entrevistar ativistas trans.” – Mas quem? No entremeio das definições de pesquisa, soube do surgimento de um coletivo de travestis e transexuais em Londrina denominado de Coletivo ElityTrans, no mesmo ano. Era muito animador, havia encontrado xs sujeitxs ²³da pesquisa!

²³ Aqui o uso proposital do termo “sujeitxs” é para especificar a lógica de pesquisa que operava na época, antes de pensar no percurso da cartografia (que questiona a dicotomia entre “sujeito-objeto” e as hierarquias

De forma surpreendente, no entanto, o encontro com xs “sujeitxs” da pesquisa fizeram ativar outra potência em mim: a de ator (não a de psicólogo, como via traduzida a identidade carimbada na proposta de pesquisar). As questões de pesquisa que fazia sobre o tema foi mudando ao passo que lidava com possíveis sujeitxs de pesquisa, como sendo pessoas concretas. Não eram sujeitxs, mas pessoas com quem dialogava. Havia um desejo inicial de “cercar” o objeto de pesquisa (metáfora que parece estratégia militar), no sentido de abarcar, dar conta, enfim significar este objeto em seus recortes necessários. O desejo, entretanto, foi alterando-se para ver outros quadros se compondo.



Figura 1: Foto oficina ElityTrans, em setembro de 2012.

Tivemos nossa primeira experiência, junto com o Coletivo, em 2012. Começamos a fazer oficinas de experimentação teatral junto ao ElityTrans e a conversar sobre o que xs participantes buscavam através do teatro. A proposta trazida nas primeiras oficinas era criar um espetáculo que falasse sobre as experiências de travestis e transexuais, mas de forma diferente da que se viam retratadas na mídia e em algumas produções artísticas e acadêmicas. A ideia era retratar as belezas e alegrias, não somente os sofrimentos da vivência trans.

epistemológicas advindas dessa separação). A partir deste encontro, são denominadxs de **participantes**, as pessoas que foram interlocutores da pesquisa.

Nossas experiências com as oficinas eram algo além de exercícios teatrais. Foram situações de compartilhar experiências, sonhos, afetos, desejos, projetos de vida e direitos. Histórias foram contadas, histórias de vida, histórias de travestis e transexuais que já morreram, histórias do ativismo trans na cidade. As contações de histórias permitem a ampliação dos universos de referências existenciais de cada uma dxs participantes em particular e do coletivo enquanto dispositivo de luta política e emancipatória.

As histórias nos testemunham e, ao nos espelhar, podemos ver traços do que somos e do que criamos ser ao contá-las. “Nos tornamos as histórias que contamos” (SPINK, 2008, p. 70). Nas histórias por elas narradas, havia uma teatralidade própria e bastante genuína. Teatralidade em um sentido muito direto, enquanto modos de expressividade que eram “cênicos”, pensava.

Lembro de uma vez (o que aconteceu em outras vezes, de maneira parecida), quando me contaram a história de uma travesti chamada Marina. Conforme elas narravam sua história passei a imaginar tal personagem. Me parecia uma figura icônica e não sabia se pela personagem em si ou pela forma como era apresentada. Passei a gostar de Marina, sem tê-la conhecido.

Ao contar as histórias de Marina, elas procuravam os detalhes cômicos e também a imitavam exagerando detalhes, por exemplo, seu sotaque carioca. Bem, se exageravam eu não poderia saber, de fato. Estava conhecendo **aquela** personagem, criada pelas narrativas. Sobre a história que uma delas começava a contar, logo vinha outra: “Não, mona²⁴, era assim...” e continuava a história, seguindo-se essa dinâmica. Essa **cena** ia ganhando formas que, ficava imaginando, poderiam ser exploradas no teatro. Nesta ocasião, e em outras também, visualizava uma cena de teatro acontecendo, conforme texto produzido como resgate desta história:

Marina não teve uma vida fácil. Saiu de Londrina como menino de rua e foi para o Rio de Janeiro. E voltou como travesti. Era assim que contava, sempre, Chris. Além disso, voltou com um afiadíssimo sotaque carioca, que eu conheceria por suas imitadoras.

Marina era amante e amada pelos bichos. Quando fazia programa, levava seu companheiro, um cão vira-lata, que entrava e saía do carro do cliente sem que ele percebesse, tão ligeiros eram. Marina tinha um xodó por um tênis de marca que Mel trouxe de presente da Europa. Tinha um cuidado com aquele tênis e um carinho com Mel, de defendê-la e tudo. A melhor história de Marina, para mim, era Bethânia que contava. Era sobre o sonho de Marina de desfilar na Sapucaí, no Carnaval. Uma vez, depois de voltar do Rio, saiu contando, feliz, que tinha desfilado na avenida. “Você desfilou, mona?” Bethânia perguntava. “Sim” respondia sorridente Marina. “Pois

²⁴ “Mona” é uma forma de tratamento, utilizado entre travestis e transexuais e seus pares, de reconhecimento da expressão feminina.

saiu, fantasiada de banana!” Contava Bethânia, não se aguentando de rir. Eu, desde que ouvi a história pela primeira vez, sempre imaginava uma cena: teria Bethânia contando a história da fantasia de Banana, com toda comicidade de seu relato, e teria também outras meninas fazendo o papel de uma Marina imaginada, vestida de Rainha de Bateria, toda linda.

Junto com as histórias contadas, muitas reflexões, questionamentos, marcas de violências e abusos, conflitos na família, formas com que a força das normativas nos atinge, dores e delícias que os desvios proporcionam... Enfim, uma série de conteúdos que poderiam ser “psicologizados”, facilmente. Poderiam, por outro lado, ser ampliados por olhares que transbordem os reducionismos psi, e se conectam com outras dimensões da existência.

Estava participando de **uma** experiência local de **um** coletivo – que já não era **uma**, mas **muitas**. Estava em contato com **certas** expressões de travestilidades e transexualidades, específicas e múltiplas. De frente com problematizações acerca de **uma** Psicologia e **uma** prática teatral – e que já eram **muitas**. Propondo o debate sobre as inter-relações que estabelecia com o grupo e com o teatro, o que acabava por questionar a psicologia. Enfim, de que objeto estava falando?

Essas localizações, acima destacadas, têm sua importância no sentido de configurar pontos que são destacados, mas interdependentes. O projeto foi construído como um modo de organização dos diferentes pontos, dispersos numa rede de relações, um processo em movimento. Se este processo produz determinadas coisas que pretendemos problematizar, devemos reconhecer que o faz pela articulação destes pontos. E, desta maneira, foi-se configurando o problema da pesquisa, e os problemas de pesquisar.

A opção metodológica encontra-se orientada epistemologicamente pela perspectiva dos “saberes localizados” de Donna Haraway (1995). Trata-se de uma política de pesquisa, uma práxis micropolítica carregada de parcialidade. Consiste em pensar a produção de conhecimento como sendo necessariamente limitada e parcial, sem pretensão de universalização, mas de estabelecer conexões parciais, interlocuções entre diferentes comunidades interpretativas. Nas palavras de Haraway (1995), “uma prática da objetividade que privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (p. 24).

A autora insiste nos sistemas de visão que, de fato, estão em jogo nos modos de produção científica tradicionais. Através das ideologias de objetividade e neutralidade científicas, garantem ao cientista um olhar de cima, do todo. Representam, assim, a capacidade de totalização do que pode ser visualizado pelo pesquisador, o “olho de deus” segundo Haraway

(1995, p. 24). Não é possível olhar de todos os lugares, e a falsa noção de totalidade só é garantida às custas de outros olhares (en)cobertos por vetores de hierarquização.

Encontramo-nos com elocubrações poéticas de Paulo Leminski que se somam à desconfiança na ideia de visão total. Diz ele:

Ver tudo é bom? É ver? Ver, é fazer alguma coisa: ver tudo é coisíssima alguma. Por muito ver, cegaram mil, procurando-os na memória, encontro outras vítimas do esquecimento. Me praz lente fiel em olho sem libra, gasto pouco vasto faz grandes coisas. Ainda bem, porque vindo ver algumas, uma de nada me viu, diminuindo-me. Há coisas que não são para ver. A ver, veíamos. (LEMINSKI, 2010, p. 21).

“Com o sangue de quem foram construídos meus olhos?” questiona Haraway (1995, p. 25) em relação aos esquemas de visão que organizam sistemas de conhecimentos. Na linha de posicionamentos de que apenas a perspectiva parcial promete uma visão objetiva, e do reconhecimento da violência implícita nas práticas de visualização que operam na ciência, procuro respaldo em perspectivas situadas que podem ser visibilizadas em experiências localizadas. Tal posicionamento reconhece a implicação efetiva do pesquisador nos contextos de pesquisa. Uma implicação vivida no corpo, encarnada. Assim, temos uma possibilidade de criar uma objetividade, possível, encarnada, afastando-se da ilusão de neutralidade. A partir da aposta na construção de um conhecimento limitado, “podemos nos tornar reponsáveis pelo que aprendemos a ver” (HARAWAY, 1995, p. 21).

Na busca por uma forma responsável de pesquisa, surgem algumas perguntas: de que maneira contribuir com os lugares e pessoas que pesquisamos? Como evitar uma postura tão recorrente e criticada sobre certas práticas de pesquisa, acusadas de usurpar saberes sem oferecer nada em troca?

É preciso “tirar as travestis das páginas policiais e trazê-las para as teses”, disse Melissa, uma das fundadoras e participantes do ElityTrans, quando compartilhei o projeto de pesquisa carregado por essas preocupações. Na redação deste texto, passa-me pela cabeça continuar problematizando junto. Pois é necessário, ainda, que as travestis ocupem as teses e dissertações fora dos quadros de estudos de caso ou das formas mais ou menos violentas de patologização. São lugares reforçados pelos aspectos desviantes que são tomados como parte da composição dos objetos estranhos a serem pesquisados, analisados, esquadrihados e, por fim, cartografados. Mas, além das teses, e de ocupá-las na posição de autorxs, é preciso vê-las presentes nos palcos, nas ruas, nos mercados de trabalhos mais variados (além daqueles “permitidos” entre aspás)

Do lugar de fala, tem se falado bastante, nos contextos de pesquisa e militância, em relação às consideradas minorias sociais. De onde falo? Ocupo determinado lugar na hierarquização das relações no campo do “conhecimento”. Carregamos diferentes inscrições identitárias em nossos corpos que nos dispõe de diferentes maneiras no campo social e que compõem, no caso delas, formas de transfobia²⁵. Falo de um lugar. Aqui nos propomos a falar com elas.

No entanto, defendo que posicionamentos favoráveis à visibilização destas expressões de gêneros façam eco nos processos de produção de conhecimento. Como perspectivas feministas, não somente por posicionar-se criticamente em relação ao modelo científico heteronormativo e reducionista, mas por compartilhar inquietações acerca deste mundo possível a ser criado nas nossas práticas políticas. Como aposta Haraway em vias de construção de um “conhecimento potente para a construção de mundos menos organizados por eixos de dominação” (HARAWAY, 1995, p. 24).

2.5 Modos de subjetivação e cartografia

O objetivo desta pesquisa se volta ao acompanhamento dos processos de criação teatrais com o coletivo ElityTrans. O que essas práticas podem trazer como contribuições teórico-metodológicas para pensarmos as discussões de gêneros, vivências e subjetividades trans e, ainda, pautadas nessa proposta ético-política na produção de conhecimentos que nos referimos?

A pesquisa com processos de subjetivação implica uma relação de pesquisa atrelada à noção de intervenção. Toda prática de pesquisa é uma prática de intervenção, quando tomadas pela indissociabilidade entre pensamento e ação, e da teoria e prática. A pesquisa em Psicologia que utiliza dos modos de subjetivação como objeto de estudo seria inoperante se não considerasse os processos micropolíticos que a pesquisa engendra (MANSANO, 2009). Este tipo de pesquisa precisa ir além da investigação sobre os modos de viver, necessita configurar que a ação de pesquisar “significa lutar para imprimir o produto das invenções subjetivas no cotidiano das relações sociais” (p. 116).

Para definir melhor esse ponto, voltamos à narrativa. Desde 2012, a experiência teatral com o ElityTrans passou a compor intervenções artísticas, ações teatrais pensadas como

²⁵ Gostaria de destacar a transfobia em relação à homofobia, comparando as formas de violência que homossexuais passam são, na maioria dos casos, mais acentuados em relações a travestis e transexuais. Reconhecemos, obviamente, as multiplicidades destas relações.

recursos políticos de ação. Cenas criadas para compor os quadros de manifestação públicas e de ativismo que eram compartilhados com o Coletivo.

Em setembro de 2012, o Coletivo ElityTrans, em parceria com o Movimento de Artistas de Rua de Londrina (MARL)²⁶ organizou o “Ato Diversidade Colorindo a Cidade”. O ato foi realizado numa praça pública em protesto a pichações homofóbicas que manchavam a paisagem da praça – “Fora viados!” “100% HOMOFOBIA”.

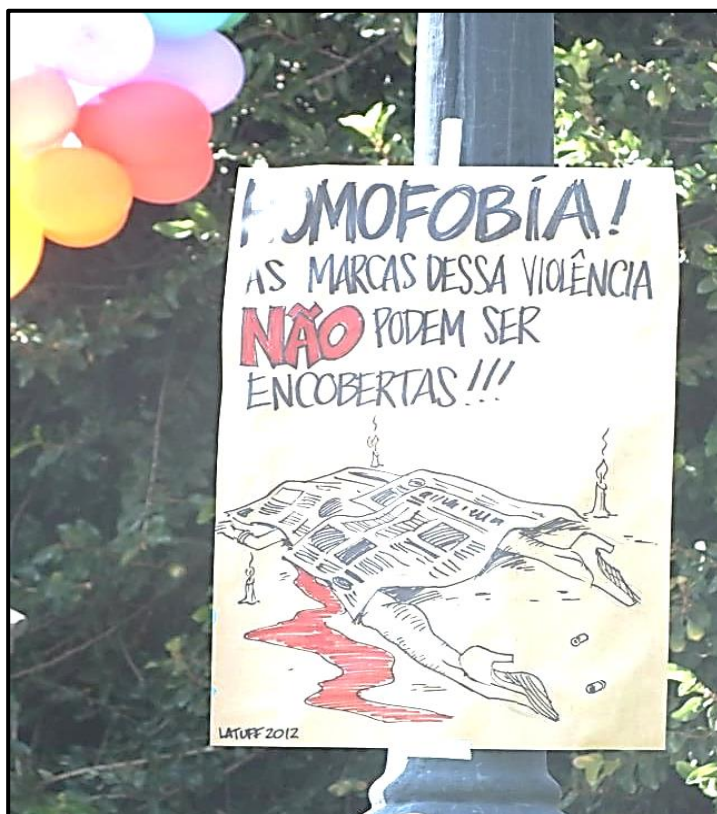


Figura 2: Cartaz confeccionado pelo cartunista Latuff, no “Ato Diversidade Colorindo a Cidade”, Londrina, 2012.

Ironicamente, o ato foi interrompido pela repressão da Guarda Municipal que acusou os manifestantes de dano ao patrimônio público. Isto porque desenhávamos, com tinta guache, outras imagens sobre as frases de ódio escritas nos muros. Desta experiência, como um exercício livre de teatro-jornal²⁷, surge uma cena teatral sobre a intervenção da Guarda Municipal quando do encontro com ativistas.

²⁶ O MARL é um movimento político que surge em 2012 e do qual fazem parte a Cia. Teatro de Garagem e também o Coletivo ElityTrans.

²⁷ O teatro-jornal é uma técnica criada por Augusto Boal (1931–2009) durante a ditadura militar para trazer à cena os detalhes e olhares ocultos nas matérias e reportagens pela ação da censura. Mais informações sobre o Teatro-jornal são encontradas no site do Centro do Teatro do Oprimido: <<http://ctorio.org.br>>.



Figura 3: Foto da cena criada sobre o Ato Diversidade Colorindo a cidade.

Esta cena foi apresentada no evento “Sarau na Garagem”, em outubro de 2012, realizado num espaço cultural da cidade. Além desta cena, também foi apresentada outra cena, criada por Mel Campus durante as experimentações nas oficinas de teatro. A cena chamada de “A profecia do espírito feminino” foi criada com base no texto que a própria atriz criou, onde ela cria suas próprias abordagens sobre o “feminino”.



Figura 4: Apresentação de Mel Campus no Sarau de Garagem

Em outubro de 2013, a cena criada foi apresentada em outro evento, chamado Cabaré Diversidade Londrina. Este evento foi realizado na Concha Acústica, espaço público da cidade. Foi organizado pelo Coletivo ElityTrans em parceria com o MARL e outros coletivos e organizações da cidade (movimento negro, coletivos feministas, ativistas da área cultural, entre outros). O objetivo era trazer visibilidade para as problemáticas das dissidências sexuais e das violências de gêneros, além do exercício de ocupação dos espaços públicos.

O Cabaré, evento para “celebrar a diversidade em Londrina”, terminou com rojões atirados de um conjunto de prédios domiciliares localizados em frente ao local do evento, que acertaram participantes do evento. Houve repercussão na imprensa local e o Ministério Público foi acionado pelo coletivo, em parceria com outros movimentos. Os dois eventos realizados geraram diferentes conflitos que foram reapresentados em intervenções teatrais.

Do Cabaré, surge a cena teatral “Crônicas da cidade”, outro exercício livre de teatro jornal. Coloca em cena os personagens: o “Cidadão Cinza” e esposa “Luzia”, o “casal de bem” para dialogar com a “Vândala”, ativista trans. No processo de criação, a cena representou uma tentativa de criar imagens sobre os anônimos cidadãos que apoiam a ação de repressão da Guarda Municipal ou que atiram rojões sobre um evento artístico em local público. Fizeram-nos refletir não somente sobre as estratégias extremadas que a repressão utiliza, mas em como essas práticas encontram-se aliadas às formas cotidianas de produção de transfobias, lesbofobias e homofobias.



Figura 5: Cena apresentada no Cabaré Diversidade Londrina, 2014.

Associada a isso estão: as dificuldades de conviver com as diferenças; de conviver com as diversidades humanas; os incômodos gerados com a arte na rua, recebida como um barulho que incomoda os ouvidos; as desconexões com a coletividade enquanto espaços que geram existências; as exigências do individualismo, inflexível e intolerante; as armadilhas do neoliberalismo, as violências do Estado, enfim, uma série de questões e reflexões. “Tudo isso é prova de uma coisa”, afirma a atriz-participante, “a gente tá incomodando! ”. Esta seria uma

das pistas sobre os processos de visibilização demandados pela luta trans e artística, que buscam incômodo. Incômodo é também uma possibilidade de desterritorialização. Incomodar também é gesto político de resistência.

Em 2015, na elaboração deste projeto de pesquisa, foi compartilhado com algumas participantes do Coletivo o desejo de retomar as oficinas teatrais. Estas poderiam se configurar, por um lado, como o modo de operação do desenrolar da pesquisa e, por outro, para contribuir com os processos de auto-organização do coletivo, por tornarem-se espaços de convivência e de troca. E poderia, também, ser um atrativo para novas participantes.

A opção pela troca construtiva se apresenta como uma alternativa a essa postura. A troca construtiva é uma proposta metodológica desenvolvida por Alejandra León Cedeño (2007) e refere-se à convivência com agrupamentos contra-hegemônicos marcados por uma relação de pesquisa. Não se trata de uma ação vaga, mas de uma postura ética e política: aprender com as ações destes coletivos e, ao mesmo tempo, contribuir para sua auto-organização. Um trabalho de ajuda mútua realizado por meio de ações concretas que tenham sentido para estes coletivos, por um lado, e que sejam úteis academicamente, por outro.

As ações a serem desenvolvidas nesta proposta de trabalho não seguiram uma “receita rígida”, pois dependeram das necessidades e das possibilidades de ação de cada situação compartilhada. Entretanto, conforme defende León Cedeño (2007), “uma coisa sim, é clara: a investigação com agrupamentos contra-hegemônicos necessita que nos posicionemos de forma intensa” (p. 632, tradução nossa). Nesse sentido, as experiências teatrais também se configuram como uma forma de troca construtiva, de maneira a posicionar-se contra as violências auferidas às expressões dissidentes que são compartilhadas pelo Coletivo, por acreditar em utopias de transformação dos quadros de dominação componentes de expressões de gêneros, sexualidades e desejos regulados, disciplinados, normativos, binários, etc.

Com este projeto, surgiu o desejo de criação de uma peça teatral. A ideia de produzir uma montagem poderia, no percurso, se transformar e assumir novas formas, entre as práticas e desejos que seriam compartilhados. Ou poderia ser exatamente um resultado das oficinas. Não sabíamos, à época. Tal postura trata-se, na realidade, de um tipo de rigor metodológico na pesquisa. Em relação à pesquisa cartográfica, “a ausência do controle purificador da ciência experimental não significa atitude de relaxamento” (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57). O rigor está em considerar o caráter provisório que aponta o caminho metodológico. Uma direção prévia. As rotas podem ser alteradas nos encontros gerados com xs participantes da pesquisa.

No entanto, as oficinas se configuraram como um meio, um elemento disparador de experiências que seguiu seus percursos, ao passo que caminhamos atrás dos rastros. As oficinas constituíram-se dispositivos de ação, disparadores dos processos entrecruzados de subjetivação, mobilizadora de formas de ver e de sentir colocados em cena.

O trabalho da cartografia, segundo Deleuze (1996), é desemaranhar as linhas que compõem um dispositivo. Para pensar as oficinas como dispositivos, precisamos destacar nestas linhas, as linhas de sua composição. A subjetividade, ao contrário do que afirmam as ficções de tradição romântica e iluminista, não possui contornos definitivos. Trata-se de um processo de produção permanente, o mesmo que produz as cidades, os corpos, os afetos, os desejos, as sensibilidades, os prazeres, os teatros e os trabalhos acadêmicos, por exemplo. De modo geral a subjetividade é definida como o modo pelo qual as pessoas são colocadas à disposição do campo social e é atravessada por jogos de saber-poder que instituem modos de sujeitos em suas relações com o mundo, as outras pessoas e consigo mesmas. (PERES, 2004).

A pesquisa que se propõe a acompanhar processos de subjetivação, reconhece que não se trata de representar as formas de individuação, nos indivíduos como “sujeitos” bem enquadrados nos seus lugares sociais. A princípio, parte da consideração da processualidade a partir da qual se dá a constituição dos corpos, dos lugares, dos desejos, das expressões de gêneros e sexualidades. O dispositivo é, continuando em Deleuze (1996), um emaranhado de diferentes linhas.

Estas linhas não se delimitam em sistemas homogêneos, mas linhas seguem em diferentes direções e são submetidas a variações de sentido e derivações em constante processo de aproximação e afastamento. “Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas e tais linhas são de natureza bem diversa”, defendem Deleuze e Parnet (1998).

Existem três tipos de linhas: as linhas duras, as linhas flexíveis e as linhas de fuga. Participam da composição dos modos de subjetivação que, a partir de diferentes funções, compõem o mesmo dispositivo. Conforme Deleuze e Parnet (1998) “as três linhas são imanentes, tomadas umas nas outras. Temos tantas linhas emaranhadas quanto a palma da mão. Somos complicados de modo diferente da mão” (p. 149).

Todas as linhas têm seus movimentos de produção e também perigos. As linhas duras referem-se a todos os tipos de segmentos que nos recortam a partir de grandes conjuntos molares (a família, a profissão, a escola, etc.). São marcadas por dispositivos de poder que codificam estes segmentos, e máquinas abstratas de codificação e sobrecodificação destes

segmentos. Estas linhas, sedentárias, apresentam “perigos em toda parte” (DELEUZE; PARNET, 1998), pois somos atravessados a todo momento por segmentos, linhas e pontos que definem nossos “modos de perceber, de agir, de sentir, nossos regimes de signos” (p. 162).

As linhas flexíveis, migrantes, traçam pequenas modificações, desvios, em nível molecular. Produzem processos de desterritorialização, mas também implicam reterritorializações. Produzem seus próprios perigos, podendo cair num “buraco negro”, transformado a passagem do devir em produção de microfascismo (DELEUZE; PARNET, 1998).

As linhas de fuga, ou nômades, são geradoras, levam a direções desconhecidas, não previsíveis. Trata-se do movimento de fuga, de ruptura, de fluxo. “É sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõem-se um plano de consistência” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 160). O perigo deste tipo de linha está no limiar de ruptura que podem atingir tais linhas: elas podem se tornar linhas de destruição, dos outros e de si mesma.

A micropolítica, ou esquizoanálise, ainda segundo diálogo entre Deleuze e Parnet (1996) não seria interpretar estas linhas, mas antes perguntar: “quais são suas linhas, indivíduo ou grupo, e quais os perigos sobre cada uma delas” (p. 168)? Perguntar é tratar de olhar para o emaranhado. Desemaranhar as linhas...

Desemaranhar estas linhas seria o equivalente a mapear os processos que são disparados por um dispositivo em ação. O dispositivo consiste em máquinas de fazer ver e máquinas de fazer falar. Tais máquinas produzem-se através de linhas de visibilidades e linhas de enunciação, por meio dos quais se operam regimes de luz, que determina os visíveis e invisíveis, e regimes de enunciação, determinante dos que é possível falar (DELEUZE, 1996). Pensar os modos pelos quais os dispositivos criam produções de subjetividades é destacar os processos (regulatórios ou singulares) que são possibilitados pelos dispositivos.

O dispositivo pensado para trabalhar com xs participantes deveria se comprometer com os posicionamentos de visibilizar estas expressões, assim como de compor os esforços em fazer ecoar suas falas. Assim, as oficinas-dispositivos podem recobrir-se dessa orientação ético-política e, do mesmo modo, permitir que estas cenas visíveis e faladas, produzidas em experimentações teatrais possam ser acolhidas pelas análises teóricas no processo de pesquisa, o emaranhado. “Por todos os lados, há emaranhados que é preciso desmesclar: produções de

subjetividade escapam dos poderes e dos saberes de um dispositivo para colocar-se sob os poderes de outro, em outras formas ainda por nascer” (DELEUZE, 1996, n.p.).

Um gato brinca com um novelo de lã. Ele o enrola mais ou desenrola para criar outras formas? Destacamos a importância da noção de dispositivos no processo em curso, na medida que pretendem possibilitar olhares, perspectivas situadas no desenrolar dos romances (emaranhados). As variações das formas de subjetivação são campos de extrema fecundidade de investigação, na problematização acerca dos dispositivos. Seria perigoso enrolar-se?

2.6 Composição transversal: teatro e psicologia

Todos estes elementos postos em cena nos trouxeram às relações entre o teatro e a psicologia. Seriam questões teóricas ou metodológicas que deveriam ser destacadas? Essa separação talvez tivesse sentido em uma definição “frágil” destas categorias de conhecimento, separadamente concebidas. O foco das problematizações poderia ser somente um dos campos: ou o teatro ou a psicologia. No caso da pesquisa, esses dois campos não estiveram tão desvinculados e puderam potencializar novos olhares, a partir de transversalizações... Mesmo às vezes tendo caminhado sozinhas, há o momento em que a psicologia e o teatro caminham juntos, fazem alianças, inventam outros possíveis, desenham novos contornos estéticos-éticos-políticos que por sua vez constituem novos processos de subjetivação.

Esta composição transversal atravessou o percurso de problematização e aqui encontram espaço, uma vez que tal pesquisa se desenvolve dentro de um Programa de Pós-graduação de Psicologia. Neste campo, o teatro é de certo modo estrangeiro, não necessariamente como objeto, mas mais especificamente como método, como forma de conhecer e produzir conhecimento. Nesse sentido, apesar de não se configurar como o problema central da pesquisa, a relação teatro-psicologia pediu espaço para pontuar algumas considerações.

A relação entre psicologia e arte do teatro tem uma grande abertura quando dentro de uma determinada concepção de sujeito, no qual a subjetividade seria uma propriedade interna do sujeito. Deste modo, a arte do teatro (dentre outras linguagens artísticas) corresponderia uma via de conexão com esse Eu, íntimo, aprisionado pelos modos de expressão mecanizados do cotidiano. Tal visão interiorizada, dada ao essencialismo, vai alinhar-se com a visão de indivíduo neoliberal predominante na psicologia. Voltada ao estudo do sujeito, subjetividade, psiquismo, e demais categorias que foram construídas historicamente, a psicologia apresenta-

se hegemonicamente marcada por um projeto epistemológico embasado na reprodução de concepções individualizantes. Tais concepções, por sua vez marcadas pelo universalismo, denotam falta de historicidade sobre a experiência humana. Estas composições contribuem para a efetivação da psicologia como biopolítica.

“Composição, composição, eis a única definição da arte” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247). Esta composição é estética, pois “o que não é composto não é uma obra de arte” (ibidem). Tal composição estética se alinha à própria composição de si, da criação de uma estilística da existência, e a dimensão de uma via singular de existência (fazer de si uma obra e arte) pode ser potencializado por vias artísticas. A arte só pode existir, ainda segundo Deleuze e Guattari, criando novos afetos, que agem como “desvios, retornos, linhas de partilha, mudanças de níveis e de escalas...” (1992, p. 248).

É sobre o aspecto criador que o encontro entre psicologia e a arte do teatro tem seu mais alto grau de potencialização. A busca de vias que permitam a passagem de vida, vias desejantes, seria um ponto de interesse comum com a psicologia, na medida em que esta, enquanto prática, se constitui um modo de promoção de vida. A arte não se referiria, assim, a uma via de acesso aos universos internos, reveladores de uma essência escondida, agindo como uma técnica de acesso, mas antes, uma prática de construção, de si e do mundo. E é a lógica dos afetos que vai ter importância nessas formas de expressividade.

O artista é um mostrador, inventor, criador de afetos (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 227). A arte não estaria ligada ao subjetivismo, reforçando a ideia de um Eu, ou à restituição (e elaboração) do triângulo edipiano. Pelo contrário, estaria mais ligada a um impessoal, além das formas aparentes do sujeito (DELEUZE, 1997). É sobre a composição dos corpos em suas condições de serem afetados, ou de serem atravessados por afectos que resultam em encontros e criam novos modos de percepção, de olhar, sentir, pensar, desejar e se posicionar diante da própria vida. É na superação desta posição subjetivista, e pensada a arte do teatro como um modo de fazer, de dizer e de ver, e nas implicações que estas proposições coloca, que arriscamos um caminho.

A partir dessas considerações, voltamos às questões sobre estas conexões possíveis, entre a psicologia e a prática teatral. Tatiana Rocha (2007) traz contribuições que nos ajudam nesse caminho, na medida que não está interessada na “psicologização do teatro” nem na “teatralização da psicologia”. Estas formas constituem dois modelos encontrados quando observadas as aproximações entre os campos.

Ao primeiro modelo, está ligada a ideia de um “teatro psicológico” e que remonta a alguns trabalhos de Constantin Stanislavski²⁸, ou das interpretações de seus sucessores. Este modelo preocupa-se com as formas de identificação estabelecidas entre ator/atriz e seu personagem e com a busca fiel de representação dos pensamentos e sentimentos. É reconhecida, entre os atores e as atrizes, a atividade de construção de personagens realizadas através da criação de seu mundo interno, íntimo, psicológico.

O segundo modelo, de outro lado, se refere às linguagens artísticas utilizados como recursos em campos da psicologia, como o psicodrama de Jacob Moreno, assim como as práticas de arteterapia. O objetivo buscado neste modelo estaria voltado aos fins terapêuticos potenciais da arte e seus efeitos sobre as emoções geradas por vias de sensibilidades específicas.

Estes são dois panoramas gerais de modelos que fazem aproximação entre a arte do teatro e a psicologia. São caminhos já abertos e que permitem diferentes olhares e posições, e não nos cabe a avaliação sobre seus aspectos positivos e negativos. Pois, assim como Rocha (2007), procuramos nos mover em outra direção. Sua aposta é no sentido de investigar formas dessa relação que permitam a potencialização e a reinvenção destes campos.

Nos atrevemos a pensar nas possibilidades de um devir-artístico da psicologia e um devir-psicológico da arte, sem que isso implique a sujeição de um domínio ao outro, a submissão à um modelo, uma mera troca ou imitação, mas um compartilhamento de forças e afetos, a abertura de uma fronteira na qual podem acontecer passagens de um território ao outro. (ROCHA, 2007, p. 11).

A experiência teatral com o ElityTrans não foi construída com base em teorias teatrais ou psicológicas, para pautar os campos de ação. Foi resultado das maneiras que xs participantes se dispuseram no contato com o corpo-ação-movimento proposto por jogos e exercícios de experimentação teatral.

As atividades propostas, fazem parte de um repertório de trabalho prático de pesquisa, na Cia. Teatro de Garagem. O grupo estuda as possibilidades estéticas e políticas do teatro de rua e em espaços alternativos, buscando ativar outros modos de relação com o público na tentativa de ampliação dos universos de referências das pessoas envolvidas nesta experimentação. Inclui-se na pesquisa da Cia., o Teatro Popular, cujas definições são amplas e flexíveis dentro das discussões do grupo, mas de algum modo advindos das práticas conhecidas como teatro popular, como propostas inspiradas em Berthold Brecht, que foram objeto de estudo dentro da Cia. Também faz parte dessa pesquisa, as formas de criação teatral, através do

²⁸ Constantin Stanislavski (1863-1938) foi um renomado ator, diretor e escritor sobre teatro que marcou as escolas de atuação do século XX.

exercício do que é considerado criação coletiva, e que se refere às formas de organização coletiva em teatro de grupo que defendem relações mais horizontais e democráticas. Assim como o Coletivo ElityTrans, integra o MARL, e compartilha a ideia de “arte pública”, segundo Amir Haddad, que a define como “uma arte que se faz e se produz para todos” (HADDAD, 2015, n.p.), que pode ocupar todo e qualquer espaço e que desempenhe “plena função social de organizar o mundo, ainda que por instantes” (2015, n.p.).

Estes apontamentos-atravesadores, provocam questionamentos acerca do tipo de conexão que pretende quando pensadas na relação com as participantes. As oficinas teatrais podem se tornar dispositivos que colocam em ação as vibrações instabilizadoras, anúncios de um não-conhecido, reverberações e contágios que são vivenciados nas cenas dentro e fora das oficinas, cenas que as provocam e são provocadas por elas.

Essa investigação encontra pistas nos processos de desterritorialização entre os campos demarcados, psicologia e teatro. Pensados como composição de formas de partilhar estas sensibilidades (que também desterritorializam), permitem a abertura do teatro e da psicologia para além do confinamento aos modelos de identificação e representação, que atinge a ambos.

Em seu desafio atual, o teatro se propõe a compor novas formas de experimentar a vida, mais preocupado com o agenciamento dos desejos que emanam dos grupos e que atravessam posicionamentos éticos sobre a condição histórica das expressões de vida. Nesse sentido, um teatro se define e “se afirma em seu devir-político como vetor de transformação social” (ROCHA, 2007, p. 15). Os devires são aqui importantes para estabelecermos, de fato, nossa forma de aproximação:

Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra natureza. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal etc. (DELEUZE e PARNET, 1998)

E nesse sentido é importante pontuar que noção de teatro estabelecemos, não a partir dos regimes formais dessa arte, mas pela forma como se dá tal atividade e quais questões mobiliza. O teatro é político, necessariamente político como toda atividade humana, o que já é bastante sabido. Nasce e se desenvolve da interação básica entre as pessoas, “olho no olho” – como se diz sobre o teatro de rua. Resulta da interferência mútua entre a visão e ação. Este entrecruzamento, uma experiência de conexão, cria cenas e produz realidades. Nesse processo, exercícios de compartilhar os afetos ora pela ativação das memórias do corpo, ora pela criação

de novas corporeidades, ora por novos modos desejantes, momentâneas, tenta escapar dos automatismos que lhe são injetados.

Essa forma de contato “com” e “entre”, possibilita que se derrubem, momentaneamente, algumas barreiras que separam as pessoas e as experiências, nas estruturas sociais. E respondendo aos seus desafios transcontemporâneos, o teatro pode abrir-se para aquilo que foi chamado de não-teatro. Não se trata de uma divisão social, dividindo atores/atrizes e não-atores/atrizes. Desde Boal, sabemos que todos e todas fazem e podem fazer teatro, e é justamente o “fazer” que cria condições para sua existência e/ou resistência.

É preciso trazer os homens|mulheres para a cena. Não sua imagem, mas suas singularidades e seus grupos, efetivamente, vivos. É preciso abrir as cenas à vinda daqueles que foram banidos: os ditos não-atores, os não-artistas” (GUÉNOUN, 2012, p. 156-157, *acréscimo nosso*).

Do ponto de vista do teatro enquanto prática social, recorremos a Jacques Rancière (2005), quando define as práticas artísticas como “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (p. 17). Dizer que o “teatro é político” não diz muita coisa se não nos aprofundarmos na investigação de como se dá o exercício dessa política que ele movimenta.

Fazemos, junto com Rancière (2005), o exercício de pensar a política, a partir da definição de Aristóteles. O animal falante é um animal político, diz ele, referindo-se à proposição aristotélica clássica. Mas, nesse caminho, aparece alguns problemas que indicam assimetrias do exercício da política. Os escravos, se compreendem a linguagem não a possuem. Os artesãos não podiam participar deste exercício de política, das decisões comuns, porque deveria dedicar seu tempo ao trabalho. Exemplos que ele utiliza. Enfim, uma ou outra posição no mundo, define competências para o comum, “define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

O teatro pensado como as ações de **ver** e de **fazer** (e dentre as formas de fazer, o dizer), nos remete ao modo como essa prática, assim como outras práticas sociais, cria, separa, “prateleiriza” uma divisão do sensível, uma distribuição das posições no espaço comum e que seriam, segundo Jacques Rancière (2012), “alegorias encarnadas da desigualdade” (p. 17).

A ideia do teatro enquanto espetáculo, ilusão da vida real, ocasião dissociada da realidade e que, por isso, exerce potencial força de alienação (ainda mais alinhada ao lugar social que ocupa o teatro – em termos de acesso), uma vez que reiteram uma cisão entre realidade e ficcionalidade, entre artistas e público, entre fazer e ver, entre atividade e

passividade, entre o dito e não dito. O teatro pós-dramático, em seus diferentes movimentos, questionaria aspectos da lógica representativa presente no drama, e na ocasião teatral enquanto ilusórias. O teatro como *mimesis* do real, investe na ideia de re-apresentação daquilo que é real em condições ficcionais, na ação do teatro. Acabam por gerar uma autonomização do teatro no exercício do comum, da política.

Essa concepção de teatro, parte do regime representativo das artes, conforme Rancière (2005) teria o princípio mimético como sendo um princípio pragmático que funciona como delimitação de um domínio de imitações. Nesse modelo, a lógica da representação opera fissuras, entre real e ficcional, e em seu desenvolvimento prático, define uma normativa que configura as condições segundo as quais as “imitações” são reconhecidas como arte, definindo quem pode ou não **fazer**.

E aqui questiona a divisão entre os que fazem e os que vem/assiste, artistas e público, entre uma forma ativa e outra passiva, que configuram alguns regimes da arte teatral. Como movimento contrário, “a emancipação começa quando se questiona a oposição entre o olhar e o agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações de dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura de dominação do sujeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 17). Para o autor, emancipação tem a ver com o embaralhamento dessa divisão, no corpo coletivo daqueles que veem e daqueles que fazem, uma vez que “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Com o conceito de partilha do sensível, Rancière (2005) estaria desenvolvendo olhares para uma dimensão estética da política, nas formas como se distribui no social os modos de relação com o sensível. A política, não dissociada da estética, está fundada num mundo sensível, como na expressão artística. Aqui, o sentido de partilha carrega uma ambivalência, “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões” (RANCIÈRE, 2005, p. 7).

O sentido de compartilhar sem tantos imperativos de ordenações hierárquicas, pode distensionar conflitos sociais que travam o afeto. A potência da arte também está em vê-la como arma sutil de interferência no social, que existe em determinada relação marcada por uma cultura, época, história. Enfim, arte existe em certo contexto, que participa de um comum. A arte que se reconecta efetivamente com a vida pode reassumir sua função de crítica social encarnada.

Essas considerações permitem que pensemos a relação teatro e psicologia, de forma manchada, assim como manchada pelas problematizações acerca dos gêneros. A busca é pela construção de olhares e práticas que se pautam por posicionamentos emancipatórios em relação as produções de gêneros, sexualidades e desejos e sobre processos de subjetivação que tenham “quedinhas” pelas rupturas às estruturas de dominação. Nestes vários campos.

2.7 Dos procedimentos

As considerações tecidas ao longo do trabalho, já foram desenhando alguns aspectos procedimentais. As oficinas constituíram-se um dos importantes campos-de ação da pesquisa. Do ponto de vista prático, requereu a confluência das disponibilidades e potencialidades dxs participantes. De modo conceitual, teve suas finalidades éticas, estéticas, políticas pautadas nas críticas ao individualismo, uma vez que estabelece o compartilhar como modo de construção comum. Na arena desenhada no chão com giz imaginário se permitem contatos de diferentes universos. As oficinas, pensadas como dispositivos que pretendemos cartografar, foram organizadas junto às participantes.

Num primeiro momento, este processo contou com alguns encontros com duas membras fundadoras do Coletivo, com que compartilhei de modo mais próximo as intenções da pesquisa. Da forma como projetamos estas ideias, as oficinas poderiam se configurar, também, estratégias de ação do coletivo, promovendo a reunião das travestis e transexuais através de um espaço prazeroso de trocas. As oficinas tiveram seus aspectos organizativos pensados em conjunto com as participantes, para estabelecer os acordos necessários ao desenvolvimento da proposta em termos de tempo, duração, frequência, etc. Essa proposta, parte do que nomeamos por criação coletiva, teve seus percalços no percurso, resultados dos processos de relações e condições concretas de vida que se dispuseram ao encontro.

Como procedimento de pesquisa utilizei diário de campo, pensado em formas de registrar os movimentos dos processos, dos encontros, ensaios, reuniões, vivências nos espaços públicos, visitas, e outros eventos possíveis de serem compartilhados. Também um modo de registrar acasos, passagens cotidianas, os ditos e não ditos, as intimidades compartilhadas, situações nas quais encarnarmos os conceitos que discutimos. O diário de campo, importante forma de registro do processo, é um dos elementos de problematização da prática da cartografia.

O registro, no trabalho de pesquisa, deve não somente ater-se ao que é pesquisado, mas também do processo mesmo de pesquisar. Altera-se, assim, os quadros de referência de

inteligibilidade dos pressupostos tradicionais do conhecimento científico, e promove estéticas de restituição das afetações vivenciadas pelxs sujeitxs na comunicação com x leitor(a), indicada na publicização do texto. Assim, “acompanhamos, nesse processo, a coemergência do objeto e do sujeito da pesquisa que se apresentam em sua provisoriedade” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 172). A pesquisa se propõe utilizar, também, de textos e dramaturgias produzidas nas experimentações artísticas, todas considerados materiais de pesquisa, pois construídas nos processos de criação, sendo também narrativas.

A forma de narrar, assim como a forma de registro, compõe elementos importantes do processo da pesquisa cartográfica. Tal proposta metodológica, por se tratar de uma pesquisa-intervenção - que intervém nos diferentes atores e atrizes do processo, requer uma política de narratividade (Ibidem). É sempre de narrativas que se tratam os trabalhos de pesquisa. São posições narrativas que tomamos na apresentação dos “dados”, nas análises e conclusões que viabilizamos. Nesse sentido, essa posição narrativa está sempre marcada por atravessamentos políticos, desde políticas cognitivas, políticas de subjetivação, políticas de pesquisa...

Considera, esta narrativa, a implicação deste pesquisador/ator/psicólogo aprendiz de cartógrafo, com os processos de pesquisa, que busca, de alguma forma, não perder das poéticas de vida que são, no fundo, movimentadoras dos nossos interesses científicos, assim como não pretende perder-se na autoafirmação de pontos de vista, certamente encantados, envolvidos e implicados no que nos propomos a fazer em conjunto, uma peça de teatro. Equilibrar tais olhares ajudaram a evitar riscos polarizados: de um texto ascético e sem risco, por um lado, e de um texto demasiadamente apaixonado, por outro.

Assim, essa narrativa conta com outro tipo de procedimento, que desde o início do texto já se apresentou, a partir do recurso à poesia. Fragmentos poéticos foram recursos utilizados nos processos de criação teatral, sempre dizendo algo de outra forma, ou dizendo outro algo sobre a mesma forma. Encontramos espaço para a poesia aqui nestas narrativas. Essa outra forma, estranha no encadeamento da construção formal da argumentação deste texto, costura aquilo que não pode ser dito de outra forma. Não é o caso de interpretação destas poesias, mas de afetação.

Me textualizo, Em conjunto.

Contextualizo, No fundo.

Aliso o texto, Contigo.

Atualiza o nexos, Dê sentido.

(Herbert Proença)

3 VIVÊNCIAS TRANS

ALGUNS APONTAMENTOS TRANSITÓRIOS:

Vivências – experimentações que envolvem o corpo, sensações, sentidos, afetos, etc... uma “vivência teatral” está mais preocupada em experimentar suas possibilidades práticas do que com delimitações teóricas, diferente de um minicurso por exemplo. Isso também se encontra presente nos espaços e encontros em psicologia e afins, como uma “vivencia de psicologia corporal”, “vivencia de esquizodrama”. Vivência sugere um viver junto em um instante. Vamos vivenciar juntxs?

Trans – menos um substantivo, mais um adjetivo - se bem que em alguns momentos podemos substantivar algumas qualidades para problematizá-las. Trans também remete a verbo, ação. Pensamos que trans – junto com o termo vivências, poderiam indicar vivências transitórias, transformadoras, translúcidas, etc, qualidades desta vivência, que fazem muito sentido na transcontemporaneidade. Há momentos que pode dialogar com as experiências de travestilidades e transexualidades, substantivando-se, algo como citando um modo de vida, uma expressão de gênero. Procurar evitar os pontos de vista fixos, sobre as identidades. É mais fácil reconhecer que as pessoas tem vivências singulares que identidades individualizadas.

Vamos resgatar os eixos de sentidos definidos para o termo **vivências trans**, abordados no capítulo anterior, na seção 2.1. Esses eixos serão explorados neste capítulo, dividido em quatro seções. No início de cada, resgatamos o sentido apresentado do termo **vivências trans**, e exploramos a partir de algumas linhas teóricas e práticas que foram pedindo para entrar no jogo.

3.1 Vivências trans como experiências translúcidas

Sentido explorado

O termo **vivências trans** é um jeito de provocar semanticamente as experiências vivenciadas entre as pessoas e de como, delas, produzir sentidos e que transitam entre

as vozes que participaram do processo. O que contar e analisar do que foi vivido da experiência de pesquisar?

Um ponto importante desta pesquisa refere-se às experiências práticas – e só as chamamos assim, para especifica-las, não para reforçar a dicotomia – com o grupo formado para as oficinas de teatro. De modo mais amplo, entendemos que este trabalho, desde o início teve enfoque na experiência de trabalhar junto com o Coletivo Elity Trans. Tratou-se de uma **experiência** - e aqui explorando os aspectos subjetivos da experiência. O que há de concreto, que não seja influenciado pelo olhar do pesquisador?

Os dilemas de como, num processo de pesquisa cartográfica, analisar e narrar as experiências, foram um pouco exploradas na introdução. Desde o início, quisemos alertar o leitor sobre o aspecto da “verdade” contida nos dados e em como os dados não existem ausente do olhar de quem pesquisa. Em parte, esse debate foi explorado junto com Donna Haraway (1995) e também quando contamos sobre a proposta cartográfica explorada,

Propomos nos enveredar pelo estudo da subalternidade que, como discute Gayatri Spivak (2010), não tem direito à voz devido a esta posição. Assim, pretendemos pontuar que não estamos falando da experiência como meio de legitimação de identidades, visão que nos parece problemática. Assim, em segundo momento, chegamos à necessidade de explorar a ideia de **experiência**, de outro ponto de vista, como apresentada por Joan Scott, quando discute os limites do uso da categoria “experiência” utilizada por historiadores e historiadoras.

A questão das identidades em disputa, que perpassa as discussões sobre **lugar de fala**, eu havia conhecido em espaços de ativismo LGBT. Trago como exemplo o Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual (ENUDES), realizado na cidade de Campinas no ano de 2010. Questionamentos sobre espaços de participação restrita, na programação, a exemplo de uma oficina corporal restrita às mulheres, ou sobre a representatividade das mesas de discussão, a exemplo da ausência de pesquisadoras negras na mesa sobre feminismo, chamaram atenção durante minha participação no evento.

Essa questão, sobre **representatividade** associada a uma perspectiva identitária, parecia construir um efervescente debate. Considera fazer-se importante revelar os regimes de silenciamento e invisibilidade que também operam nos espaços de militância. A falta de representatividade em espaços de diálogos entre diferentes letras (LGBT) – muitas vezes criticando um privilégio do protagonismo gay no interior desses espaços - está também

associada a tantos outros marcadores identitários que reforçam estes regimes (por exemplo, as lésbicas negras, as transexuais periféricas, entre tantos outros).

Proposital ou não, é, de fato, algo instigador. Mas o que dizer entre a necessidade de articulação entre as lutas, contra opressões comuns que tem se feito presente em diferentes grupos e movimentos? Não seria esta necessidade que organizou em torno de uma mesma bandeira, multicolorida, as diferentes letras num mesmo movimento?

O ENUDS 2010, assim como o evento *Stonewall + 40*²⁹ no mesmo ano (assim como outras situações), instigaram a problematização destas questões. Segundo Leandro Colling (2011), o que se observou era que,

De forma simplificadora e incompleta, parece ter sido recriado uma divisão entre acadêmicos e ativistas, traduzida por alguns como uma separação entre pós-identitári@s versus identitári@s ou entre *queer* e adeptos do essencialismo estratégico. Na edição de 2010 do Encontro Nacional Universitário da Diversidade Sexual (ENUDS) realizado em Campinas um mês depois do *Stonewall 40 + o que no Brasil?*, a mesma dicotomia pairava nas discussões realizadas nas mesas redondas, nas apresentações de trabalhos, nas oficinas e também nas festas. A diferença é que no ENUDS foi possível ouvir algumas falas como: “os *queer* são inimigos do movimento LGBT”, ou “estou preocupado com o fato da academia ser vista como inimiga do movimento LGBT” (COLLING, 2011, p. 8)

Recorremos à experiência deste evento não por ser a única que apresenta tais impasses. Pelo contrário. Contradições como esta, se fazem presentes em diferentes espaços de militância, não somente no movimento LGBT, mas também nos movimentos negros, feministas, de trabalhadores, de artistas, entre tantos.

A experiência trazida, se achega neste trabalho porque colocou algumas “pulgas atrás da orelha”, que deram início a esta pesquisa, na inquietação sob a invisibilidade das bandeiras trans, inclusive no interior do próprio movimento LGBT. Assim como pelo interesse numa perspectiva que, na época me instigara, a perspectiva *queer*.

Para além desta experiência, tratamos da questão da identidade como legitimidade do lugar de opressão/subalternidade, estreitamente ligado à ideia de “empoderamento”, de assumir “um lugar de fala” dentro dos movimentos sociais. Inicialmente, a ressalva de Colling (2011) para que se faça análise destes casos, é bastante válida. Não podemos considerar que estes movimentos são blocos homogêneos, mas sim, formado por redes de grupos com diferentes visões e formas de militância. A unidade geralmente está traçada por inimigos comuns:

²⁹ Evento realizado em 2010 pelo CUS – Grupo de Pesquisa sobre Cultura e Sexualidade na cidade de Salvador, Bahia.

capitalismo, machismo, lgbtfobia, racismo e, seus desdobramentos marcam onde se encontram a maioria das divergências (por exemplo, política assimilacionista ou política de confronto).

“Como ela pode dizer que é mulher se continua com um negócio desse tamanho no meio das pernas”? Esta é uma das questões ouvidas em um espaço de militância LGBT cuja resposta levou Leandro Colling a problematizar num artigo (COLLING, 2013), os limites de um paradigma presente nas militâncias. Este é denominado como paradigma da igualdade, proposto com base em discussões sobre a dicotomia entre igualdade-diferença.

Uma questão semelhante, que também revela seu caráter excludente, foi direcionada à atual presidente do Coletivo Elity Trans, que participava do grupo organizador da III Marcha das Vadias de Londrina, no ano de 2014. Algumas membras da comissão organizadora daquele evento, se posicionaram contra a participação da ativista trans, pelo fato dela não ser uma mulher “de verdade”. Tal posicionamento, entre outros aspectos, instaurou uma série de debates acirrados no interior/exterior do coletivo que ocasionou uma ruptura entre alguns coletivos que estavam juntos na comissão organizadora.

Os limites deste paradigma se chocam com as possibilidades concretas de igualdade entre xs sujeitxs políticxs. Certas expressões de gêneros e sexualidades, mesmo que no interior de espaços “entre iguais” ou entre “xs reunidxs na mesma bandeira”, ainda sofrem reafirmação de discriminação. O que se torna evidente na discussão de Colling (2013) é a de que “muitos movimentos que se consideram progressistas e libertários são conservadores em relação a alguns aspectos das sexualidades e dos gêneros” (p. 407).

Outra forma de fazer política é sugerida pelo autor, que a denomina de **políticas das diferenças**. Tais políticas não serviriam para anular as igualdades, como as que nos unem no movimento LGBT. Serviriam, antes, como modo a evitar a reprodução da dicotomia entre igualdade-diferença. Assim podem ajudar a nos enxergar (uns aos outros) no meio das demais diferenças e “em como podemos nos unir em prol do respeito às nossas diferenças, que não cessam de ser criadas, modificadas” (COLLING, 2013, p. 410).

Nos interessa a questão identitária colocada em questão nos processos de militância. Ela tem alimentado diversos debates, alguns mais, outros menos produtivos. No debate trazido por Colling, tal perspectiva está associada a alguns aspectos, que nos interessam.

Já as políticas da diferença, ainda pouco exploradas no Brasil, possuem as seguintes características, entre outras: 1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que

os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais é mais produtiva; 2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e esses marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; 3) explicam a sexualidade e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biológicas, genéticas e naturalizantes; 4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades podem ser criadas e recriadas permanentemente [...](COLLING, 2013, p. 409)

Tais questões, a respeito da identidade, inquietaram a pesquisa por um longo período. Incômodo criativo, do tipo que movimentava conceitos e ideias, pode nos dar algumas pistas nesta pesquisa. As políticas das diferenças, também, nos tranquilizam acerca das problemáticas presentes nos encontros entre identidades, principalmente em torno de uma questão: é possível militar junto?

Na época em que me aproximei do Coletivo Elity Trans, em 2012, eu e alguns amigos homossexuais estávamos nos reunindo com a vontade de criar um coletivo gay na cidade. Ainda nas conversas iniciais, tentando nos “assuntar” do estado das coisas, conhecemos o coletivo recém-formado por travestis e transexuais. Não movidos por esta discussão identitária (gay pode militar com trans?), mas pela força com que os afetos gerados desse encontro mobilizaram, “optamos” ou nos “deixamos levar” por outra forma de militar, não em torno de uma bandeira gay, mas trans. A tal ponto que, nas relações cotidianas, assim como nas posições de luta, tal diferença não se configurava como um problema.

Isso foi se revelando aos poucos. De início, como narrado anteriormente, fomos trabalhar com oficinas de teatro. Conforme os vínculos foram sendo criados, e amizades criadas, passamos a participar mais ativamente da organização do coletivo. De tal modo que, não ser trans ou não afirmar tal identidade, não nos excluía desse convívio e trabalho conjunto. Por outro lado, era interessante pois vira-e-mexe colocava questões: “os meninos” para se referir a nós e “as meninas” para se referir a elas, virava uma brincadeira, de modo que o feminino nos alcançava. Para nós, artistas, era também uma forma de experimentar um devir trans.

Quando estava preparando este projeto de mestrado, envolto às ansiedades do processo, uma questão relacionada a esta discussão apareceu. De frente ao computador, me imaginei como um pesquisador-gay, de fora de uma realidade, que pretendia um trabalho com travestis e transexuais. O objetivo (político): um trabalho que possa contribuir com a luta do movimento trans, mesmo em uma perspectiva local.

Resolvi compartilhar com uma das organizadoras do coletivo, com quem dividi a criação da proposta de oficinas. Estava ansioso com os prazos e preocupado com a proposta de pesquisa. Trabalhava em frente ao computador, no quintal de casa. Debaixo da sombra da

árvore, não lembro se pelo calor, ou se pelo ambiente inspirador (pois é um espaço bonito), resolvi pegar o telefone. Liguei para Mel³⁰, com quem compartilhava de maneira mais próxima tanto a proposta de oficina, quanto algumas ideias do mestrado. A conversa, recriada, seguiu-se mais ou menos assim:

- Alô, tudo bem?
 - Oi, querido! Tudo bem e você? E o mestrado? Como vão os prazos?
 - É sobre isso mesmo que eu queria falar. Estou com uma questão.
 - Pode falar, se eu puder ajudar...
 - Você se incomoda que eu esteja fazendo um projeto de mestrado para a Universidade, para falar da experiência do ElityTrans? Quer dizer, pelo fato de eu não ser trans, e falar sobre o Elity Trans?
 - Mas, Her, você é Elitytrans.
- E seguiu comentando sobre a nossa “parceria”, como sempre chamava. Ao final, disse uma frase que pensei, na hora – preciso usar isso no projeto:
- Eu acho importante tirar as travestis das páginas policiais e trazê-las para as teses.

Quando ouvi a frase “Você é ElityTrans”, na ocasião, lembro de ter ficado feliz por ter sido considerado como parte do coletivo. Recebi o convite para entrar na roda, como num jogo de teatro. Mas, mais adiante neste processo, outro sentido se destaca. O da responsabilidade sobre o que e como falar e sobre o que fazer, na pesquisa. No percurso, naquilo que a pesquisa iria produzir, esse foi um dos problemas. Ou melhor, das encrencas.

3.1.1 Lidando com as encrencas: gêneros, identidades, experiências

Sandra Azerêdo (2010) define como “encrenca” a tarefa de teorizar sobre gênero, especialmente para a psicologia. Encrenca é uma tradução possível do termo *trouble*, discutido por Judith Butler (2003), na obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, lançada em 1990. O desafio que tal encrenca sugere é de que este campo de pesquisa é demarcado por uma área transdisciplinar. Na linha de problematizações apresentadas por Judith Butler, a complexidade de gênero exige um discurso inter e pós-disciplinar para resistir à domesticação acadêmica (AZERÊDO, 2010). Tal domesticação trataria de acalmar o potencial subversivo que algumas teorizações sobre gênero têm nos contextos acadêmicos. Deste modo, a domesticação estaria presente não somente para controlar os temas, mas também as metodologias, epistemologias e ontologias críticas ao modelo tradicional da ciência.

³⁰ Mel é uma das participantes desta pesquisa. Ela será apresentada devidamente no capítulo 4.

Não estaria o campo de estudos sobre os gêneros reivindicando outras práticas científicas na medida em que reivindicam olhares sobre a transformação das práticas sociais, sistemas de valores, estéticas, políticas e poéticas de vida, que vemos emergir na contemporaneidade? Abordar as dissidências de gêneros do ponto de vista da potência epistemológica que novas estilísticas de existência ganham espaço no cenário político. É um caminho oposto ao da reiteração das normas regulatórias que definem os padrões de normalidade ou anormalidade, que tem marcado as teorias e práticas em psicologia, historicamente “comprometida com a manutenção do sistema que produz expressões de sujeitas/sujeitos, de gêneros e sexualidades aceitas e tidas como normais, assim como exclui e nega o estatuto de existência às expressões dissidentes” (SALES; LOPES; PERES, 2016, p. 59).

A partir destas reflexões, como pensar nas encrências que esta pesquisa faz emergir? De antemão, a própria metáfora de visibilidade pode ser questionada. Por um lado, a visibilidade é permitida a partir dos próprios rituais do campo científico, a partir das produções textuais (como é o caso deste texto), produzidas por um pesquisador “entre”, entre travestis e transexuais. Que posição é esta?

Aqui, essa posição é assumida por um pesquisador em psicologia, gay, ator, que pretende contribuir com o ativismo trans, assim como a militância na área artística; que participa (sem pretensão de neutralidade) do processo de pesquisa a partir de oficinas de teatro, que deseja produção de cenas ou de uma peça teatral neste processo (como tem sido compartilhado entre xs participantes), e que, diante dessa rede de relações, pretende acompanhar os fluxos que se seguem nestes encontros todos.

“Uma pulga atrás da orelha”, inicial, foi justamente o lugar das identidades que se desenharam quando o pesquisador se propõe estudar sobre as travestis e transexuais. Ele falaria por elas? Não deveriam ser elas, as protagonistas nesse processo de pesquisa? A necessidade de “tirar as travestis das páginas policiais e trazê-las para as teses”, não deveria ser protagonizada pelas próprias travestis e transexuais?

Essa consideração denuncia, antes, a maneira como as diversas transfobias operam e, nesse caso, negando às travestis e transexuais o direito de acesso e permanência nas instituições educacionais. “Com quantas travestis você já estudou na escola?” Essa é uma pergunta que já ouvi algumas vezes, dita por Mel, em espaços de discussão com a Academia. Dessa maneira, sinto-a provocar a reflexão sobre os processos de exclusão pelos quais as travestis e transexuais

são submetidas e que determinam poucas possibilidades de trabalho, de convivência, de mobilidade, de acesso aos serviços públicos, entre outros aspectos da vida.

Mas voltemos aos nossos questionamentos. As tentativas de problematizar as questões que são levantadas a partir das relações de pesquisa oferecem interessantes pistas para pensarmos as relações de gêneros e políticas de pesquisa.

O poder “de falar pelo outro” na experiência da ciência tradicional tem se caracterizado numa negação dos saberes compartilhados pelo pesquisar. Processo semelhante que faz a construção ficcional do sujeito moderno, em seu viés universalizante, que só é possível na medida em que suprime a experiência do Outro (e de outros e outras), como apresentado por Boaventura de Souza Santos (2009). Nesse sentido este debate adquire sentido ético-político: o discurso feminista é o discurso do Outro, na ciência.

A possibilidade de pesquisar **com** e, dessa maneira falar **com** (e não **por/pelas**) as travestis e transexuais que participam da pesquisa, parece ser uma saída aos modelos criticados. Alternativa esta que, além de uma mudança de preposição, exige que se aprofunde nos modos de fazer pesquisa. Valeu-nos bastante, nesse sentido, explorar as diferenças entre falar “por” ou “com”? Falar por elas? Falar com elas? As diferenças precisam ser exploradas textualmente, uma vez que textualmente produzimos algumas “verdades”, ou simplesmente, realidades.

Quando essa problemática surgiu durante o pesquisar, veio associada a algumas questões discutidas por Gayatri Spivak em “Pode o subalterno falar?” (2010). Antes mesmo de ler este trabalho, havia ouvido referências a respeito sobre esta discussão da autora, presentes em espaços de diálogos entre pesquisadorxs, especialmente que trabalham com gêneros e sexualidades e a articulação com os movimentos sociais. Em geral questões provocadoras. Algumas mais, outras menos.

Algumas posições, pareciam mais intrigadas com as críticas incisivas da autora aos “dois filósofos ativistas da história” (2010, p. 21), ou nossos “melhores profetas da heterogeneidade e do Outro” (p. 24), como a autora se refere a Deleuze e Foucault. Questionando assim, certa dependência colonialista, das posições críticas inclusive ao próprio colonialismo. Outras posições pareciam utilizar de argumentos, a partir de uma leitura possível, em favor de uma crítica-denúncia sobre xs “intelectuais engajadxs”, ou seja, aquelxs que ocupam espaços acadêmicos e de produção científica, e pesquisam junto aos diferentes movimentos sociais.

Destas posições, destacamos especialmente as que pretendem fortalecer as lutas destes movimentos, do lugar de onde falam. A crítica-denúncia se dirige ao fato de que, por vezes, intelectuais engajadxs com processos de emancipação, acabam por reforçar a subalternidade, ao falar pelxs sujeitxs. Encontra-se em operação, certa violência epistemológica demarcada justamente pelos lugares de fala. Os lugares de fala são, estes por sua vez, marcados por relações de saber-poder. Quem fala? De onde fala?

“Podem as subalternas falar?”, seria, talvez, uma tradução mais adequado ao título original “*Can the subaltern speak?*”, principalmente à discussão que faz a autora. Spivak deixa evidente o questionamento específico do lugar da subalternidade das mulheres, especialmente as mulheres do Terceiro Mundo, mais especificamente as mulheres de seu país. A forma plural (mulheres) denota a heterogeneidade de experiências atribuídas a categoria “mulher”, heterogeneidade esta que impossibilita a concepção de uma identidade única.

Se Spivak não está pensando uma experiência homogênea, também não relativiza o lugar da subalternidade que aborda. Segundo a autora, a preocupação principal do texto seria inicialmente contar a história de uma mulher indiana que teve um ato de rebeldia suprimido da história da nação. A forma como essa estória entrou para a história do país, revela o não reconhecimento de seu gesto político, assim demonstrando que o subalterno não tem voz, no contexto estudado.

Uma das problematizações que faz, ao discutir a voz (ou, no caso, o silenciamento) da subalternidade, está na construção universal da ideia de sujeito, infectada pelo colonialismo filosófico, que define a experiência do EU (Eurocêntrica) e do OUTRO (o Terceiro Mundo). Com essas premissas, Spivak dialoga, ora desenvolvendo suas proposições, ora permitindo-se à crítica dos estudos subalternos, do qual faz parte (ALMEIDA, 2010). Esse campo de estudos utiliza da formulação do teórico italiano Antonio Gramsci sobre as classes subalternas, “uma categoria alijada do poder” (ALMEIDA, 2010, p. 11). Porém, mantém o questionamento aos modos de teorizar o subalterno, quando aportados em premissas essencialistas. Para Spivak, o sujeito subalterno não ocupa uma categoria monolítica, dada sua necessária posição heterogênea.

A preocupação centra-se assim, diante das possibilidades de agenciamento do sujeito subalterno, sendo que as formas de resistência da subalternidade deparam-se com o discurso hegemônico. E, nesse diálogo, Spivak questiona o papel dos intelectuais:

Spivak desvela o lugar incomodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir, dessa forma, Spivak argumenta, é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte dos intelectuais que almejam meramente falar pelo outro. (ALMEIDA, 2010, p. 12-13)

O sujeito subalterno não é um, mas múltiplo, e o problema do agenciamento deste sujeito é colocado em sua relação com o intelectual. Falar pela subalternx no sentido de representa-lx, em uma formula de sujeito (que pode ser mais ou menos adequada à “realidade”) seria problemático. Isso, na medida em que reforça a identidade subalterna, o Outro homogêneo (SPIVAK, 2010).

Partimos desta pesquisa de uma experiência localizada, com um grupo de travestis e transexuais de uma cidade do interior do Paraná. Nossa busca envereda-se pela trama das vozes do agenciamento coletivo sobre o discurso trans, mas um discurso que resiste ao regime da subalternidade, que pretende falar. Para essa experiência, é preciso pensar a subalternidade não dissociada das expressões de gêneros e sexualidades que desafiam o regime heteronormativo e falocêntrico.

No contexto obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. [...] a questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade. (SPIVAK, 2010, p. 66-67)

Diante do sistema regulatório das vozes que podem ser ditas e que devem ser escutadas, fazemos perguntas. E xs sujeitxs subalternxs **trans** do Terceiro Mundo? Que lugar ocupam nesse regime? Qual o grau de invisibilidade que xs atinge?

Não existiria a ideia de “dar voz” às travestis e transexuais, o que estaria pressupondo a “voz”, como uma posse, que não corresponde as relações de poder associadas a ideia de o poder falar – poder de enunciação. Pensada assim, ela não se associa às condições de reverberação do som e também de escuta. As vozes estão sendo ditas, muitas vezes, com sangue, vistas as cenas de transfobia que encontramos na mídia e relatos cotidianos de nossas sujeitas da pesquisa. Estão retratadas nas páginas policiais e, muitas vezes, sem o devido reconhecimento às suas identidades de gênero.

Talvez ecoar, fazer ecoar, ser via de passagem. No teatro, fazemos um exercício de coro que se inicia com movimentos corporais em grupo, até produzir som. Mais além do coro, podemos pensar a desafinação, a desarmonia, a nota dissonante. Pensar que as vozes dizem coisas singulares que não devem ser suprimidas pelo coletivo. O dissenso. Fazê-lo ecoar.

Queremos contar alguma coisa juntos. No campo do teatro, uma prática associada à pesquisa, mas que não se limita a ela, estamos produzindo uma montagem teatral, onde se coloca a necessidade de dizer, mas ainda, do que dizer, de como dizer, do que não se quer dizer. Trata-se de uma narração sobre uma experiência, sendo também a própria narrativa, uma experiência (rizomática). Precisamos falar sobre as experiências

3.1.2 A experiência que vivenciamos

Estas questões nos ajudam, mais especificamente, a encarar a encrenca de teorizar sobre gênero. Posicionar-se, diante do tema, implica pensar nos lugares ocupados pelxs participantes da pesquisa, atravessados por relações de gêneros e sexualidades. No entanto, como falar destes lugares de modo a não reforçar as identidades, e ao mesmo tempo, não relativizar ou negligenciar os aspectos concretos de existência, gerados por tais formas de materialização dos gêneros?

Uma questão ética, que é uma exigência para que se fale: denúncia. Uma questão concreta: invisibilidade de tais modos de vida. A Academia, mais higienista, não conhece o modo de vida travesti e transexual, a não ser por algumas iniciativas – que têm se expandido. Falar do âmbito acadêmico neste caso, é se referir à necessidade de reconhecimento dos privilégios que diferentes inscrições identitárias nos colocam no social. E experimentar a diferença tem mais efeitos na estrutura de poder do que “conhecer” o diferente.

A pesquisa que pretende acompanhar processos de subjetivação, reconhece que não se trata de representar as formas de individuação, nos indivíduos como “sujeitos” bem enquadrados nos seus lugares sociais.

As travestilidades e transexualidades se transversalizam na pesquisa com outros atravessadores e, deste modo, caracterizam as experiências a serem problematizadas na pesquisa. Não se trata de pensar uma metodologia que ofereça uma representação “verdadeira” de certa realidade. Trata-se, antes, de transversalizações geradas pelas experiências que permitem a produção de relatos e narrativas, olhares e contações. Pensar em termos de

representação de dados implicaria conceber a realidade como predefinida, e pressupor as existências prévias dxs sujeitxs, como aponta Joan Scott:

[...] falar sobre a experiência dessas formas leva-nos a certeza da existência de indivíduos (experiência é algo que as pessoas têm) ao invés de levar-nos a questionar como concepções de “*selves*” (de sujeitos e de suas identidades) são produzidas. Esse pensamento opera dentro de uma construção que não apenas faz dos indivíduos o ponto de partida do conhecimento, como também naturaliza categorias como homem, mulher, preto, branco, heterossexual ou homossexual ao trata-las como características inerentes aos indivíduos. (SCOTT, 1999, p. 30)

Neste trabalho, Scott faz uma análise crítica do uso do conceito experiência por historiadorxs. Nos diversos trabalhos com que dialoga, diferentes usos e sentidos do conceito são explorados. No entanto, a crítica reiterada da autora na análise destes trabalhos é a forma como a experiência, quando tomada como evidência, tende a essencializar os sujeitos e a realidade, a partir da noção de referenciabilidade. Pensada como evidência, não seriam os sujeitos que viveram tais experiências os que mais teriam condições de dizer sobre elas? Sustentando este questionamento, junto com Scott, não seria uma forma de essencializar também as “identidades de gênero” das pesquisadas travestis, do pesquisador gay, do revisor heterossexual, do computador capitalista que permite a redação deste trabalho? Na brincadeira das identidades, entramos num terreno complexo para jogar.

A proposta de visibilizar as experiências de vidas de travestis e transexuais remonta parte dos pressupostos éticos para o campo das travestilidades e transexualidades, como afirmamos logo no início. A metáfora do “olhar” também aqui se faz presente, de maneira a não somente aprender a nos responsabilizarmos pelo que vemos, mas também sobre o que fazemos com o que vemos, e como contamos o que vemos. Porém, como adverte a autora,

A evidencia da experiência, seja concebida através de uma metáfora de visibilidade ou de qualquer outra maneira que considere o significado como transparente, reproduz, ao invés de contestar, sistemas ideológicos estabelecidos” (SCOTT, 1999, p. 26)

No trabalho de pesquisa com a diferença, como prossegue Scott, e com o objetivo de tornar visível sua experiência, corre-se o risco de trata-la como autoevidente e, assim, desconsiderar os aspectos constituintes da experiência. “Não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência”. (SCOTT, 1999, p. 27).

Como estratégia para evitar tais equívocos, a alternativa oferecida pela autora é a historicização da experiência, que inclui a análise crítica das categorias explicativas de questões que são evitadas. Deve-se considerar as questões acerca do discurso, dos processos de

subjetivação, dos processos desejantes, e a respeito da diferença e de como ela é considerada. É preciso pensar também sobre a experiência e sobre quem determina e como ela é determinada (SCOTT, 1999).

As questões acerca do discurso ganham importância em sua análise. A linguagem é importante via de constituição a partir das experiências, conforme prossegue:

Sujeitos são constituídos discursivamente, a experiência é um evento linguístico (não acontece fora dos significados estabelecidos) mas não está confinada a uma ordem fixa de significados. Já que o discurso é, por definição, compartilhado, a experiência é coletiva assim como individual. Experiência é uma história do sujeito. A linguagem é o local onde a história é encenada. A explicação histórica não pode, portanto, separar as duas. (SCOTT, 1999, p.42)

O destaque dado aos aspectos da linguagem, faz a autora advertir para a necessidade de historicizar o literário. A literatura, em sua leitura, permitiria apresentar a experiência não como uma evidência dos sujeitos e das identidades. Estabelece-se em contraposição à uma tendência geral na disciplina da história (não diferente da psicologia) de manter uma concepção referencial da linguagem, de acordo com a “crença em uma relação direta entre as palavras e as coisas” (Ibidem, p. 42).

Desta maneira, as teorizações sobre gênero devem buscar narrativas que não carreguem apreço por uma escrita e por um olhar voltados a uma visão essencialista dos sujeitos e sujeitas. Assim, narrar as experiências considerando os processos de subjetivação que estão envolvidos, cria (e não reproduz) olhares, provoca modos de sensibilidade na relação com a experiência da diferença.

3.1.3 Seriam os gêneros realidades translúcidas?

Mais adiante, contaremos sobre o processo de experimentação com o teatro, foco de interesse da pesquisa. Resolvemos, porém, adiantar uma parte desta experiência. Não exatamente para incitar a curiosidade, apesar de ser um efeito interessante. Mas porque essa pequena história serve para fechar a discussão desta seção de maneira lacradora³¹, devidos aos sentidos que foram provocados na experiência.

Quando montamos o grupo interessado em oficinas teatrais oferecidos para o público do ElityTrans, uma das primeiras atividades que propomos foi a escolha de um nome para o

³¹ Termo que faz parte da linguagem comum entre lgbs. “Lacrar”, sinônimo de tombar, fechar. Significa arrasar, mandar bem.

grupo. A ideia de escolher um nome, comum em atividades com grupos de trabalho continuado, contribui para criar vínculos entre xs participantes e a proposta grupal. Quando o grupo escolhe seu próprio nome, tem-se ainda a oportunidade de uma identificação de si no grupo, resultado de sua participação no processo, mesmo que o nome escolhido não seja o nome indicado pelo participante.

Em uma oficina³², era exatamente essa a proposta de atividade coletiva: a escolha de um nome para o grupo. Havia um segundo objetivo: gravar um vídeo para divulgação, convidando outras pessoas para participar e assim, aumentar o número de pessoas no grupo. Na época, estávamos em quatro participantes. Narraremos mais adiante as questões de participação e detalhes sobre o “Vídeo-convite”, como o chamamos. Por ora, nos interessa a escolha do nome do grupo.

Foram pré-selecionados, na atividade em grupo, 4 nomes:

- Transmitidas
- Translúcidas
- Transviadas
- Transface

A proposta surgida durante o debate nesta oficina, em relação à escolha definitiva do nome, foi a de publicar uma enquete (em vídeo, no mesmo “Vídeo-convite”) pedindo para as pessoas ajudarem a escolher o nome do grupo. Assim, poderíamos envolver outras pessoas e também divulgar o trabalho do Coletivo.

A enquete foi feita junto com a publicação do vídeo³³, na página do Facebook do Coletivo ElityTrans, e o nome mais votado foi **translúcidas**. Passamos a utilizar esse nome: Grupo Translúcidas. A explicação dos participantes, do que o nome sugere, fazia produzir dois sentidos:

- Trans+lúcidas: poderia se referir a pessoas **trans** que são **lúcidas**. Uma ideia contra a patologização associada às expressões trans. Quem está transtornado é o sistema, não as pessoas trans.
- Translúcidas-maquagem: remete ao pó translúcido. Trata-se de um elemento cosmético utilizada na produção da estética travesti ou transexual, associada ao

³² Oficina do dia 06/06/16, apresentada no Capítulo 4.

³³ Vídeo disponível em: <<https://youtu.be/anMuFAHSrBA>>

mercado de cosméticos. O mercado, mesmo alargado a ponto de criar linhas direcionadas a homens, mantém divisões sexuais e de gêneros, nas linhas de produtos, mas ainda estão fortemente associadas ao feminino.

Tempos depois, pesquisando ideias de cenas para a criação do roteiro da montagem de teatro, houve outro encontro com o termo “translúcidas”. Estava pesquisando rolos plásticos para utilizar numa das cenas. O material dialogaria, na ideia, com a plasticidade e ao mesmo tempo com modelagem dos gêneros. Dentre os tipos de plástico, encontramos alguns “translúcidos”. O que seriam?

Precisamos recorrer à Física, para entender um pouco sobre essa qualidade – que não era restrita aos plásticos, mas a vidros, espelhos, diversos tipos de materiais. Na física, na linha de estudos sobre óptica, existem diferentes tipos de meios: opacos, transparentes e translúcidos. Os meios opacos, não permitem a propagação da luz. Os meios transparentes são meios em que a luz percorrem trajetórias bem definidas, ou seja, a luz passa por estes meios de maneira regular. Já os meios translúcidos, permitem uma passagem parcial da luz, de maneira irregular. Quando passa por eles, a luz sofre **desvios** na sua orientação (SANTOS, 2017).

Translúcidas – desviantes.

Gêneros translúcidos – gêneros desviantes.

Bom, não seria esta metáfora adequada ao tipo de abordagem de gêneros dissidentes? Não seriam nossas expressões (transexuais, travestis, gays) resultado de um processo de produção de gêneros translúcidos? Explorar essa metáfora não é algo que se esgota aqui. Mas o curioso a ser mostrado foi certo encadeamento de ideias, signos e conceitos, que se deram em diferentes pontos da malha rizomática. Provocam-se mutuamente, colocando em processo as discussões.

3.2 Vivências trans como desvios e perspectivas travecas, ou *queer*.

Sentido explorado

Vivências trans é um termo que pode substituir “identidades trans” quando necessário problematizar os aspectos da produção de identidade e diferença. Tudo isso, atrelado à perspectiva política e teórica traveca, ou *queer*.

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.
– Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.
Ele fez um limpamento em meus receios.
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...
E se riu.
Você não é de bugre? – ele continuou.
Que sim, eu respondi.
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os arituncs maduros.
Há que apenas saber errar bem o seu idioma.
Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.

(Manoel de Barros, *Livro das Ignorâncias*)

No começo era um verbo, e este verbo era: desviar. Os desvios, os rumos alternativos do poeta do mato, prometem os frutos mais saborosos. Os frutos são buscados pois desejados pelo sabor. Permitem saber algo de não saber, mas de sabor. Os desvios, no sentido sugerido por este aqui tomado, permitem que nos movamos dos saberes para os sabores, como sugerido por Rubem Alves, educador e psicanalista, apreciador conhecido dessas possibilidades filosóficas-degustativas. Para ele, os saberes precisam de palavras, já os sabores buscam outra experiência. Afinal, “para se saber o sabor do saboroso é preciso ir além das palavras, ao lugar onde o prazer acontece” (ALVES, 2002, p. 60).

O sabor é o saber do corpo, um saber que precisa ser provado (ou tocado, lambido, chupado, cheirado, etc.). O problema dos saberes – e dos sistemas de produção de saberes – é

desconsiderar o corpo (visto aqui, na sua tradição dualista entre corpo/razão), deixando de lado os significantes que se costumam pelo corpo, a matéria negada. Rubem Alves, envolvido na área da educação, vislumbra um tipo de educação que não se dirija à docilização dos corpos, para usar um termo foucaultiano.

Rubem Alves prossegue, buscando diálogo com Roland Barthes, quando este escreve sobre o prazer do texto. Para o escritor e filósofo francês, o texto precisa provar que ele deseja. A escritura do texto é uma ciência da fruição a linguagem, seu próprio *kama-sutra* (BARTHES, 1987). Continuando este argumento, Rubem Alves completa: “as palavras não se dirigem apenas ao eu pensante. Elas fazem algo com o corpo: dão-lhe prazer” (ALVES, 2002, p. 62).

Essa exigência do sabor ao texto é semelhante à dos cozinheiros ao preparar um prato. Babette, cozinheira do filme “A Festa de Babette”, é uma personagem que investe toda sua herança para fazer um banquete aos moradores de um vilarejo, pouco entregues aos prazeres, inclusive culinários. Essa mesma exigência do prazer é o que faz ao corpo, provocando os sentidos. Assim como faz um filósofo-músico³⁴, que carrega nas mãos a flauta perdida de Dionísio. Uma flauta que tem poderes mágicos, que faz àquele que ouvir sua música, ficar alegre e começar a dançar, deixar-se filosofar com o corpo. Esse filósofo só acredita num Deus que dança.

O desafio, que se aconchegou espaçoso no começo desta parte do texto, foi de abordar a perspectiva *queer* a partir de alguns saberes encarnados, que habitam o corpo do pesquisador. Se tomarmos *queer* como um devir, e nesse sentido, um vir-a-ser possibilitado por certos desvios de rota, tentamos cartografar algumas linhas de fuga. Uma tarefa de estudo encarnado que exigiu (ao menos, pareceu exigir) os sabores que foram provados e que provocaram suas reações – transformações. A ideia de **desvio** vem tecer esta rede.

Como muitos “viados”³⁵, passei por um difícil processo de auto aceitação em relação à sexualidade. E, assim como outros tantos, venho de um contexto religioso. Minha educação familiar, baseada em princípios religiosos, era fruto de uma fé cristã exercida numa igreja protestante. A linha religiosa que seguia não apresentava um controle rígido de moralidade,

³⁴ Referência a Zaratustra, personagem de Friedrich Nietzsche. Assim como Babette, são referências utilizadas por Rubem Alves no texto “Dos saberes aos sabores” (ALVES, 2002).

³⁵ O termo “viado”, assim como “bicha” estão sendo utilizados para autodenominação precisamente para destacar o caráter desvalorativo que estes termos carregam, pensando numa hierarquia de identidades sexuais. Geralmente associada ao tipo “afeminado”, distancia-se do ideal dos padrões homonormativos, reprodução dos ideais heteronormativos nas identidades de homens homossexuais. Estando estes termos, em conexão criativa com o termo *queer*, a ser desenvolvido nesta seção.

entretanto, tiveram implicação na forma como eu classificava meus desejos homoafetivos/homoeróticos. Logo, associado ao pecado.

O(s) processo(s) de “sair do armário”³⁶ que marcaram a adolescência, foram acompanhadas pelas relações que eu estabelecia com a fé e espiritualidade, e com certa imagem de Deus. Não um que dança, mas **Um Deus Que Pune Quem É Homossexual**. Por um tempo considerável na adolescência, eu frequentava igrejas de diferentes linhas, em busca de alguma “cura divina” para o tal pecado “nefando”³⁷.

Aos 17 anos comecei a frequentar um grupo de “reorientação sexual” (como era denominado) que oferecia o tratamento de cura gay. O grupo era formado por homens de diferentes idades, de linhas evangélicas diferentes, que buscavam um objetivo comum: livrar-se da homossexualidade. Curiosamente, foi nesse contexto de cura gay que ouvi pela primeira vez a ideia de que a orientação sexual é uma construção social, não um produto biológico. Era a forma que um grupo de estudiosos cristãos, formado por psicólogos e psiquiatras, denominava a homossexualidade. Existia, no entanto, um “projeto natural” para essa construção social que evidenciava a permanência de uma essência atrelada à orientação sexual. Esta era, não por acaso, heterossexual. Então, a construção social da sexualidade, seria a rota desviante com que a orientação sexual iria agir.

À parte das contradições destes discursos, este pequeno desvio da lógica (a sexualidade não é natural?) coexistindo dentro de um contexto de regulação normativa da sexualidade, gerou o encontro com a possibilidade de ser outro e de poder construí-lo de acordo com o desejo. Enfim, este desvio permitiu, aos poucos, o rompimento com a ideia de pecado, e possibilitou que eu assumisse (e gozasse) desta condição sexual.

Para que pudesse se desenvolver, esse outro processo que era desviante à produção normativa, precisou abalar a noção **naturalizada** de sexualidade, assim como para muitos gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais. A ênfase na desnaturalização das sexualidades, vai também marcar os olhares *queer* na abordagem crítica das sexualidades e dos gêneros. Abordar a condição gay como possível (ao invés de normal) é, por sua vez, rejeitar certa associação patológica atrelada ao desejo desviante. O desejo, aliás, teve um papel decisivo nesse processo, levando à descoberta de mundos.

³⁶ São processos, pois não são únicos ou definitivos.

³⁷ “Nefando” vem do latim *nefandus*, e significa aquele que não pode ser pronunciado. Era a forma de denominação utilizada na Inquisição, ao crime da sodomia – “pecado nefando”.

E o que *queer* quer com isso? Tudo, no caso. O poeta do mato, que abriu esta conversa, aprendeu que gostar de fazer defeitos em frases é muito saudável. Nós, aqui, usamos sua estratégia de “agramática” para nos referir à saudabilidade e potencialidade dos **desvios**. Os desvios são rotas percorridas no corpo, com o corpo, pelo corpo.

O corpo *queer* transita entre a metáfora e a carne, entre a linguagem e a matéria, sendo talvez as formas de violência, o indicador mais evidente dos discursos encarnados. Estes corpos desviantes, viventes em sociedades patriarcais, trazem marcas e cicatrizes. Destas, muitas são recebidos fisicamente, da maneira mais concreta possível. Mas não estão, nunca, dissociadas das operações discursivas que as acompanham, amenizam, suturam ou cobram os custos. A perspectiva *queer* está interessada na construção discursiva dos corpos, em como os discursos “habitam os corpos”. Como encontramos em Judith Butler (PRINS; MEIJER, 2002), os discursos, “eles se acomodam em corpos; os corpos na verdade carregam discursos como parte de seu próprio sangue” (p. 163).

Por isso, vomitamos estes saberes discursivos, estes que pretendem a sustentação das sexualidades e dos gêneros em bases naturalizadas, pois estas formas têm suas mãos sujas com o sangue que escorre das listas de violências lgbtfóbicas. O silêncio desconfortável, ou a invisibilidade tirânica são instrumentais poderosos que se somam aos sabores azedos deste contexto de reprodução de saberes.

3.2.1 Por que travecas?

Traveca é uma palavra e como tal, pode carregar vários sentidos. Quando utilizada em tom pejorativo, com base em estigmatizações, geralmente é utilizada no masculino, “traveco”. Em piadas transfóbicas ou em citações preconceituosas, é o “traveco” que está presente, geralmente.

A incorreta flexão de gênero (no masculino) para referir-se a pessoas que constroem uma expressão de gênero feminina já, em si, caracteriza-se uma grande violência. Na ofensa, um tipo de “citação do outro”, desconsidera diretamente o direito da pessoa de ser o que ela deseja ser. Nesse caso, desconsiderando-a como uma figura feminina, desqualifica ainda mais, a condição de existência de uma travesti ou transexual.

Mas, o termo traveca, assim como viado, bicha, sapatão, caminhoneira, efeminada (todos termos pejorativos, em potencial) também são comumente utilizados nas relações entre

lgbts. Em meio aos grupos, entre o bando, mas também fora destas comunidades³⁸, são termos presentes. São todas operações de sentido agindo sobre estes termos, operações *queer* acontecendo.

O documentário de Marlon Parente “Eu sou bicha”, de 2016, traz já sem seu título uma orgulhosa postura subversiva da ordem e da moral, e envolve uma outra aprendizagem. Existe uma força agindo mediante a afirmação de “ser bicha” diferentemente da de “ser homossexual”. Trata-se de assimilar o aspecto da abjeção da “bicha”, conforme a reorganização valorativa feita pela homonormatividade que age na constituição da identidade homossexual. Ser bicha é aprender a ser desvio, no ponto tal que este parece ser mais provocador em sua positividade, por mais paradoxal que isso possa parecer.

Por isso, o termo **traveca** emerge como uma figuração interessante. Essa figuração pode ser tomada como uma variação ontológica, não pela ideia de afirmarmos outra possível subjetividade, mas por recorrer a uma “imaginação fabulativa *queer* voltada as ontologias variáveis do contemporâneo” (GALINDO, 2013, p. 43). A traveca, que se desliza entre o literal e o fictício, vem de encontro à nossa curiosidade *queer*.

A ideia de figuração nos parece importante na medida em que se alinham as investidas políticas de teorizações mais imaginativas. Trata-se de um jogo, um pouco irônico, mas sobretudo, sério. Figurar é um dos recursos de experimentação desenvolvidos por Donna Haraway, denominando-o “como uma possibilidade de abarcar o que seria, numa lógica excludente, tido como contraditório ou numa perspectiva realista simples como não existente”. (GALINDO, 2013, p. 68).

Uma das figurações de Haraway é o “ciborgue”. Segundo ela,

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (HARAWAY, 2009, p. 36).

Nossa figuração é a traveca. Podemos imaginar outros mundos, mas pensamos importante considerar quais mundos são esses, quais desejos produzem e são produzidos. O uso da figuração é uma crítica radical do sujeito, nos moldes de assujeitamento e bloqueio dos fluxos de vida que tal construção pressupõe. Nossa figuração é uma forma/processo de devir,

³⁸ O aumento da visibilidade LGBT, nas últimas décadas, tem garantido maior aceitação da pluralidade sexual de diferentes camadas da sociedade, que até mesmo passam a consumir seus produtos culturais. No entanto, também tem efeitos contraditórios, como a renovação e recrudescimento de setores conservadores, conforme aponta Guacira Lopes Louro (2004).

ocupa uma posição minoritária ao paradigma do homem majoritário (PERLONGHER, 2016). Então é ruptura do modelo de sujeito=macho+adulto+branco+sempre no comando (by Caetano Veloso). Figurar, assim, é um exercício de:

ampliar nosso campo de experiência, criando outras figuras de subjetividade e outras figurações para o sujeit@. Figurações dissidentes da heteronormatividade, que inaugurem outros arranjos de gênero, de sexo, de desejo, de práticas de vida. Abre-se aqui a possibilidade de outros campos existenciais, dando espaço para a insurgência de outros sujeit@s, sensibilidades, sentidos e questões (STUBS; TEIXEIRA-FILHO; PERES, 2014, p. 799).

Com licença artística, investimos na figuração da **traveca** para nos acompanhar no percurso sobre a perspectiva *queer*. Essa formulação imaginativa, aqui voltadas à aproximação proposta por Roberta Stubs (2015), entre arte, vida e experiência, busca pelas invenções de novos modos de vida, mais livres, ousados e íntimos de um desejo de viver. “Resistência pautada na formação de subjetividades inventivas, ousadas e dispostas a criar modos de viver potentes e desejantes” (STUBS, 2015, p. 157).

“Agora que você já sabe que eu não existo, podemos existir e duvidar de tudo isso”³⁹.

Os termos que carregam sentidos pejorativos e utilizados como insultos nos interessam, principalmente, quando são subvertidos e deixam de ser ofensa. Quando proclamados por outras bocas, de outras formas, dão uma conotação positiva e orgulhosa.

Este tipo de problematização acerca do termo *queer* é desenvolvido por Butler (2002). Interessada na inversão linguística que está em jogo, a teórica feminista questiona os atos de fala, que definem historicamente o uso do termo *queer*, e a operação de giro linguístico provocado pela política *queer*, que inverte a cadeia significante movimentada pela repetição reiterada de uma ofensa, e transforma o termo em modo orgulhoso de manifestação da diferença (BUTLER, 2002).

O desvio que seguimos, passa pela narrativa pessoal do pesquisador, uma vez que o “pessoal é político”⁴⁰ e as problematizações deste texto passaram por esse “pessoal” aqui. Encontraram os devires *queer* quando se viu bicha, quando gostou do que viu e quando

³⁹ Trecho da música “Não existo” de Alzira Espindola.

⁴⁰ Conforme texto da feminista Carol Hanisch intitulado “O pessoal é político” de 1969, frase que viraria lema do movimento feminista. O slogan criado por Hanisch encontra em Betty Friedman uma importante referência, uma problematização que se inseriu em contextos feministas e partiu de seu livro “A mística feminina”, escrito em 1963. A ideia apresentada por Friedman era de que “a situação de opressão, via imposição de regras e valores, não se restringia à esfera do pessoal, sendo portanto uma experiência coletiva, um sentimento vivido por todas as mulheres e que ultrapassam a intimidade do indivíduo” (STUBS, 2015, p. 94).

aprendeu a dizer-se bicha. Na pesquisa, é esse gosto estranho pelo desvio que faz com que a gente pense a partir da traveca que habita em mim/nós.

Uma traveca é uma personagem fictícia (mas, nesse caso, tanto quanto o personagem atual, Herbert, atualizado reiteradamente), que por vezes se traveste para sentar-se em frente ao computador e trabalhar na dissertação. Essa traveca é mais efeminada que o personagem atual. Mas também, mais aberta ao embaralhamento dos códigos de masculino e feminino. Essa traveca teve o corpo marcado, “hormonizado” e montado afetivamente pelas histórias de outras: travestis, transexuais, mas também gays, lésbicas e figuras não normativas, expressões de gêneros transitórios que cruzaram os caminhos e os desejos do pesquisador.

A discussão teórica política *queer* passa pelo corpo da traveca, e ela não fala sozinha, pois em seu corpo habita uma multidão, uma multidão *queer* como diria Paul B. Preciado (2011). Essa traveca, na experiência teatral que estamos narrando, ao ver as ideias de roteiro e de cena surgirem- indicando uma montagem teatral do Grupo Translúcidas, não se conteve: jogou-se para atuar com uma personagem *dragqueen*, ou algo nessa linha. Passa a acompanhar o processo de pesquisa o processo de criação desta personagem, que conta com experimentações de autorretrato.

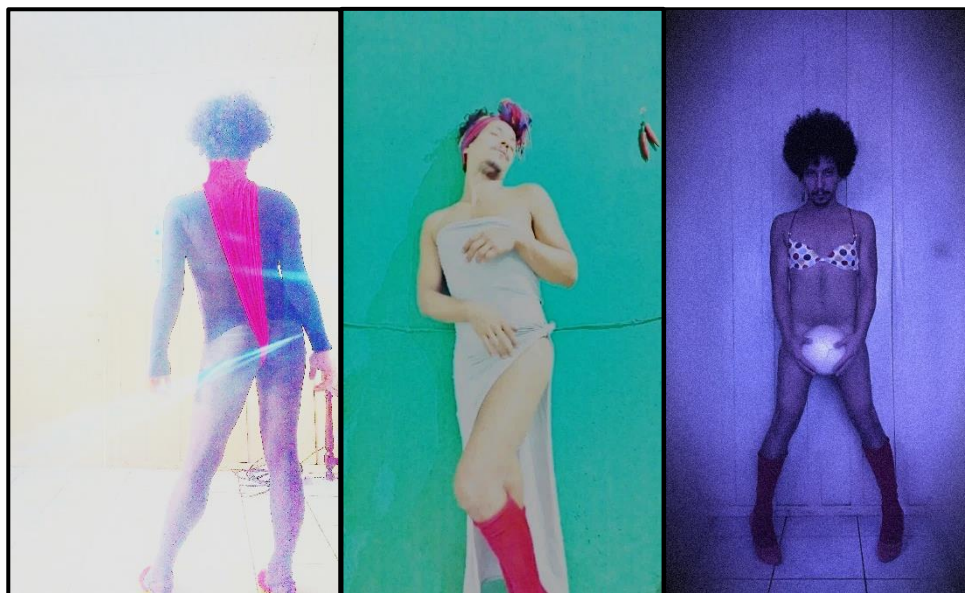


Figura 6: Autorretratos do processo de criação de personagem, fotos de acervo pessoal.

No Grupo Translúcidas, participei atuando, em cena. Minha personagem foi sendo criada no processo, e passa por essa traveca. Conforme segue, em relato de uma oficina:

Eu estava fazendo a cena, desta personagem meio feminina, meio híbrida, meio drag, meio travesti, meio dzi, não sei, ela é uma figura inventada. Que figura é essa que meu corpo vai comportar? Durante o improviso, ensaiava uma intervenção com o público.

[...] pedi para xs participantes dissessem algum termo que poderia ser usado para me ofender. Surgiu “Viado”, daí, em cena falei: “Gostei”. Depois disseram “Traveca”, eu já estava confuso sobre o jogo proposto no exercício. Era para pegar um termo e ressignificar? Complexidades que vão surgindo na experiência de improvisar:” “Mas “traveca” eu receberia como um elogio” eu disse. “Traveco, então”, disseram. “Ou melhor ainda: Traveção”. Senti a ofensa (Diário de campo, 18.02.2017).

Chamamos as outras. Cora Coralina descreve as mulheres que vivem dentro dela. Elas são, além de pessoas, mulheres-subjetivações, mulheres-arquétipo, mulheres-história. Devires. Movimentado por suas mulheres, o diálogo instigou algumas travecas, todas essas vidas que afetaram os olhares, criando outras perspectivas, o que auxilia a imaginar as expressões de gêneros em seus aspectos de devir, não como constituintes de uma identidade. Quando falamos de devir estamos sempre falando de multiplicidade, das multiplicidades que nos habitam...

Segue um diálogo com Cora Coralina, no poema “Todas as vidas”.

Todas as vidas
Cora Coralina

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acorçada ao pé
do borralho,
olhando para o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai-de-santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira
do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso
d'água e sabão.
Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde
de São-Caetano.

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada,
sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,
e filharada.

Todas as vidas
Herbert Proença

Vive dentro de mim
uma trans mitológica,
uma ancestral.
Feita no santo
Ou na tribo.
Híbrido de Oxumaré,
com a benção dos orixás
Um arquétipo
em ritual.

Vive dentro de mim
a travesti velha
Um corpo cheio
de marcas,
decepções e prazeres.
Uma mestra griô
A Mãe, *sapiencia*
das vias cruas, espremidas
em sua força pioneira.

Vive dentro de mim
a traveca safada
Vivida, condecorada.
Se gilete na boca
navalha na bolsa,
mais importa
o flamejar do corpo
da vida luxuriosa.

Vive dentro de mim
a mulher roqueira.
-Enxerto de terra,
Trabalhadeira.
Madrugadeira.
Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos,
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo ser alegre
seu triste fado.

Todas as vidas
dentro de mim:
Na minha vida -
a vida mera
das obscuras!

Vive dentro de mim,
a mona apegada
Normativa
Nascida da reação
à agressão.
Seu silêncio
Sua reatividade.
Casada, cansada
Solteira, solitária
Aceita para doer menos.

Vive dentro de mim
a mulher trans da vida.
Minha irmãzinha...
tão desejada,
tão violada...
Inventando um ser alegre
sustentado no salto.

Todas as vidas
dentro de mim:
Na minha vida -
a vida mera
das obscenas!

O diálogo que nasceu entre o poema, descompromissado, mas nem por isso inocente, evoca diferentes personagens que co-habitam/co-transitam no corpo do pesquisador, no corpo da pesquisa e no corpo traveca. Elas nos sugerem que não somos fixos, ou acabados. Podemos pensar nas composições das pessoas, para além das identidades, e também envolve as identidades sexuais e de gêneros, mas também os esquemas de identificação. Foucault, em entrevista onde discute sobre o movimento homossexual, aborda essa questão:

Se devemos nos posicionar em relação à questão da identidade, temos que partir do fato de que somos seres únicos. Mas as relações que devemos estabelecer conosco mesmos não são relações de identidade, elas devem ser antes relações de diferenciação, de criação, de inovação. É muito chato ser sempre o mesmo. (FOUCAULT, 2004a, p. 266)

A traveca, assim como o *queer*, não constitui uma identidade de gênero a mais, porque não se constitui uma identidade de gênero, de fato. Ao contrário, por exemplo, da travesti e a mulher trans, que consistem em “identidades de gênero”⁴¹, na maneira como o movimento LGBT assim define. Dessa maneira, é importante distinguir as personagens: a traveca é diferente da travesti e da mulher trans (mesmo porque essas categorias são higienizadas e de base biomédicas). São estes últimos, os termos que são utilizados pelas participantes da

⁴¹ O movimento LGBT utiliza dos termos “identidade de gênero” e “orientação sexual”. Travestis e transexuais seriam considerados no movimento pela sua identidade de gênero, e gays, lésbicas e bissexuais seriam considerados por sua orientação sexual.

pesquisa para se autodefinirem. Elas, assim outras várias travestis e transexuais, lutam pelo reconhecimento destas expressões de gênero. Por isso, denomina-las de “travecas”, em meio as disputas de signos e sentidos que vivenciamos na contemporaneidade, seria, num primeiro momento, um reforço ao estigma.

Mas a traveca que nos referimos não se trata de uma expressão, ou uma identidade de gênero. Trata-se de uma inversão linguística para pensarmos numa posição – de vida, que aqui se relaciona com a teoria. Traveca, além de poder ser as personagens que habitam o corpo do pesquisador, pode-se ser a própria teoria, criando assim outra possibilidade desta figuração. A teoria que decidiu sair dos confinamentos da Academia, foi para a rua, provar de seus prazeres, de seus sabores e odores, assim como de suas dores. Foi aí, na rua, que ouviu “traveca”, vinda de alguém não identificado⁴². Em algum momento, não sem dor, como se fosse possível esquivar-se completamente dos efeitos injuriosos do discurso,⁴³ revolta-se e decide: “Traveca? Pois traveca, sim! ”. Decidiu desviar-se, travestir-se, transitar. Resistir diante dos determinantes binários e universais.

Não existe identidade, mas processos de identificação e diferenciação, ora um “exercício de inventora, entretanto parecido, entretanto domesticado”⁴⁴, mas desejosos por modos que potencializam as expressões desviantes. Uma identificação não acabada, mas constantemente tensionada, pois existem muitos pontos de articulação na rede de relações de poder, assim como são múltiplos os pontos de resistência.

Manoel de Barros, Rubem Alves ou Cora Coralina não se destacam como figuras relacionadas ao campo de estudos que se denomina *queer*. Talvez por isso se tornaram mais interessantes neste debate, afim de inventarmos conexões possíveis entre olhares advindas de diferentes contextos. Queremos situar o *queer*, como uma perspectiva e não como um campo delimitado e homogêneo de teorias e práticas. Como problematiza Gerard Coll-Planas, acerca do *queer*:

Responder à questão *o que é queer* tem sua complexidade porque é um conceito difícil de capturar. E se tentarmos capturá-lo, encapsulá-lo, configurá-lo em limites muito estreitos e estáveis, provavelmente indicará que não o entendemos completamente. (COLL-PLANAS, 2012, p. 50, tradução nossa)

⁴² Como diz Butler (2002), a ofensa não parte de um sujeito, mas encontra um eco social, e passa pelos sujeitos, em atos performativos.

⁴³ Como se questiona, novamente, Butler (2002).

⁴⁴ Referência à poesia “Eu, monstro, Eu” de Susy Shok, apresentada na seção 3.4.3

Mais ainda, queremos pensar o *queer*, em forma de verbo, *queering* (PERES, 2013), ou até como gesto, que cria e ousa, gesto expressivo e político da arte (STUBS, 2015). Um gesto que desvia, prova do sabor da singularidade e, ao se dispor à multiplicidade, desestabiliza a noção de identidade fixa. Supondo que a pergunta “Por que travecas?” começou a ser respondida, poderíamos colocar outra, mais ardilosa: O termo traveca não estaria reforçando uma identidade (a de traveca), indo num sentido oposto que aponta as problematizações *queer*?

Estas perspectivas travecas não querem se referir especificamente às expressões de gêneros de travestis e transexuais, apesar de ser atravessado também por elas, mas como uma estilística da existência ampliada. A traveca, tanto a da perspectiva teórico-política adotada, parte de experiências de travestilidades e transexualidades para alcançar seu objetivo principal: problematizar modos de subjetivação, marcada pelas expressões de gêneros e sexualidades, estilos de vida bem como por em questão outros marcadores de identidade/diferença, como raça, etnia, classe, estética corporal, entre outros.

Travecas são escolhidas como termo, em parte, em especial pelo tema desta pesquisa, para nos manter situadxs nos territórios existenciais por onde transita a pesquisa (ALVAREZ; PASSOS, 2009). Traz consigo, nesse sentido, uma reivindicação de visibilidade, principalmente se pensarmos nestas expressões como modo de questionar/indagar tantas outras, em seus aspectos trans: transformativos, transicionais, transversalizados. Por isso, esse exercício sugere continuidade: são perspectivas travecas, efeminadas, caminhoneiras, “héteras” masculinizadas, “héteros” afeminados, trans bissexuais, e quaisquer outras formas e termos que gerem estranheza aos modos heteronormativos ou homonormativos de considerar as sexualidades e gêneros. Aqui, ampliando, não se restringem às expressões dissidentes de gêneros e sexualidades, perpassam outros **modos de ser** desconsiderados, desqualificados enquanto projeto de sujeito. Na continuidade desse exercício: são artistas de rua, putas e putos, militantes, libertinos, entre tantxs. O estranhamento e o embaralhamento dos códigos de subjetivação normativa, abrem caminhos para a criação (conflituosa, por vezes) de novos sentidos e novas sensibilidades. E nesse sentido, pode resistir à domesticação acadêmica da problemática *queer*.

Entretanto, este não é o único objetivo deste jogo de palavras. As livres elucubrações sobre o termo **traveca**, tinham uma perspectiva objetiva: trazê-lo como um termo subvertido, que transita da ofensa ao orgulho, da patologia à saúde, da normatividade à singularidade. Assim, se aproxima da discussão feita por Butler (2002), acerca do termo:

Quando se utilizava o termo como um estigma paralisante, como a interpelação mundana de uma sexualidade patologizada, o usuário do termo se tornava o emblema e o veículo da normalização e o fato dessa palavra ser pronunciada constituía a regulação discursiva dos limites de legitimidade sexual. Grande parte do mundo heterossexual sempre teve necessidade desses seres "*queers*" que procuravam repudiar por meio da força performativa do termo (BUTLER, 2002, p. 313, tradução nossa).

O termo *queer* em inglês, segundo o *Cambridge Dictionary*⁴⁵ possui dois significados. O primeiro se liga a ideia de estranho, esquisito, incomum. Seu outro significado seria utilizado, de modo **frequentemente ofensivo**, para referir-se a gays e lésbicas.

O *queer*, uma tal figuração estranha, procura conexão entre os diferentes sentidos do termo. Estão entre aqueles que apresentam expressões de gêneros dissidentes do considerado normal e, nesse caso, passaria pelo universo LGBT. Mas não se restringe a tais identidades, tampouco representa uma nova identidade e, nesse sentido a inclusão de uma nova letra (Q de *Queer*) à sigla (LGBTQ) não faria sentido. Não compartilhamos deste tipo de posição, uma vez que o *queer* que buscamos não se limita a uma identidade, ao contrário, questiona as identidades construídas pelo dispositivo da sexualidade e de gêneros.

Mas o *queer* não está dissociado deste campo, encontrando nos modos de subjetivação LGBTs uma noção que se articula com a estranheza, ou a esquisitice destas expressões de gênero. O *queer*, como termo a ser tomado por esse campo de estudos e práticas, apresenta uma conexão íntima, tanto quanto uma postura de dissolver quaisquer aspectos identitários que poderiam servir para rotular esse campo - determinando-o como um modelo de representação. Guacira Lopes Louro (2004), considerada uma das precursoras da discussão *queer* no Brasil, ao explorar os sentidos do termo, nos diz:

Queer é tudo isso: estranho, raro, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. *Queer* é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. *Queer* é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina”. (LOURO, 2004, p. 7-8)

3.2.2 Traduções, traições, transições

David Córdoba Garcia (2005), entre xs pesquisadorxs espanhóis dos estudos *queer*, aborda a problemática da tradução da palavra. Mesmo adotando o *queer*, faz associação do termo anglo-saxão com outros termos do espanhol que teriam sentidos semelhantes,

⁴⁵ Cambridge Dictionary Online: <<http://dictionary.cambridge.org>>

estabelecendo uma contextualização. O livro *Teoria Queer* organizado por ele, Javier Saéz e Paco Vidarte (2005), apresenta tais termos logo no subtítulo: *Políticas bolleras, maricas, trans e mestizas*.

Segundo Garcia (2005), existem vantagens na opção de não traduzir o termo. Conforme argumenta, o termo *queer* é de comum utilização nos âmbitos do ativismo e da teoria, e já se encontra inserido na cultura espanhola. Já ressignificado, o termo seguiria pertencente a esta cultura, ao passo que acaba mantendo um aspecto estrangeirado, garantido pela palavra inglesa. Em segundo lugar, o termo *queer* permite a identificação com uma comunidade que ultrapassa fronteiras nacionais, e envolve ativistas, teóricos, artistas e outrxs que estão produzindo saberes (sabores) segundo a perspectiva *queer*. Um terceiro motivo seria aproveitar a ambiguidade do gênero gramatical da palavra em inglês, termo que pode ser utilizado para se referir a homens e mulheres. Por último, destaca que o termo *queer*, utilizado em outras línguas, possibilita conservar certo sentido de “estranheza”, uma vez que não se associa diretamente às figuras do gay, lésbica, entre outras figuras identitárias (GARCIA, 2005).

Mas existem algumas desvantagens da opção em não traduzir o termo, o que nos favorecem, para o exercício proposto de conjugá-lo com “traveca”. O termo *queer* fora do contexto de língua inglesa, perde algo de seu caráter “estranho”, no caso, a estranheza de um termo tão pouco refinado nomear um campo de estudos que, em inglês, parece ter certo requinte. Traveca, nesse sentido, nos remete mais diretamente ao teor ofensivo que a palavra carrega, e à estranheza dessa subversão de sentidos. O que a traveca tá fazendo na Universidade, mesmo em teoria?

As desvantagens da não tradução do termo, são apontadas por Garcia:

Esta estratégia de subversão performativa é o elemento central das políticas *queer*, e é para este deslocamento e ressignificação produzidos pela reapropriação do performativo que aponta seu uso dentro do quadro da teoria *queer*. Tudo isso se perde ao usar a palavra sem tradução. Perdemos sua incorreção política, sua malsonância, seu conteúdo obsceno e insultante, e podemos acabar ficando com um significante politicamente neutro, que simplesmente aponta uma corrente da moda dentro da pós-modernidade cultural e teórica (GARCIA, 2005, p. 22, tradução nossa)

Assim, como uma tentativa de remediar esse inconveniente, o autor propõe outras formulações do termo, como *Teoría marica*, *Teoría Bollera*, *Teoría Maribollo*, etc (GARCIA, 2005). Alfonso Ceballos Muñoz, em capítulo deste mesmo livro, propõe o termo *Teoria Rarita* (GARCIA, 2005).

No Brasil, pesquisadores tem realizado um interessante debate acerca da tradutibilidade do termo. A inquietação, como levantada por Pedro Paulo Gomes Pereira (2012), se volta a questionar se a persistência em manter o termo em inglês não sinalizaria manutenção da estrutura geopolítica colonial, na qual uns formulam e outros aplicam as teorias. Estaria assim associada aos sistemas de dominação linguística, se nos referirmos à língua inglesa nos termos da globalização.

Em outro trabalho, o autor procura o diálogo da teoria *queer* e o pensamento decolonial, onde se mantém tal inquietação (PEREIRA, 2012). O diálogo entre estes dois campos se potencializaria ao colocar em xeque as epistemologias desviantes e decoloniais, que identificam pontos comuns de interesse decolonial-*queer*. Esta conexão ressalta diferenças culturais em termos geopolíticos, raciais e de gênero. Nesse sentido, atrelada à diferença sexual e de gênero, e demais marcadores sociais de diferença, encontra-se a diferença colonial, um “processo de controle e estratégia para rebaixar populações e regiões do mundo” (PEREIRA, 2012, 415).

Uma ótica decolonial possibilitaria demarcar as classificações e hierarquizações, que sugerem a diferença colonial é “cúmplice do universalismo, do sexismo e do racismo” (PEREIRA, 2015, 415). O *queer*-decolonial que o autor propõe, teria interesse nos conceitos que viajam e na (re)construção de seus itinerários. A abertura aos processos de tradução teria a tarefa de revisar as categorias epistemológicas que se universalizam, trazendo à tona as relações entre Norte e Sul do mundo. Nesse processo, a tradução (ou a questão aberta/provocativa sobre) possibilitaria um processo de transformação destas teorias (PEREIRA, 2015).

Existem outras tentativas de tradução/diálogo do *queer*, nas terras brasileiras. O próprio Pedro Paulo Pereira, chegou a apontar uma certa Teoria Tupi. Larissa Pelúcio propõe uma “Teoria Cu” (2014a, 2014b) e Berenice Bento com “Estudos transviados” (2014a). Temos ainda a possibilidade de uma Teoria Dzi⁴⁶, apontada por Wiliam Peres (TOKUDA, 2016). No entanto, há que se destacar que todas estas posições teóricas, de alguma maneira, mantem o termo *queer*, como um elemento de identificação comum.

As variadas possibilidades, nunca definitivas, ou requerendo substituição objetiva do termo, mantem certo *status* do *queer*: variações possíveis, provocações (im)pertinentes e resistência à institucionalização.

⁴⁶ Será abordada na seção 3.3 deste trabalho.

Teresa de Lauretis é denominada como tendo utilizado pela primeira vez o termo em 1990 em um artigo para a revista *Differences* (DE LAURETIS, 1991). Era uma forma de contrastar o “empreendimento” chamado *queer* com os estudos de gays e lésbicas. Sua proposição, a partir do recurso ao termo, não era de instituir uma nova identidade para se referir ao campo de ativismo e de estudos gays e lésbicos, ou como uma denominação para superar os estudos feministas. Ela estava mais interessada nas alianças entre xs diferentes sujeitxs políticos, como uma alternativa crítica à estratégia assimilacionista que atravessava estes movimentos sociais. Mais tarde, De Lauretis, em outro artigo na mesma revista (DE LAURETIS, 1994), optaria por abandonar o termo, reconhecendo o rápido crescimento do *queer* na academia como uma forma de institucionalização que o transformara num conceito vazio e despolitizado.

O *queer*, para manter-se como verbo, uma ação *queering*, precisa fazer-se estranho. Em outras palavras, **estranhar** a teoria, a militância, a arte, ou quaisquer espaços reivindicados com este termo. Conforme Butler aponta,

Se o termo "*queer*" deve ser um local oposição coletiva, o ponto de partida para uma série de reflexões históricas e perspectivas futuras, deverá que permanecer sendo o que é no presente: um termo que nunca foi plenamente possuído, mas que sempre e unicamente é retomado, torcido, "desviado" (*queer*) de um uso anterior e está orientado para fins políticos urgentes e expansivos. Isto significa que o termo, sem dúvida, tem que ceder parte do seu lugar a outros termos que executem essa tarefa política de forma mais eficaz. (BUTLER, 2002, p. 320, 321)

O termo, a tradução, o uso e as variações entre tudo isso são bastante criativas, pois mantém este campo num conflituoso e produtivo debate que se abre ao infinito. As formas **traveca**, cu, tupi, transviada, dzi compõem uma pluralidade que não pretende ser unificada ou homogeneizada por uma teoria. E, aliás, não se trata só de uma teoria.

3.2.3 Por que perspectivas?

O uso de “perspectivas” ao invés de “teoria” também é proposital. Tenta evitar a tendência à dicotomização entre teoria e prática, frutos do dualismo do paradigma tradicional de ciência⁴⁷. As perspectivas traveca, ou *queer*, desafiam estas fronteiras, alinhadas às de teóricas feministas, produzidas pelo constante questionamento ao modo de pensamento binário.

⁴⁷ Conforme discutido por Boaventura de Souza Santos (1988).

Muitos autores se referem a este campo como também sendo de uma política, referindo-se a ele como Política *Queer*. Uma advertência sobre o termo “teoria”:

A palavra “teoria” produz um brilho especial, provoca sedução, traduz uma espécie de esperança de explicação, de verdade final que aparecerá de forma coerente em seu peito. No entanto, o que chamamos de teoria *queer* não tem reivindicação de cientificidade, não possui autor único, não aspira explicar um objeto claramente definido, não é propriamente falando “uma teoria”(SÁEZ, 2004, p. 126-127 *apud* COLL-PLANAS, 2012, p. 51-52).

O debate *queer*, nesse sentido, não está restrito à noção dualista que a palavra “teoria” geralmente carrega. Apesar de muito atrelada às discussões que se fazem no âmbito acadêmico, sua presença neste contexto é sempre perturbadora, pois o *queer* não entrará na Universidade de maneira pacífica (Vidarte, 2005). Por ser uma via impertinente, com tendências à “perversão”, vai *querizar* os discursos científicos.

O campo de estudos e práticas *queer* é amplo como o desejo de proliferação dessas perspectivas desviantes, e por isso não se limita a um campo consensual e unificado. Em diferentes pontos das redes de poder, provocam resistências localizadas, e singulares. Colocam em ação, seja na academia, na militância ou na arte, diferentes modos de subjetivação, que definem a luta pela garantia do direito de existir, diferente, simplesmente.

O *queer*, seja a traveca, o tupi, x transviadx, o cu, o Dzi é situado pelo lugar de não-lugar, pela negação ao direito de existência, pois as noções de existir-ser-humanx estão entrelaçadas e são permitidas e efetuadas pelas máquinas de produção do que é possível. Como pode existir algo que não é possível?

Os proibidos e não recomendados são seus habitantes. *Los atravesados*. Vivem aqui: os vinhos, os perversos, os estranhos, os problemáticos, os vira-latas, os mestiços, os meio mortos; em suma, aqueles que atravessam, ignoram ou passam dos limites do “normal” (...) Os únicos habitantes “legítimos” são aqueles no poder, o branco e aqueles que se alinham com os brancos (ANZALDÚA, 2007, p. 3-4, tradução nossa).

A perspectiva *queer*, ou traveca é uma olhada. Trata-se do olhar, como Haraway já nos alertara. Ao olhar-se no espelho, o que você vê? As pessoas que passam do limite do normal, sujeitxs da diferença, ao “enfrentar o espelho” precisam situar-se num contexto de hegemonia identitária. Não refletem a imagem um ideal forjado nas sociedades ocidentais, naturalizado por posições machistas, sexistas, eurocêtricas, racistas, etc. Todxs xs sujeitxs da diferença que não se enquadram neste ideal, precisam situar-se diante desse contexto.

A metáfora do espelho, traz consigo a noção de **reflexão**. Na física, este fenômeno óptico é caracterizado pelo movimento da luz que, ao incidir-se sobre uma superfície (como o espelho), retorna ao meio de origem. Pode ser de dois tipos: regular, que produz movimento de

raios paralelos e formam imagens nítidas; ou difusa, que produz raios de luz que se propagam em direções diferentes, e podem assim, transversalizar-se (ALMEIDA, 2017). Uma **reflexão difusa**, poderíamos pretender com a mirada *queer*, onde esbarram perspectivas e regimes de visibilidade.

A perspectiva traveca, explora os modos como são produzidos sentidos sobre as expressões desviantes.

A maioria das sociedades tenta se livrar de seus desviantes. A maioria das culturas queimou e espancou seus homossexuais e outros que se desviaram da normal sexual comum. **O *queer* é o espelho que reflete o medo da tribo heterossexual**: ser diferente, ser outro e, portanto, menor, portanto sub-humano, inumano, não humano (ANZALDÚA, 2007, p. 18, grifo e tradução nossas).

Ao localizar as perspectivas dxs dissidentes das normas sexuais e de gêneros, pautando-nos nos estudos *queer*, encontramos no ativismo como uma área fundamental para o surgimento e desenvolvimento destas miradas travecas. As produções em perspectivas *queer* dialogam constantemente com os contextos de militância, tensionando discursos acerca dos métodos e objetivos de luta e, por outro lado, trazendo os dilemas objetivos do ativismo como questões a serem teorizadas, ao redor de um eixo de investigação *queer*.

3.2.4 A emergência traveca, ou *queer*

O ativismo marcado por políticas *queer* começou a se desenhar no final dos anos 80, nos Estados Unidos, após a explosão de movimentos sociais gays e lésbicos e de travestis e transexuais, que eram ressonâncias da revolta de *Stonewall*. Neste período, alguns grupos de ativistas passaram a ressignificar e utilizar a palavra *queer*. O contexto do surgimento desta nova vertente de ativismo é caracterizado por elementos que criaram uma perspectiva crítica da ação política.

O primeiro fator que destacamos é a crise da AIDS, que se desenrolou durante os anos 80 e teve impactos profundos no movimento homossexual, bem como nas relações sociais e políticas institucionais. O vírus HIV e a associação da AIDS com uma doença ameaçadora e epidêmica, são fatores importantes nesse processo. A descoberta dos primeiros casos e sua propagação ter sido relacionada à comunidade gay, de forma intencional e parcial, tiveram uma força decisiva para a produção de uma representação social da AIDS como “peste gay”. Nos Estados Unidos, o impacto deste fenômeno esteve associado ao tratamento que o governo Reagan deu à situação, no caso, de omissão e descaso até seu segundo período presidencial,

quando iniciou algumas políticas governamentais para evitar a propagação da doença (SÁEZ, 2005).

A segunda questão que destacamos do ativismo que passa a se caracterizar como *queer*, é uma demarcação para diferenciar-se dos rumos políticos que o movimento de gays e lésbicas havia tomado. Em destaque, a crítica de que estes movimentos seriam protagonizados por certas posições identitárias totalizadas. Entre o movimento homossexual, destacavam o lugar privilegiado marcado por sujeitos homens, brancos de classe média. A mesma crítica seria feita ao feminismo, pelas feministas negras, lésbicas e *chicanas* que não se viam representadas por um movimento que era protagonizado por mulheres brancas, heterossexuais de classe média eurocêntrica. Estes conflitos colocavam em destaque as assimetrias geradas por relações de poder operantes no interior dos próprios movimentos, demarcados por categorias identitárias.

Em terceiro lugar, estas novas perspectivas questionavam a forma assimilacionista que estaria configurando o movimento homossexual. A via de integração, com que se identificava essa forma de política, foi bastante influenciada pelas estratégias capitalistas que logo transformaram as identidades emergentes em público-alvo, para um novo nicho de mercado, o mercado rosa⁴⁸. (SÁEZ, 2005). Estes processos marcariam a vertente neoliberal que abarcaria parte destxs novxs sujeitxs políticos, mais adequados à norma heterossexista, além de atravessados pelo viés de classe e raças/cores.

Estes fatores, associados aos processos de transformação e paradigmas permitidas por outras crises e novos questionamentos, possibilitaram a emergência das iniciativas de ativismo *queer*. Neste contexto surgem os grupos ACT UP (*Aids Coalition to Unleash Power*), em 1987, e *Queer Nation*, em 1990. São dois exemplos importantes para o desenvolvimento da ação *queer*, conforme Garcia (2005).

O advento da AIDS, além de gerar efeitos profundos nas organizações coletivas, também possibilitaram que surgisse um processo de solidarização, que ultrapassava barreiras identitárias. O ACT UP era formado por pessoas soropositivas e promoveu a organização de diferentes coletivos que trabalhavam separadamente, como mulheres negras, mulheres em situação de pobreza, drogados, putas, gays, lésbicas, transexuais, travestis e homofílicxs. Estes diferentes grupos se uniram para denunciar o descaso governamental diante da exclusão vivida por estes grupos (SÁEZ, 2005).

⁴⁸ Também conhecido como *Pink Money*.

Diante do modelo assimilacionista que vinha marcando os movimentos de gays e lésbicas, estes grupos posicionavam-se criticamente, recusando-se à proposta adaptacionista dos dissidentes sexuais e de gêneros aos padrões normativos estabelecidos. Uma posição como esta, não questionaria de fato o “poder”, mas estaria somente alargando-o de forma a abarcar algumas identidades apenas, mais associadas aos referidos padrões.

Em resposta a estas vias de atuação, os grupos de política *queer*, como o ACT UP e *Queer Nation*, foram reconhecidos nos Estados Unidos pelo caráter transgressor com que faziam ativismo, pois marcavam uma política de contestação aos regimes heteronormativos. As estratégias utilizadas pretendiam este caráter transgressor e impactante, como a organização de boicotes, intervenções frente a igrejas e órgãos públicos, e utilizavam frequentemente da raiva como vetor político de mobilização.

Essa posição de contestação caracteriza as perspectivas *queer* e abrem possibilidades de subverter os sentidos do que é considerado anormal, colocando a questão sobre os próprios princípios da normalidade. Que os outros sejam o normal!

Conforme Guacira Lopes Louro, para a via política *queer*,

Queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade [...] *Queer* representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada, e, portanto, sua forma de ação é transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2004, p. 38-39).

A estratégia política *queer* se encontra, desde os anos 90, articulada com a produção intelectual que passou a utilizar o termo para descrever uma diferenciada perspectiva teórica. Existe, como já apontado, um debate intenso que mantém divergências e convergências em constante movimento. Há, no entanto, algumas aproximações estabelecidas neste campo. Javier Saèz (2005) propõe alguns pontos centrais para abordar a teoria *queer*: a crítica aos binarismos homem/mulher, homo/heterossexual; o sexo e o gênero entendidos como um produto dos dispositivos de sexualidade; a resistência à normalização; a articulação entre os eixos de raça, sexo, gênero, cultura, classe, entre outros; a reivindicação dos aspectos subversivos das identidades marginais e a crítica ao essencialismo e naturalização das sexualidades e dos gêneros.

Esses questionamentos afetariam diretamente as posições de identidades marcadas pela afirmação dxs sujeitxs políticxs, como os movimentos feministas e homossexuais vinham se constituindo. Conforme destaca Paul B. Preciado,

Nos anos 1990, uma nova geração emanada dos próprios movimentos identitários começou a redefinir a luta e os limites do sujeito político “feminista” e “homossexual”. No plano teórico, essa ruptura inicialmente assumiu a forma de uma revisão crítica sobre o feminismo, operada pelas lésbicas e pelas pós-feministas americanas, apoiando-se sobre Foucault, Derrida e Deleuze. Reivindicando um movimento pós-feminista ou *queer*, Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith Butler, Judith Halberstam (nos Estados Unidos), Marie-Hélène Bourcier (na França), mas também as lésbicas chicanas como Gloria Andalzua ou as feministas negras como Barbara Smith e Audre Lorde, atacam a naturalização da noção de feminilidade que havia sido, inicialmente, a fonte de coesão do sujeito do feminismo. (PRECIADO, 2011, p. 17)

As identidades de mulheres, assim como de gays e lésbicas, fazem parte de um processo de emergência de novxs sujeitxs, que entram no cenário político a partir dos anos 60, e reivindicam direitos de existência. Pautar a diferença permitiu o questionamento acerca das estruturas desiguais que geram historicamente opressões às minorias. O questionamento destas posições, produzidas e reforçadas pelos discursos dos movimentos sociais, revelam que o jogo das identidades faz parte de uma relação de poder. Nesse sentido, as relações de poder são de interesse *queer*, pois são base da operação das normas regulatórias dos gêneros.

As diferenças sexuais que colocam em questionamento como a **diferença** é (des)valorada nas sociedades ocidentais, está diretamente ligada ao questionamento de como x próprix sujeitx é constituídx. “A questão sobre o que somos, em alguns séculos, uma certa corrente nos levou a colocá-la em relação ao sexo”, como afirma Michel Foucault (FOUCAULT, 1988, p. 76) ao investigar como a produção dxs sujeitxs se associa a noção de sexualidade. E de certo modo, a sexualidade será construída de modo a dizer sobre uma verdade dx sujeitx. “Uma vez que se trate de saber quem somos nós” afirma Foucault referindo-se à sexualidade, “é ela, doravante, que nos serve de chave universal” (1988, p. 76)

A constituição dxs sujeitxs, e em oposição, dxs abjetxs, é indissociável da construção das sexualidades, dos gêneros, das práticas sexuais e dos desejos, e estes entrelaces marcarão os interesses das produções *queer*. Michel Foucault, nesse sentido terá uma influência forte sobre este campo. Dentre as discussões do filósofo francês, se destacam, conforme Saèz (2005): as análises originais sobre o poder, os processos de fabricação dos anormais e dxs perversxs e a produção dos corpos e sujeitos a partir do dispositivo da sexualidade.

Em “A História da sexualidade”, obra que teve importantes ressonâncias entre o movimento de gays e lésbicas, assim como em teóricxs dos gêneros e sexualidades, o interesse estará nas relações de poder que operam não na repressão da sexualidade, mas na sua produção. Esta abordagem da sexualidade, ao contrário de confirmar uma hipótese repressiva sobre a sexualidade, da qual Foucault procurou desconstruir, apontava para o fato de que, ao contrário, a sexualidade havia sofrido intensos investimentos no período moderno. Havia sido criados

variados discursos sobre a sexualidade, de maneira a produzi-la como parte da experiência dos sujeitos. Sendo assim,

[..] a hipótese de um poder de repressão que nossa sociedade exerceria sobre o sexo e por motivos econômicos, revela-se insuficiente se for preciso considerar toda uma série de reforços e de intensificações que uma primeira abordagem manifesta: proliferação de discursos, e discursos cuidadosamente inscritos em exigências de poder; solidificação do despropósito sexual e constituição de dispositivos susceptíveis, não somente de isolá-lo, mas de solicitá-lo, suscitá-lo, constituí-lo em foco de atenção, de discurso e de prazeres (FOUCAULT, 1988, . 70)

Essa proliferação de discursos pautados em exigências de poder demarcariam o dispositivo de sexualidade. Este, por sua vez, seria caracterizado por um conjunto heterógeno de discursos, práticas, instituições, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas e formam uma rede de relações em que o poder agiria. Resultado do desenvolvimento de complexas tecnologias, o sexo e a sexualidade tornaram-se elementos tidos como “essenciais” para a constituição dos sujeitos, pois caracterizaria algo que nos remete a uma natureza humana, uma força interna que representaria uma essência do indivíduo.

A sexualidade havia se tornado a chave da individualidade, e o sexo traria uma verdade sobre o sujeito. As diferentes estratégias de ação deste dispositivo de poder que atua sobre o corpo (biopoder) e as formas políticas que visa a regulação das populações (biopolíticas) acabariam produzindo os sujeitos. Desse processo participam a medicina, a psicologia, a educação, os meios de comunicação, o Estado entre outros.

A posição de Foucault (1988) vai situar os discursos como produtores das sexualidades. Essa linha de pensamento, de como os corpos são produzidos e os sexos e sexualidades são vias fundamentais da construção dos indivíduos, vai ter ressonância na crítica às ontologias essencialistas e universalizantes que marcaram o pensamento moderno. A perspectiva *queer* tem sido bastante influenciada por vertentes teóricas que compartilham desta crítica, como o pós-estruturalismo, o desconstrucionismo proposto por Jaques Derrida (1991), os discursos pós-coloniais e decoloniais, que descentram x sujeitx da condição de soberania e x localiza no meio de uma rede de produção social.

Judith Butler (2003), a partir das proposições de Foucault, procura problematizar como, então, se dá essa produção. Mais ainda, como ela cria posições diferenciadas de sujeitxs. Produzem corpos – os que importam e os que não. Em diálogo pautado numa revisão crítica do feminismo, Butler critica a visão construcionista de gênero, na medida que reformula o essencialismo anteriormente atribuído ao sexo. Se tal visão construcionista vai considerar o gênero como elemento cultural relativo ao sexo, este visto como um dado natural, tal perspectiva mantém uma dicotomia estabelecida entre natureza-sociedade.

Pesquisadoras feministas como Donna Haraway (2009) e Rosi Braidotti (2013), dão especial ênfase na relação natureza-sociedade, mais dispostas como uma relação de continuidade, mais do que de dualismo. Por isso, as figurações híbridas são tão marcantes nos trabalhos destas autoras, assim como em muitas criações *queer*.

Segundo Paul B. Preciado (2014), a natureza humana enquanto eixo constitutivo dos sexos e sexualidades, é uma tecnologia social que busca reproduzir a equação natureza=heterossexualidade nos corpos e nos espaços, organizando-os e direcionando as possibilidades de prazeres. Segundo a autora

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

Quando Judith Butler (1999), reafirma com Foucault, a produção discursiva da “gente”, ela não tira o corpo da equação. Segundo ela, o corpo materializa os discursos sobre gêneros e sexualidades, produzidos pelo dispositivo da sexualidade. Não se trata de uma construção metafórica sobre as identidades sexuais, como se fossem uma representação interna, como geralmente associada à subjetividade, psiquismo, ou outras categorias *psi*. Como um processo de desconstrução, envolve a produção de sujeitos como efeito de numerosos discursos e relações de poder. Nesse sentido, as produções travecas, ou *queer*, vão direcionar críticas às construções fixas e a-históricas das identidades, inclusive as identidades de gêneros, que tencionam as discussões sobre as políticas de identidade que pauta grande parte do movimento LGBT.

A partir da noção de que os discursos materializam os corpos, Butler (1999) vai trabalhar com o conceito de performatividade. Para ela, a performatividade é a reiteração das normas de gênero, operada cotidianamente pelas pessoas nos gestos, no modo de sentir, de agir, de vestir, enfim, de ser no mundo. A noção de performatividade de gênero questiona a naturalidade ou essencialismo atribuído ao modelo binário de sexualidades e gêneros. Assim, nós vivemos em constante repetição de normas socialmente estabelecidas, que determinam as possibilidades de ser homem ou mulher. Segundo Butler,

[...] a performatividade não deve ser confundido como um “ato” singular, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que nomeia. [...] as normas regulatórias do sexo “trabalham” de forma performativa para construir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo no corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. (BUTLER, 1999, 154).

As normas regulatórias agiriam definindo os gêneros e as sexualidades e representadas por elementos como: o dimorfismo ideal, a complementariedade heterossexual dos corpos ideais e o domínio de concepções de masculinidade e de feminilidade adequadas e inadequadas (BUTLER, 2003). Esse processo é operacionalizado por um modo de produção de corpos sexuados e generificados. Este sistema, definido como sistema sexo/gênero, conforme apresentado inicialmente por Gayle Rubin (1975), foi retomado por Judith Butler (2003), com a adição de mais duas categorias de produção, adicionando-se os desejos e as práticas sexuais à equação.

A “verdade” sobre os gêneros, isto é, as expressões permitidas segundo normativas, garante a produção de “gêneros inteligíveis”, a produção binária de homens e mulheres segundo os parâmetros estabelecidos para masculinidades e feminilidades. São linhas de produções que buscam relações de continuidade e coerência entre sexo biológico, as formas culturalmente constituídas de gêneros, e a manifestação de desejos realizados por meio de práticas sexuais admitidas e restritas à procriação.

As produções dissidentes serão consideradas “abjetas”, pois estas vidas não serão consideradas vidas, “não gozam do status de sujeito”. A ideia de abjeção está ligada àquilo que não pode ser considerado humano, pois é impensável nas categorias-padrão de produção de sujeitos. Para Butler,

A construção do humano é uma operação diferencial que produz o mais e o menos “humano”, o inumano, o humanamente impensável. Esses locais excluídos vêm a limitar o “humano” com seu exterior constitutivo, e a assombrar aquelas fronteiras com a persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação. (BUTLER, 1999, p. 161)

No entanto, esta construção não é algo acabado. Ela é marcada, nos termos de performatividade, pela repetição reiterada, cotidiana, destas normas. E na repetição do processo que constitui os corpos, a imprevisibilidade faz parte do percurso. Isso é permitido porque este sistema de produção de gêneros e corpos, de matriz heteronormativa, não tem uma origem natural fundadora. Trata-se de uma tecnologia sexual social cujo curso é possível modificar, subverter, alterando-se assim, a produção das identidades sexuais. As travestis e transexuais, assim como as bichas, as lésbicas, caminhoneiras, as sapas, as *drag queens* dentre outras figurações políticas são, como provoca Preciado (2014, p. 31), “brincadeiras ontológicas, imposturas orgânicas, recitações subversivas, de um código sexual transcendental falso”.

Outras ontologias possíveis, brincantes, subversivas são expressões dissidentes deste modelo. Neste texto, a **traveca** emerge como uma perspectiva, uma forma de olhar. Pensar os gêneros nas corporalidades cotidianas, estabelece uma interessante relação com esta pesquisa,

no caso, entremeado com práticas teatrais. O teatro, que também se interessa pelo corpo, provoca de alguma maneira os automatismos corporais, em termos de expressão. Trata-se sempre de buscar um(x) outrx. A partir de uma olhada traveca, ou *queer*, não pretendemos que este outrx se refira à uma essência interna, aprisionada por normatizações. Mas, ao contrário, um outro em devir.

O devir é potencializado pela ideia, iniciada neste texto, do **desvio**. É com ela que fechamos esta seção. O desvio, que permite uma perspectiva *queer*, o desvio que subverte as normas de gênero e produz dissidências, o desvio do foco de luz, para trazer à cena, as personagens que foram excluídas delas. Percorremos este caminho desviante não para pararmos na abjeção, e aceitarmos sua condição. Mas irmos adiante, nas estratégias de subversão destes sistemas, não aceitamos a rotulação nosográfica, nem o estatuto de patologia atreladas às nossas expressões de vidas. Aqui o desvio ganha status de saúde.

Para Paul B. Preciado, “podemos entender os corpos e as identidades dos anormais como potências políticas e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo” (PRECIADO, 2011, p. 12). E nesse sentido, formamos uma multidão de anormais, de seres cujas expressões não são codificadas segundo as normas. Formamos conexões entre xs desviantes, somos uma multidão *queer*. Como define Preciado (2011, p. 14), “as minorias sexuais tornam-se multidões. O monstro sexual que tem por nome multidão torna-se *queer*”. Como multidão, nossa existência é perturbadora.

3.3 Vivências trans como experimentações cênicas

Sentido explorado

O termo **vivências** é uma forma de abordar a experiência teatral em questão, tomando vivências como experimentações que são vividas corporalmente. A opção pelo termo **trans**, na relação com tais vivências, é um investimento nos trânsitos entre fazer teatro e fazer pesquisa acadêmica que prioriza as multiplicidades.

Durante o processo de mestrado, participamos⁴⁹ de alguns espaços de diálogos acadêmicos, como encontros, congressos, bate-papos, etc. Nestes espaços, uma mesa ou apresentação de trabalho, além de me apresentar como “mestrando em psicologia”, apresentava-me também como ator. O mais importante nesta afirmação é ressaltar que o processo de pesquisa de mestrado, atravessado pelas expressões trans, é construído por uma relação mediada pelo teatro. Abordar a temática trans, na cena ou no (con)texto, em diálogo com as travestis e transexuais ou em diálogo com xs autorxs de referência, tem sido uma tarefa que passa pelo corpo de ator.

Na experiência pessoal de ator, destaco que meu aprendizado sobre teatro não se deu por meio de formação acadêmica, mas a partir da experiência de trabalho com grupo, cuja proposta pedagógica se construía por formas de fazer e pensar teatro alimentadas por experiências ditas amadoras. A Cia. Teatro de Garagem, de onde vem grande parte deste aprendizado, é formado por atrizes e atores advindos de outras formações, acadêmicas ou não.

Tais formações alternativas fazem parte de processos de teatro de grupo, onde a barreira entre teatro amador e profissional não é uma questão importante. Principalmente a partir dos anos 60 vemos a emergência de um tipo de teatro, denominado de **teatro de grupo**, envolto de uma proposta denominada **criação coletiva**. Nesta proposta, o foco dirige-se ao processo, de caráter coletivo, na criação teatral, investindo numa pesquisa pedagógica própria, não necessariamente filiada às tradicionais escolas de teatro.

Este processo é denominado por Claire Bishop (2008)⁵⁰, de virada social da arte, movimento que caracteriza a arte contemporânea. Esse movimento incentivou um tipo de virada

⁴⁹ Este “participamos” envolve relação com o orientador e pesquisadora do GEPS/PsiCUqueer, alinhadas pelas pesquisas nos temas de travestilidades e transexualidades.

⁵⁰ Claire Bishop é estadunidense, crítica de arte e professora da História da Arte. Dentre seus interesses, tem problematizado a arte “politicamente engajada”.

ética nas produções artísticas e no modo de trabalho, assim como na crítica da arte, que trataria de considerar tais elementos de produção (o processo) na análise da obra (produto). Neste sentido,

Tal heterogêneo panorama de obras socialmente colaborativas forma a princípio o que temos de avant-garde nos dias de hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida (BISHOP, 2008, p. 147)

Tais iniciativas de teatro de grupo vão encontrar na proposta de criação coletiva uma forma de questionar as formas do fazer teatral. O teatro, prática que estabelece interações diversas, trataria de questionar tais interações: entre atores/atrizes, entre elxs e o público (quebrar a quarta parede), entre elxs e o texto (ou o discurso), entre elxs e xs personagens, entre tantas outras relações. Os cruzamentos, mestiçagens, assim como o direito à inovação, experimentação, mudança e até mesmo contradição são elementos que caracterizam o teatro contemporâneo (ROUBINE, 2003). Seja em sua vertente de grupo ou não, seja considerando as relações de trabalho ou não. A criação coletiva abraçaria esta questão, optando por propostas que aliem políticas e estéticas.

A reinvenção das relações de trabalho na produção artística teria efeitos que poderiam ser analisados sob uma ótica expandida, alcançando a divisão social do trabalho capitalista. Não necessariamente a **inventividade** (pois muitas empresas capitalistas tem uma organização de trabalho extremamente criativas e inovadoras – já sentiu vontade de trabalhar no Google?), mas o **questionamento** aos modos estabelecidos de trabalho, isto é, uma recusa à inevitabilidade das estruturas e funcionalidades capitalistas⁵¹, talvez melhor descrevam o posicionamento destas iniciativas. Exerce-se como resistência, que é melhor demarcada quando observadas as dificuldades concretas, materiais e cotidianas, de manutenção de trabalhos artísticos na realidade brasileira, especificamente aqueles que não estão interessados no (ou que não interessam ao) mercado cultural. Seguindo essa lógica,

Para esses e outros defensores da arte socialmente engajada, a energia criativa de práticas participativas re-humaniza – ou pelo menos desaliena — uma sociedade entorpecida e fragmentada pela instrumentalidade repressiva do capitalismo. (BISHOP, 2008, p. 147)

Segundo Bishop, “na mesma medida em que sou largamente solidária a tal ambição, também sustento que é crucial discutir, analisar e comparar tais trabalhos *como arte*, criticamente” (2008, p. 147, grifo da autora). Para o foco da autora, esta questão refere-se a

⁵¹ Nesse caso, cabe um paralelo, em nossa análise, com a cultura de massa vista como um empreendimento de uma produção de subjetividade capitalística, nos termos de Felix Guattari e Sueli Rolnik (1996).

importância dos elementos estéticos que não devem ser negligenciados, precisam ser desenvolvidos no processo **artístico**. De alguma forma, Bishop propõe equilibrar a fórmula processo-produto ao considerar que elementos estéticos também se transversalizam na proposta de engajamento coletivo.

Nem tanto à “arte pela arte”, nem tanto à “arte como ferramenta”, segundo a dicotomia debatida no campo da produção cultural (ROCHA, 2007). Esta dicotomia tem separado – de maneira inapropriada – trabalhos alienados e engajados, assim como centrado na valorização de um dos polos: do produto em relação ao processo e vice-versa.

Os trabalhos colaborativos que julgam seu engajamento como um ato de superioridade apresentariam o risco de estarem carregados de “boas intenções”. Algo como uma atitude benevolente de artistas que abrem mão de prestígio social para doar-se aos grupos. Este risco, sedução presente em muitos trabalhos, não representaria a proposta de teatro político. É necessário, segundo Claire Bishop, “desdobrar um nó mais complexo de interesses sobre prazer, visibilidade, engajamento e as convenções da interação social” (2008, p. 154).

A criação coletiva é um termo que descreve iniciativas de produção onde predomina horizontalidade entre a equipe, fundamentados no questionamento das hierarquias tradicionais (FISCHER, 2005), principalmente na tríade dramaturgia-direção-atuação. A criação coletiva ganhou visibilidade nos anos 70, em plena ditadura militar, como movimento de oposição, com grupos de teatro que se pautaram na ideologia de uma práxis coletiva disseminada em diversos contextos sociais que se opunham à ditadura. Este período compreendeu diversas experiências de criação coletiva, algumas das quais exploraram o extremo de práticas libertárias no fazer teatral.

A partir dos anos 90 do século XX, como desdobramento desta modalidade, alguns grupos passaram a utilizar o termo **colaborativo** e não mais **coletivo**. Justificou-se essa distinção pela necessidade de pontuar dois períodos de uma mesma proposta, destacando-se que no processo colaborativo as funções de cada integrante deveriam ser consideradas em suas especificidades, o que não implicaria, de forma alguma, no enfraquecimento da participação democrática. Conforme Stela Fischer, pesquisadora do teatro, “toda interferência e trânsito entre um campo e outro são bem-vindos, seja de ordem estética, ética ou ideológica” (FISCHER, 2005, p. 206). sendo que alguns podem assumir tais funções de maneira mais ativa. Nas propostas de teatro de grupo de criação colaborativa, pressupõe-se a fluidez destas funções e o diálogo inerente ao processo de criação.

Envolto nesses apontamentos, queremos começar a falar deste teatro que fazemos, a partir das pessoas que o fazem. Depois vamos nos emaranhar na problematização sobre a cena e fora da cena. Há limites? Se há, são simplesmente formais? Estéticos? Políticos? Teóricos?

3.3.1 Fazer teatro: quem faz o quê?

Quando iniciamos o contato com o Coletivo ElityTrans em 2012, conforme narrado anteriormente, fomos trabalhar com oficinas de teatro. Não tínhamos uma ideia definida do que queríamos, isto é, uma proposta definida do que estávamos fazendo. Fomos, a princípio, compartilhar alguns jogos e exercícios de teatro que conhecíamos, “vamos ver onde vai dar”.

Ficamos por volta de seis meses trabalhando com oficinas de teatro. O espaço das oficinas era uma atividade oferecida às membras do coletivo. Chegamos a ter a participação de 10 travestis e transexuais, mas de maneira dispersa e não continuada. Vimos que nossa participação no Coletivo foi se transformando: de ministrantes/facilitadores de oficinas de teatro, para a colaboração com as ações do coletivo.

Mel, umas das participantes (destas oficinas e da pesquisa atual), demonstrou pessoal interesse na pesquisa com teatro. Desde o início, quando nos conhecemos, ela declarava-se interessada em ‘fazer teatro’, e afirmava isso nas oficinas. De fato, a ideia de realizar uma peça de teatro foi comunicada por Mel. Tal proposta ecoava entre as demais participantes, mas era um desejo seu. No desenrolar, houve uma dispersão gradual das outras travestis e trans na participação. Assim, como resultado do interesse pessoal, Mel começou a participar do processo de criação teatral de uma nova montagem da Cia. Teatro de Garagem. Tratava-se da peça “Poeta que Pariu”⁵², criada no ano de 2014. Com isso, ela passou a fazer parte do grupo.

Posteriormente, passou a desenvolver outras pesquisas de teatro em parceria com outros artistas/coletivos. Era resultado dos contatos que estabelecia gerados em redes de relações entre ativismo e arte. Um destes projetos, viria a se tornar em 2016 o monólogo chamado “Grazzi Ellas”. Trata-se de uma pesquisa conjunta desta atriz com um estudante de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), quem dirigiu o espetáculo. Tratava-se de uma pesquisa teatral baseada na narrativa trans, voltada para a pesquisa do corpo trans na arte. Este trabalho, que teve desenvolvimento atrelado à pesquisa da performance, traz à cena narrativas

⁵² A peça “Poeta que Pariu” tem um processo de criação a partir da bricolagem de cenas/exercícios cênicos que estavam sendo explorados à época. Uma desta cenas refere-se ao evento Cabaré Diversidade Colorindo a Cidade, encerrado por rojões atirados de um prédio, conforme anteriormente narrado. Essa situação deu origem à cena “Crônicas da cidade” que, posteriormente, passou a fazer parte da referida montagem teatral.)

da experiência de vida da atriz e de outras personagens em tempos e espaços diferentes, marcadas por violências transfóbicas, mas também construída por meio do desejo e de descobertas singulares.

O trabalho Grazzi Ellas representou um marco importante na experiência teatral da atriz, como ela orgulhosamente menciona, abordando essa trajetória como uma conquista pessoal, mas também como um marco política para as travestis e transexuais de Londrina. O ponto que pretendo chegar, ao recorrer aqui à esta história, é que observando o processo de investimento na pesquisa e prática teatral fez com que ela se afirmasse como **atriz**.

Mesmo após ter estreado a peça “Poeta que Pariu”, em 2014, Mel, dizia-se uma “aprendiz”, ou alguém que “faz teatro”. Eram respostas interessantes que demonstravam, uma “verdade” básica, afinal não somos todos aprendizes? Não estamos sempre aprendendo, sobre nossas ocupações, profissões, posições sociais, etc.? E a ideia de “fazer teatro” ou alguém que “faz teatro”, no lugar de “atriz” é interessante se pensarmos que a constituição daquilo que podemos pensar como identidades sociais (como ser atriz, ou ser estudante, ou ser trabalhador) se constrói na medida em que se dá a ação. Define-se “atriz” àquela que “faz teatro”⁵³.

Não corresponderia necessariamente à afirmação de uma identidade, talvez à sua utilização de um modo estratégico. Apresentar-se “atriz” provoca certa organização de localização social: uma trans ser atriz? Por que não?

Mas existiam também algumas barreiras. Percebia que a posição de Mel consistia numa certa negação, como se não tivesse uma legitimidade para definir-se atriz, pois o fazia a partir de um desejo espontâneo, e também a partir de ensaios, e sobretudo, a partir de sua própria teatralidade. Mas afinal, o que define ou autoriza uma pessoa se autôn timer como ator/atriz? Pode uma travesti/trans fazer teatro?

3.3.2 Para atrizes e não-atrizes, a cena e o jogo

Como já afirmado anteriormente, a experiência teatral que se desenvolveu em diálogo com o ElityTrans, não se deu com base em teorias ou técnicas específicas de teatro, que responderia com mais segurança à pergunta: que tipo de teatro praticamos?

⁵³ Essa ideia nos remete ao trabalho de Antonio Ciampa que orienta amplamente a noção de identidade nos currículos de Psicologia Social, de abordagem sócio-histórica, quando observa que a ação que constrói identidades. “Você chamaria de “trabalhador” alguém que não trabalhasse?” (CIAMPA, 1984).

Existem, evidentemente, influências presentes na forma de fazer teatro. As atividades propostas têm influência do trabalho da Cia. Teatro de Garagem. O grupo estuda as possibilidades estéticas e políticas do teatro de rua e em espaços alternativos, buscando ativar outros modos de relação com o público. Também procura investir nas relações internas do grupo (nos processos de produção) através da criação coletiva. Se aproxima do chamado “teatro popular”, considerado um vasto campo de práticas teatrais, que afirmam um teatro não-especializado (não exercido somente por profissionais) e que existe em diálogo com os grupos, comunidades e pessoas que dele pretendem uma ferramenta comunicativa. O teatro popular também se vê marcado por engajamento entre as temáticas que aborda. Não obstante, partem das “realidades” vivenciadas pelas coletividades múltiplas que compõem estas realidades.

Tal investigação encontra caminhos nos apontamentos de Dennis Guénoun (2012) sobre a necessidade do teatro na atualidade, em face à referida “crise do teatro” que acompanha o debate teórico no decorrer do século XX. A discussão sobre a crise das artes, e, em especial das artes cênicas, também é feita por Rancière. Essa noção de crise, surge do impacto que tiveram sobre o teatro o desenvolvimento tecnológico das formas sociais de comunicação e arte, como o cinema e a televisão. O teatro, durante o século passado, viu-se num esquema muito diferenciado em relação à convocação do público, ocasião necessária para a realização da ação teatral. As salas de teatro, em crescente esvaziamento, revelariam de modo fatídico tal crise.

É importante destacar que esta ideia de crise é mais interessante pelo que expressa, não exatamente pela evidência mesma de crise. Se existe uma crise ou não, e se ela acarretará o fim do teatro, são questões que nos serve mais para pontuar as preocupações atuais do teatro em relação às demandas transcontemporâneas. Observa-se, paralelamente, que as formas do teatro burguês, geralmente referidos como “teatro comercial”, tem mantido salas de teatros lotadas. Estas produções estão muito próximas de uma ideia elitista da prática teatral, assim como são muito patrocinadas também. Estas formas serão fortemente criticadas pelas práticas do teatro popular pelo baixo investimento na atitude crítica de suas produções, pois seriam teatros degradados pela comercialização, e pouco investimento no potencial criativo e crítico da arte (ROUBINE, 2003).

Mais adequados às exigências transcontemporâneas, estaria outro tipo de preocupação, segundo Dennis Guénoun (2012). A própria ideia de crise não faria sentido, pois também se observa um teatro que insistentemente se produz em diferentes contextos, não mais restritos ao edifício teatral. Existem múltiplas extensões atuais da atividade teatral que envolve lugares

diversos, como prisões, hospitais, escolas, comunidades, ruas e praças, etc. Além disso, estas formas de teatro também não se restringem a atores/atrizes especialistas.

A crise entendida como crise de público, ou seja, uma retração da ida ao teatro, é acompanhada por um cenário diferente, inverso à noção de crise. “Tempo em que o teatro se amplia, prolifera, ganha espaço em toda parte” (GUÉNOUN, 2004, p. 12), onde participam muitos grupos e artistas “aspirantes”. Nestes processos, exerce-se uma nova abordagem do “amadorismo”, não de aspiração à qualificação teatral exclusiva (visto que “viver de teatro”, sustentar-se com o trabalho de teatro, não é uma realidade presente nos grupos teatrais populares. Artistas acabam por exercer outras ocupações, ter outros empregos que lhes garantam sustento). Mais de aspiração por “fazer teatro”, exercê-lo de maneira mais democrática do que se pretendia nos regimes artísticos, estabelecidos entre a separação clara entre quem vê (espectador) e quem faz (artista).

O teatro não é uma atividade, mas duas: atividade de **fazer** e atividade de **ver** (GUÉNOUN, 2012), ideia que nos remete às funções do dispositivo, segundo Deleuze (1996), máquinas de fazer ver e de falar. Este é o jogo, o dispositivo, que se liga à necessidade contemporânea do teatro. Esta é a exigência feita ao teatro como prática social na contemporaneidade. O sentido político do teatro, conforme Guénoun afirma em outra obra (*A exibição das palavras*, 2003), não está voltada ao conteúdo explorado na cena, apesar de não ser exterior a ele. Como destaca a partir das formas teatrais na Grécia Antiga, o teatro não era uma ocasião associada somente à cena (o que, posteriormente, seria designado ao palco), mas ao encontro das pessoas – incluindo-se o público.

Através do estudo da arquitetura do teatro grego (em formato de arena) e do princípio de circularidade, Guénoun explora o sentido da “visão” associado à etimologia da palavra grega *théatron* – lugar onde se vê. Através da arquitetura circular, o teatro se torna o lugar não somente de ver a cena, mas de ver-se mutuamente enquanto público, mesmo nos entreatos da cena. Estaria fundado o sentido político do teatro, o de reunião, de convocação pública: ver-se o fazer (GUÉNOUN, 2003).

O fazer da cena (atuar) refere-se a uma convocação específica aos participantes da “assembleia”. Na análise da arquitetura dos teatros elisabetano e italiano originais, destaca que o palco (lugar da atuação) complementa o círculo formado pela disposição da plateia, em geral. Destaca um sentido, metaforicamente: os atores (nestas épocas não haviam mulheres atuando)

fazem parte de uma mesma assembleia, tendo eles uma convocação específica – o de levar à cena (dar visibilidade) às “pautas” coletivas – para aproveitar a metáfora de **assembleia**.

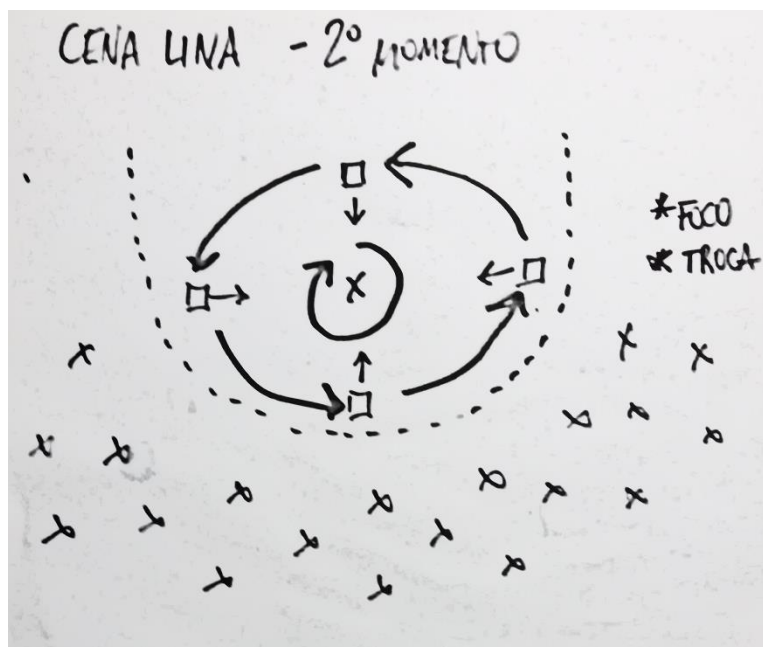


Figura 7: Desenho de cena para a peça, com proposta de circularidade.

Quando discute a necessidade do teatro, Guénoun está mais interessado nessa “assembleia”, ou seja, a reunião coletiva, a ocasião política – que no teatro associa as atividades de ver e de fazer, como um jogo. O **jogo** (dispositivo de subjetivação), enquanto formas de ação que busca qualidades ativas na relação entre os “atuantes” no teatro, questiona criativamente posições pré-definidas que as práticas tradicionais de teatro estabeleceram na relação atores-público. Interessa que o teatro saia do teatro, questione seus sistemas de fazer, na relação entre os atores e os não-atores e atrizes e não-atrizes, na mesma medida em que questiona os modelos estabelecidos entre o fazer e o ver, ações centrais da prática teatral. O **jogo** seria uma possibilidade de pensar esse “teatro”, modos de subjetivação teatral que ora normatiza, ora singulariza os efeitos das cenas na relação teatro/público.

Desta forma:

A responsabilidade estética que preside o uso dos teatros não pode mais ser pensada segundo critérios de identidade. É o compartilhar que deve orientá-la, o diálogo entre línguas inaudíveis. Os teatros devem se violentar, oferecer-se como locais de trabalho e de ostentação a todos os tipos de frátrias despossuídas, músicas em devenir, literaturas, grafismos, imagéticas por nascer. E a atividade de teatro deve ser medida, e conduzida, segundo o imperativo desta visibilidade comum. (GUÉNOUN, 2012, p. 158-159)

O teatro deveria seguir o exemplo do jazz: entregar-se ao “convívio vagamente obscuro” entre as partituras profissionais e os balidos de “amadores” que vieram para inscrever seus idiomas “de fora” (GUÉNOUN, 2012). Nesse sentido deve-se abrir para um trabalho voltado para uma elaboração dialógica dos saberes. O teatro, em suas diversas formas, deve-se afetar pelo pulsar da vida - enquanto fluxo que movimenta novas possibilidades. Este movimento não deve se esbarrar em paredes (quartas paredes, muros invisíveis, etc.). Neste sentido:

Talvez caiba ao jogo, mais do que à figuração e suas imagens, inventar novas éticas e trocas inéditas. Talvez o jogo valha daqui por diante como modo de afirmação do que vem. Não apenas o jogo do teatro, claro: o jogo múltiplo e disparatado do qual o teatro é uma das possibilidades e funções (GUÉNOUN, 2012, p. 163).

O autor propõe ainda, que o ator/atriz não deve viver uma existência social somente no palco. Isso seria insuficiente para caracterizá-lo como ator/atriz, diante destas novas configurações no campo da arte. Segundo o autor, a cena deve se articular à sociedade, de maneira ativa. Para além dos temas e das figuras imaginativas, os atores e as atrizes devem se vincular com o “mundo fora do palco”, criando vinculações inovadoras, desde sua produção.

Trazer a cena atrizes e não-atrizes é proposta do teatro **popular** que propõe Augusto Boal. Criador do Teatro do Oprimido, Boal investe em pensar um teatro que possa ser praticado por atores e não-atores (o que, cabe completar reiteradamente, atrizes e não-atrizes). Para ele, somos todos teatro.

Em uma entrevista ele apresenta essa dimensão plural e, subjetivamente múltipla, de teatro:

O ser humano é aquele que carrega em si o ator e o espectador de si mesmo. No momento em que estou falando estou agindo, isso é ação, então eu sou um ator. Mas eu estou me observando também, coordenando meu pensamento. Então eu sou ator e também espectador, privilegiado, porque eu também sou escritor do meu texto, eu sou um dramaturgo no momento em que estou falando essa parte do diálogo que cabe à mim. Sou eu quem estou compondo, então eu sou o meu escritor, o meu figurinista [...], e para dirigir essa gente toda que eu sou, tenho que ser também o diretor. Então cada um de nós é tudo que existe dentro do teatro. (BOAL, 1997)

A única diferença estaria numa escolha consciente deste “fazer”, daquele que pretende, por qualquer que seja o motivo, ocupar a cena. “Se somos teatro, porque não assumir isso e fazer de forma consciente?”, provoca Boal. Para ele, a afirmativa de que o teatro é político é um pleonismo. Todo teatro é político, independente dos temas e conteúdos de sua produção. Todas as formas políticas (assumidas ou ocultas) têm sentidos, vetores de ação, que pode comprometer-se com uma produção de realidade transformadora ou (re)produção conservadora de sociedade. Que mundos queremos construir?

Augusto Boal diz alguns “NÃO”, na sua concepção de teatro:

- **NÃO** aos “atores sagrados”, **NÃO** ao ator/atriz especializadx e sim à arte de representar como manifestação possível de todos os homens e mulheres;
- **NÃO** aos mitos subconscientes, para poder dirigir-se diretamente às pessoas, desvelar rituais de dominação e exploração;
- **NÃO** às máscaras psicológicas” que pretendem atuações subjetivistas na exploração do mundo psicológicos dos personagens, mas a favor de explorar as máscaras sociais que mecanizam e ritualizam modos de agir, se comportar e sentir (BOAL, 1980).

Boal discute a relação entre forma e conteúdo presentes no teatro popular. Apresenta uma perspectiva de teatro na América Latina, na qual diz que conseguir fazer teatro popular, já é uma revolução. De fato, explora alguns exemplos em que a forma ou o conteúdo não são determinantes para uma perspectiva de teatro popular. Inspirado pelo teatro épico de Brecht, e em sua crítica ao teatro dramático, que se dirigem aos objetivos almejados pelas formas de teatro e sua relação com o público. Na forma dramática, o público deve ligar-se emocionalmente com a cena, identificar-se com as personagens e com seus dramas psicológicos e morais. A encenação dramática busca gerar uma esfera de ilusão e provocar catarse emocional no público. “O público, assim purificado, sairia do teatro satisfeito, iria para casa convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido *status quo*, incapaz de uma ideia rebelde” (ROSENFELD, 1967, p. 31).

A ideia de ilusão retorna nesta problematização. Forma um efeito estético que no regime representativo vai se colocar como uma *imitação* do real. Sendo não reais, seus efeitos ficam restringidos, quando associados à dimensão “real” da vida, quando as luzes se apagam e o teatro se fecha. Uma dissociação das práticas de vida, como se compartimentalizadas.

O teatro e a política não estão dissociados e nos interessa, nesse entrelace, as possibilidades de criação de outras realidades, reivindicando para isso nosso potencial imaginativo para a construção destes mundos. “A política e a arte tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005, p. 59).

O teatro considerado político, além do texto, além da estética (aspectos formais), também precisa repensar a produção. Brecht estava preocupado em fazer suas peças para o povo, para a classe operária. Desenvolvendo mais sua proposta, Boal descreve “o povo” como figura central na produção do seu teatro popular:

O teatro, para ser “popular”, tem que ser “revolucionário”, não importando onde se realiza o ato teatral. E o teatro chega ao seu maior grau revolucionário quando o próprio povo o pratica, quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor para passar a ser o produtor. Quando se comunica através do teatro (BOAL, 1982, p. 27)

O que Boal está chamando de povo está associado a influência marxista que inspira seu trabalho. Neste caso, povo, parece associado a divisão de classes. Mas também podemos nos associar - estranhamente - ao referido “povo”, reconhecendo o sentido ético que motiva seu trabalho: o da transformação social. Podemos, entretanto, em diálogo criativo ampliar o termo para incluir outras “opressões” (a categoria que Boal trabalha).

Ao invés de **povo**, poderíamos pensar nxs sujeitxs da diferença, pensar nos corpos marginalizados, nas expressões de gêneros dissidentes, nas vidas que não podem ser vistas (visibilizadas) e que não podem falar.

Podemos pensar em inventar um povo, um povo que falta (DELEUZE, 1997). Um povo, um novo.

Se o teatro é atividade de ver e fazer, ocupemo-nos dele todxs xs que foram banidxs das cenas da vida política. Tomemo-lo, à força ou não, façamo-lo desviar-se dos elementos formais. Façamos! Ocupemos! Vamos dar nova cara e novo corpo ao teatro: caras mais parecidas com as nossas, corpos mais como os que não podem ser mostrados. Vamos mostrar! Trazer à cena!

Esta pesquisa também envolve dois tipos de atividade: teorizar e teatralizar. Ambas, etimologicamente estão marcadas pela metáfora da visão⁵⁴. Há muito a ser explorado sobre essa metáfora, e anteriormente já dialogamos com Haraway (1995) quando problematiza a capacidade da visão na ciência tradicional. Este projeto, assim como o projeto de produção teatral, transversal, sempre teve um objetivo direto, de trazer visibilidade às expressões trans. Essas expressões passam pelas experiências de vidas de travestis e transexuais, mas quer ampliar o foco de cena. Trazer à cena para que a “assembleia” (resgatando Guénoun) veja e seja afetada pelo que é apresentado, o corpo obsceno:

O corpo reprimido como espaço de experiência e conhecimento é o corpo obsceno. Entre os antigos – gregos e romanos – obsceno era aquilo que não se apresentava em público – como a nudez, crimes e assassinato. Eram evocados à cena, jamais literalmente mostrados. Etimologicamente, obsceno é o que escapa à cena, o que habitualmente é invisível. Além disso, no latim, *obscenus* significa “mau augúrio” (CAMILO, 1997, p. 113).

⁵⁴ O termo grego *theatron*, significa “o lugar onde se vê” (GUENOUN, 2003). A palavra teoria tem origem no verbo grego *theorein*, cujo significado é “ver” (MINAYO, 2010).

Buscamos as cenas que se definiram obscenas. Que foram tiradas das cenas para assumirem os demais outros sentidos morais a estes termos associadas. **Obscenidades, obscenidades, ops-cenidades, ops...**

Nós, obscenxs, poderíamos, então, perguntar: PODE X OBSCENX FALAR?

3.4 Vivências trans como expressões de travestilidades e transexualidades

Sentido explorado

O termo **vivências trans** poderia ser uma forma alternativa de se referir às travestilidades e transexualidades, aqui abordadas como modos de expressão de gêneros e sexualidades. Estas expressões são dissidentes às normas regulatórias pautadas numa ordem heteronormativa, patriarcal e falocêntrica e por isso consideradas abjetas. Porque transitam. Não pretende substituir os termos destas expressões de gêneros (travestilidades e transexualidades), mas associar-se (estranhamente) a elas.

A aposta na cartografia feita nesta pesquisa mostra-se um interessante caminho metodológico, **ao passo** que acompanhou os processos disparados na pesquisa - **dos passos** que tentam, nos seus ritmos, conectarem-se. A cartografia, em especial, tem acolhido as problematizações próprias, variantes entre as dores e delícias⁵⁵ do percurso.

A ideia de que cartografar é habitar territórios existenciais, conforme Johnny Alvarez e Eduardo Passos (2009) destacam, é resgatada aqui para abrir as problematizações sobre as expressões de travestilidades e transexualidades. Estas expressões, por sua vez, configuram um importante eixo temático da pesquisa. Segundo os autores, para habitar um território existencial é necessário um aprendizado por parte do cartógrafo. Este processo de aprendizagem, que se desenvolve junto com o pesquisar, faz com que pesquisadores sejam provocadxs e contagiadxs pelas experiências de habitação. Nesse percurso, a experiência é colocada como um engajamento na produção de um saber encarnado com as situações dos territórios que se habita – de maneira parcial, provisória e, por vezes, conflituosa (ALVAREZ; PASSOS, 2009).

Assim, a cartografia estabelece uma forma de pesquisar causadora de provocações para o campo das ciências humanas e sociais. Tem um potencial de configurar-se como uma prática

⁵⁵ Da música “Dom de iludir” de Caetano Veloso.

científica e política, um instrumento para a construção de conhecimentos de modo crítico e comprometido com o presente. O modelo do rizoma, apresentado por Deleuze e Guattari (1995), poderia melhor descrever alguns pontos que queremos destacar:

[...] o modelo do rizoma serve como orientação metodológica para um olhar cartográfico a ser aplicado sobre um campo, uma rede, uma teia de relações, sugerindo que a cartografia opere de modo rizomático, percorrendo os pontos, as linhas e a rede do rizoma, aplicando estratégias rizomáticas de análise e ação, percorrendo e desenhando trajetórias geopolíticas. A cartografia diz respeito a um método estratégico-rizomático. (FILHO; TETI, 2013, p. 38)

A partir do modo rizomático, pensamos que algumas distinções tradicionais de pesquisa se embaralham e emaranham. O que poderia ser motivo de confusão pode, por outro lado, ser visto como a potência de investigação. Isso quando temos nossos olhares implicados numa mudança paradigmática dos modos tradicionais de se fazer pesquisa.

A noção de “campo” é o exemplo que queremos destacar. No método cartográfico, a ideia de campo não é de um lugar de onde se entra, coleta dados e sai, para analisá-los. Ao invés da ideia de lugar (físico/geográfico) a noção de território (de subjetivação/existencial). É nesse sentido que se exige um mergulho, como anunciado na metodologia, mas não um mergulho num campo, mas num plano. Um plano de intensidades, conforme descreve Sueli Rolnik,

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição de cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. (ROLNIK, 1989, p. 15-1-6)

O campo, desta forma um campo-rizoma, é composto por diferentes linhas, pontos, interseções e desvios que montam a rede de relações da pesquisa (ALVARES; PASSOS, 2009). Nesse sentido, considera-se parte da pesquisa não somente as experiências vivenciadas no campo/o lugar, mas atravessadas pelo campo/o tema⁵⁶.

Estas são extremamente relevantes na configuração da atenção, das sensibilidades e dos olhares produzidos. As conversas de bar, os troca-trocas em eventos acadêmicos, os passeios na internet e nas redes sociais, as notícias de jornal, as opiniões ouvidas aqui e acolá, entre tantas outras afetações, remontam linhas de problematização que atravessam a produção da pesquisa, quer x cartógrafox queira ou não.

⁵⁶ As problematizações acerca da noção clássica de “campo”, além de exploradas na cartografia, também são fruto das problematizações desenvolvidas por Peter Spink quando propõe a ideia de “campo-tema”, como uma perspectiva pós-construcionista de pesquisa de campo em Psicologia Social (SPINK, 2003)

3.4.1 Vamos passear nos campos enquanto o lobo não vem.

Gostaria de destacar as conversas fora do âmbito acadêmico, pois foram indicadoras das percepções e posições, informações e desinformações sobre o tema pesquisado. Em conversas informais, foi comum descobrir certo interesse de outrem sobre um tema aparentemente incomum. “Você estuda travestis e transexuais?” Esse interesse percebido em alguns interlocutores que, mais ou menos próximos durante o processo, traziam consigo dúvidas. Ao compartilhar sobre minha pesquisa, foi recorrente ouvir perguntas como: “Qual a definição de travesti?” e “Qual a definição de transexual?” ou, em destaque: “Qual a diferença entre elas?”

Esta curiosidade, presente, talvez se configure como uma questão importante. Dito de outro modo, uma questão **que importa**⁵⁷. Possivelmente associada ao grau de visibilidade que as expressões trans tem tido no contexto atual (e que pretendemos discorrer sobre nesta seção), essa curiosidade **que importa**, parece revelar um interesse das pessoas em ter uma informação correta, em saber ao exato, definições que não sabiam e que, atualmente, sentem necessidade de saber. Em outros termos, poderia ser traduzido no seguinte diálogo (sintético e imaginário):

- AMIGX CURIOSX: Me fale definitivo sobre estas identidades de gênero, para que eu não tenha mais dúvidas!
- CARTÓGRAFO CONFUSO (*pensando*): Eu saberia responder, de modo definitivo? E, mais ainda: poderia fazê-lo?

A tentativa de responder a essa pergunta poderia redirecionar o foco do questionamento, não para uma delimitação identitária, mas para forma como essas expressões são colocadas às relações sociais. A série de vídeos produzida pela Comissão de Direitos Humanos do CFP, intitulado “A despatologização das transexualidades e travestilidades pelo olhar da Psicologia” faz parte de um posicionamento de adesão à luta pela despatologização por parte de profissionais da psicologia. O vídeo que aborda de maneira informativa e crítica os processos de patologização das expressões trans, tem apoio em saberes *psi* para manutenção deste quadro. O primeiro vídeo da série (três ao total), inicia com uma possível resposta à questão colocada pelx amigx curiosx:

⁵⁷ Pervertendo as importâncias, daquilo que importa, ou ampliando-os, a partir da discussão de visibilidade. Esta referência está atrelada a discussão dos corpos que importam, conforme Judith Butler (2002). A ideia dos corpos que importam, que se materializam e obtêm legitimidade social, está diretamente ligado aos padrões de inteligibilidade

“Travestis e transexuais são pessoas [...] (*esse é um ponto de partida*) que merecem não apenas respeito, mas o acesso e a garantia a todos os direitos de cidadania (*assume-se aqui um compromisso com a produção da realidade*). No entanto, as pessoas trans sofrem diariamente com o preconceito e a discriminação. Tem seus direitos humanos subtraídos e são tratadas como portadoras de doenças até hoje pelas ciências e pelos sistemas de saúde” (CFP, 2015, *com acréscimos nossos, grifados*).

Talvez resultado do processo de pesquisa cartográfica, que promove mais aberturas que fechamentos e mais questionamentos que conclusões, tenho percebido que a resposta ao que seja o definitivo (ou o correto) sobre as expressões de travestis e transexuais, como identidades, não tem se mostrado como uma resposta conclusiva, nem unívoca. Bem, eu não poderia responder a isso de maneira segura. E isso é produtivo, para este nosso diálogo.

Há, certamente, uma parte desta demanda-que-se-apresenta-como-dúvida que é pedagógica. Ou seja, tem um caráter informativo. O aumento da visibilidade sobre as expressões LGBT tem colocado questões sobre aspectos dos gêneros e sexualidades que numa ordem naturalizada não existem. Dúvidas sobre identidade de gênero e orientação sexual e confusão entre estes conceitos, sobre “causas” (desde quando? Como surgiu?), sobre “escolhas” (tratar como **opção** sexual), sobre práticas sexuais (como as lésbicas fazem sexo?) Enfim, uma variedade de questões é colocada em cena e colocam em xeque algumas visões naturalizadas.

A sigla LGBT engloba em um mesmo guarda-chuva, identidades de gênero e orientações sexuais. Assim, as lésbicas, gays e bissexuais (LGB) seriam referências às orientações sexuais. Já as expressões de travestis, transexuais e transgênerxs referem-se às identidades de gêneros. As orientações sexuais não definem identidades de gêneros e vice-versa, podendo (ainda segundo os critérios de classificação de desejos e expressões de identidades) criar conexões múltiplas, inclusive de modo aparentemente contraditório ao sistema de produção.

A III Conferência Nacional de Políticas Públicas LGBT, realizada entre 24 a 27 de maio de 2016, em Brasília, produziu um material que engloba conceitos advindos das discussões sobre gêneros e sexualidades. O “Glossário Específico: população LGBT” (BRASIL, 2017). Segundo o glossário, a orientação sexual é:

a atração afetiva e/ou sexual que uma pessoa sente pela outra. A orientação sexual existe num *continuum* que varia desde a homossexualidade exclusiva até a heterossexualidade exclusiva, passando pelas diversas formas de bissexualidade. Embora tenhamos a possibilidade de escolher se vamos demonstrar, ou não, os nossos sentimentos, os psicólogos não consideram que a orientação sexual seja uma opção consciente que possa ser modificada por um ato da vontade (BRASIL, 2017, p. 9).

Segundo o mesmo material, identidade de gênero, é definida como:

“a percepção que uma pessoa tem de si como sendo do gênero masculino, feminino ou de alguma combinação dos dois, independente de sexo biológico. Trata-se da convicção íntima de uma pessoa de ser do gênero masculino (homem) ou do gênero feminino (mulher)” (BRASIL, 2017, p. 7).

Não é objetivo responder de forma definitiva sobre as diferenças entre as expressões de travestilidades e transexualidades, uma vez que estas próprias “identidades” não tem uma definição única. Mais adiante, vamos dialogar com estas definições prévias, aqui apresentadas, com as formas como as participantes se definem. O que pretendemos é manter a provisoriidade, de maneira a deixar aberturas para problematizações. A possibilidade de nomear-se é relativa a capacidade de produzir-se de modo singular. Escrever-se, definir-se no mundo, mesmo diante de um cenário onde as coisas parecem naturalmente escritas. Nesse movimento de ruptura, não somente as linhas de fuga, mas outras linhas mais ou menos flexíveis, colocam a questão da identidade em tensão constante.

Poderíamos, a partir de pressupostos já pontuados, optar pela superação deste termo, ao passo que pensar as vivências, ou expressões, ou modos de vida, caberiam melhor nas definições de ser pessoa, conforme temos destacado. No entanto, o termo “identidade” também aparece no discurso de algumas participantes, em diálogos com relações que dialogam na construção de suas perspectivas de si, da forma como se aut nomeiam. O campo da militância, a identidade travesti e a identidade transexual, são denominações presentes, e também bastante heterogêneas. Identificações estratégicas, posições ambíguas, disputas de sentidos, demarcam essa arena de conceituações sobre as identidades de travestis e transexuais. E nesse sentido, mantém a questão no ar.

Entretanto, podemos traçar algumas definições, provisórias, para que possamos minimamente passear por estes territórios com alguns pontos de referência. Para tanto, recorreremos mais uma vez ao glossário produzido na III Conferência Nacional de Políticas Públicas para LGBT. Segundo este material, a travesti pode ser definida como:

Pessoa que nasce do sexo masculino ou feminino, mas que tem sua identidade de gênero oposta ao seu sexo biológico, assumindo papéis de gênero diferentes daquele imposto pela sociedade. Muitas travestis modificam seus corpos por meio de hormonioterapias, aplicações de silicone e/ou cirurgias plásticas, porém, vale ressaltar que isso não é regra para todas (definição adotada pela Conferência Nacional LGBT em 2008). Diferentemente das transexuais, as travestis não desejam realizar a cirurgia de redesignação sexual (mudança de órgão genital). Utiliza-se o artigo definido feminino “A” para falar da Travesti (aquela que possui seios, corpo, vestimentas, cabelos, e formas femininas). É incorreto usar o artigo masculino, por exemplo, “O” travesti Maria, pois está se referindo a uma pessoa do gênero feminino. Definição fornecida pela Articulação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA (BRASIL, 2017).

Apesar desta definição abarcar pessoas que nascem machos ou fêmeas, culturalmente, a travesti é associada às pessoas que nascem com sexo biológico de macho e constroem uma identidade de gênero “feminina”. No entanto, como a própria citação diz, as travestis, de modo geral, não reivindicam ser “mulheres”, colocando a identidade de gênero da travesti em conflito com o binarismo de gênero, que compreende somente duas possibilidades, do binômio homem-mulher.

Transexuais são definidas neste documento como “pessoas que não aceitam o sexo que ostentam anatomicamente. Sendo o fator psicológico predominante na transexualidade, o indivíduo identifica-se com o sexo oposto, embora dotado de genitália externa e interna de um único sexo”. (BRASIL, 2017). Nota-se nessa definição que o “fator psicológico” adquire importância, talvez operando no sentido de atribuir um aspecto interno da sexualidade das pessoas. Esta característica está muito próxima da definição de identidade de gênero (uma “convicção interna”). Esta definição, apesar de vir de encontro com nossas proposições prévias sobre estas expressões, merece ser pontuada, na medida que recorre a certo psicologismo para sua compreensão.

Outra definição, de uma cartilha organizada pela Coordenação de Políticas para a Diversidade Sexual, do Governo de São Paulo, pode nos ajudar, fornecendo informações complementares. Segundo o material, transexual é a

Pessoa que possui uma identidade de gênero diferente do sexo biológico. Homens e mulheres transexuais podem manifestar a necessidade de realizar modificações corporais por meio de terapias hormonais e intervenções médico-cirúrgicas, com o intuito de adequar seus atributos físicos (inclusive genitais - cirurgia de redesignação sexual) à sua identidade de gênero. Entretanto, nem todas as pessoas transexuais manifestam esse tipo de necessidade (SÃO PAULO, 2014).

A partir desta definição, podemos pontuar que a condição transexual não é definida por procedimentos cirúrgicos. Existem pessoas trans que não desejam fazer intervenções cirúrgicas no corpo, pois não necessariamente têm aversão à sua genitália. Esta visão se distancia da visão biomédica que, dentre outros fatores, considera a transexualidade como uma patologia que necessita de intervenção especializada para que a pessoa pudesse ascender ao gênero desejado.

No entanto, como queremos afirmar, nesse debate existem possibilidades de existência e não de classificações e subclassificações de doença. A patologização das sexualidades e das identidades de gênero é uma tentativa de desmobilizar as vias singulares com que as pessoas podem construir suas expressões de vida, gêneros e sexualidades.

As expressões de travestis e transexuais têm grande importância nessa confusão. E a confusão, neste caso, é algo interessante. A expressão “cisgeneridade” utilizada para descrever o que antes se denominava de “sexo biológico” é um exemplo disso⁵⁸. Trata-se de um termo que atualmente setores dos movimentos LGBT, principalmente do ativismo trans, tem defendido e utilizado politicamente como um signo estratégico para desvelar o sistema de produção de gêneros. Conforme a pesquisadora trans Viviane Vergueiro (2015)⁵⁹, em relação ao uso do termo:

No contexto brasileiro, a proposição e adoção do conceito de cisgeneridade têm se intensificado no período recente, especialmente a partir de alguns esforços ativistas de pessoas trans e gênero-diversas. [...] A utilização do conceito tem promovido autorreflexões, diálogos e tensionamentos em relação a movimentos sociais e meios acadêmicos, efeitos que nos permitem avaliações sobre suas limitações e potências no sentido da promoção de projetos e estratégias decoloniais das diversidades corporais e de gênero. (VERGUEIRO, 2015, p. 51)

Mesmo não sendo um termo consensual entre setores do ativismo e da academia, seu uso tem aumentado nestes contextos – e mesmo fora deles, não sem confusão. Mais ou menos apropriado, mais ou menos controverso, mais ou menos esclarecedor, o que nos interessa é o fato deste termo ter contribuído para retirar as identidades de **homem** e **mulher** do lugar de natureza. “Naturalmente, o que é natural não necessita ser conceituado”, segundo essa visão de natureza. Mas, pelo contrário, o natural não explica nada. Ele é que precisa ser explicado...

A produção de gêneros segundo o sistema sexo/gênero/desejo/práticas sexuais,⁶⁰ conforme Judith Butler (2003), busca coerência e inteligibilidade segundo os padrões estabelecidos culturalmente para a existência dos gêneros, tem no registro do “biológico” seu dado de natureza, segundo uma concepção essencialista de gêneros. Os gêneros são desta maneira, um conjunto de efeitos fixos resultados de um processo temporal, conforme Butler. A noção de fixidez, atrelada a de natureza é resultado de uma prática reiterativa, conforme apresenta a autora:

Como um efeito sedimentado de uma prática reiterativa ou ritual, o sexo adquire seu efeito naturalizado e contido, é também, em virtude dessa reiteração, que fossos e fissuras são abertos, fossos e fissuras que podem ser vistos como as instabilidades constitutivas dessas construções, como aquilo que escapa ou excede a norma, como aquilo que não pode ser totalmente definido ou fixado pelo trabalho repetitivo daquela norma. Essa instabilidade é a possibilidade desconstitutiva no próprio processo de repetição, o poder que desfaz os próprios efeitos pelos quais o “sexo” é estabilizado,

⁵⁸ Cisgênero é a pessoa cuja identidade de gênero (homem ou mulher) coincide com seu sexo biológico (macho ou fêmea), segundo o material produzido pela Coordenadoria de Políticas para a Diversidade Sexual (SÃO PAULO, 2014).

⁵⁹ Em pesquisa de mestrado definida como uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.

⁶⁰ Conforme discutido no capítulo 2.

a possibilidade de colocar a consolidação das normas do “sexo” em uma crise potencialmente produtiva (BUTLER, 1999, p. 163-164)

E quando abordamos as inconsistências dessa produção uma imagem me ocorre. Algo como o personagem Carlitos, feito por Charles Chaplin no filme Tempos Modernos. O processo de produção dos gêneros imaginados a partir da metáfora fabril. Da ironia crítica da posição do personagem como peça humana da fábrica: o *tilt*, a pane, o acidente, o desvio, as falhas... o mundo máquina dá *bug*. As dissidências da produção do sistema criam corpos que têm outras linguagens, outros códigos. Ininteligíveis para os **normais**, os tais viciados em identidades como aponta Suely Rolnik (1997).

Quando as identidades deixam de ser fixas, abrem-se para (re)conceituações. As dúvidas sobre as identidades dissidentes, como a de travestis e transexuais, tem seu paralelo com a dissolução da fixidez das identidades ditas normais. A cisgeneridade, novo termo colocado no caldeirão discursivo, coloca o Outro e o Eu, a Diferença e a Identidade, todos em questão.

3.4.2 Verdade e mentira no jogo da realidade e ficção

O conceito de cisgeneridade nos ajuda nesse debate na medida em que contribui, do nosso ponto de vista, para uma operação de desnaturalização. Assim, tem sido comum ouvir pessoas que se apresentam em espaços com diversidade de participação, ou seja, com a participação de pessoas trans, definirem-se como homem e mulheres cis. O que era um pressuposto, agora passa a ser algo que necessita ser pontuado, para situar o lugar de fala.

Os anteriormente homem e mulher “de verdade” ou “biológico”, hoje, tem sido provocadxs a se pensar cisgêneros. Tudo isso, no fundo, afeta diretamente o princípio de verdade, atribuído as ficções de gêneros normais, reais, de verdade. Os gêneros de verdade teriam nas concepções normativas sobre o que é ser homem ou mulher, enquanto dados de uma suposta natureza sexual. Esta suposta verdade, de caráter essencialista, agiria nos discursos presentes no processo transexualizador, por exemplo. Tais concepções agiriam no sentido de diagnosticar transexuais “de verdade” e, assim, oferecer legitimidade para as existências de homens e mulheres (trans) de verdade (PELÚCIO; BENTO, 2012).

O gênero como efeitos do biopoder, no controle das sexualidades perversas conforme discutidas por Foucault em História da Sexualidade (1988), terão nas expressões trans, uma categoria diagnóstica sobre os corpos considerados “anormais”. A medicina e a psiquiatria, de

maneira mais definitiva irão produzir discursos que abordem as expressões de travestis e transexuais dentro do viés da patologização.

Nos anos 50 começam a produzir os primeiros trabalhos sobre o “fenômeno transexual”, como um fenômeno que tinha uma especificidade e diferenciação à homossexualidade (PELÚCIO; BENTO, 2012). Harry Benjamin, endocrinologista alemão que desenvolveu seus estudos no Estados Unidos, lançar uma série de artigos que serão referência para o debate médico sobre a transexualidades e travestilidades. Benjamin se propõe a definir a diferença entre travestis e transexuais e que teria a relação com genitália (sexo biológico) um forte determinante. Neste caso, as pessoas transexuais seriam caracterizadas por sentimentos de abjeção em relação aos genitais, além do desejo de **serem** mulheres. Para Benjamin, as travestis seriam mais definidas pelo desejo de **parecerem** mulheres (LEITE JR, 2008). No entanto, é mantido uma visão de gênero verdadeiro, associada a natureza, que pode, nos casos de transexualismo (como definido) estar dissociada – ou estar em Disforia – com o gênero psicológico, ou o sentimento pessoal.

Harry Benjamin vai estabelecer critérios para o que considera uma pessoa “transexual de verdade”. Possível de ser diagnosticada, a transexualidades teria como critérios, segundo Jorge Leite Jr:

A insistência em se considerar uma “mulher em corpo de homem” (ou uma “alma feminina em corpo masculino”), o repúdio e ódio aos próprios genitais e a urgente necessidade de alterar seu corpo, adequando-o ao sexo que considera ser o correto; e, finalmente, uma profunda angústia ou infelicidade quanto à sua condição (LEITE JR, 2008, p. 142).

O campo da sexologia, atuante poderosa do dispositivo da sexualidade no século XX, vai se desenvolver e produzir discursos sobre a transexualidades e travestilidades, a exemplo do trabalho de Magnus Hirschfeld (*Die Transvestiten*, obra de 1910), considerado um dos fundadores da sexologia. Seu trabalho vai criar um conceito de travestismo, entendido como “o forte impulso para usar as roupas do sexo que não pertence à estrutura relativa a seu corpo como um fim em si mesmo” (LEITE JR, 2008, p. 104). Em seus estudos, vinculados a um trabalho de militância⁶¹, as expressões de travestilidades, que também seriam diferenciadas e classificadas, estariam dissociadas da orientação sexual.

Por fim, estes exemplos entre outros, vão marcar um ramo de estudos cujo desenvolvimento fará com que estas expressões de gêneros e práticas sexuais sejam inseridas

⁶¹ Magnus Hirschfel foi fundador da primeira organização de direitos homossexuais em 1897 na Alemanha.

na Código Internacional de Doenças (CID) e no Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM) no ano de 1980.

Em oposição à psiquiatrização das identidades trans, o movimento *Stop Trans Pathologization*, é uma campanha pela despatologização das identidades trans, e dentre outros aspectos defende a retirada das travestilidades e transexualidades dos referidos manuais de doença. Trata-se de um movimento político que tem se expandido de modo rizomático (PELÚCIO; BENTO, 2012). Ativistas e coletivos de militância que formam uma rede internacional, denunciam publicamente, a psiquiatrização das expressões trans. O Manifesto da Rede Internacional pela Despatologização Trans esclarece o que entende por psiquiatrização:

Por “psiquiatrização” nomeamos a prática de definir e tratar a transexualidade sob o estatuto de transtorno mental. Referimo-nos, também, à confusão de identidades e corpos não normativos (situados fora da ordem cultural dominante) com identidades e corpos patológicos. A psiquiatrização relega às instituições médico-psiquiátricas o controle sobre as identidades de gênero. A prática oficial de tais instituições, motivada por interesses estatais, religiosos, econômicos e políticos, trabalha sobre os corpos das pessoas amparando e reproduzindo o binômio homem e mulher, fazendo com que esta postura excludente passe por uma realidade natural e “verdadeira” (REDE, 2017, n.p.).

Nesse sentido, esse movimento opõe-se aos regimes de verdade estabelecidos por saberes disciplinares e disciplinadores, podres poderes, saberes controlados e controladores que ditam critérios identitários atrelando-os aos aspectos de patologia. Conforme o Manifesto, “Não acatamos nenhum tipo de catalogação, nem etiqueta, nem definição imposta por parte da instituição médica. Reclamamos nosso direito a autodenominarmos” (REDE, 2017, n.p.).

A ideia de trânsito ou de transformação, neste discurso, é uma possibilidade que tenta ser capturada pelo viés patologizante. Tais expressões necessitam de intervenção especializada e, por vezes, cirúrgica para ascensão ao gênero correto – reforçadora da noção de Disforia entre sentimento pessoal e genital.

Alinhados as perspectivas traveças, ou *queer*, podemos abordar as expressões de gêneros a partir de premissas não essencialistas. O essencialismo carrega a ideia daquilo que Foucault (1988) abordou como a “verdade” que o sexo e a sexualidade carregariam sobre a experiência subjetiva. Algo como o último reduto do sentimento de identidade pessoal. O segredo e a verdade, teriam nos gêneros, sexualidades e práticas sexuais, um jogo de relações de poder que manteriam regimes de enunciação e de visibilidade, conforme a noção e a função esperada de um dispositivo.

Analisar os modos que os gêneros e sexualidades expressam, performatizam modos de ser, nesta pesquisa, tem especial interesse pelos devires artístico-teatrais que podem produzir essas possibilidades. A arte do teatro, estabelecida como um jogo provocativo entre realidade e

ficção, entre construído e construção, é um eixo potente, o embaralhamento das identidades. Ajuda-nos em nossa confusão!

Em relação à confusão, a ativista travesti Keila Simpson, presidente da ANTRA, faz sua definição, no documentário “Despatologizando as identidades”, do CFP: “A gente não é homem. E travesti tampouco é mulher. A gente quer justamente causar essa confusão. Se eles são homem e mulher, azar o deles. Nós somos uma população diversificada dentro das nossas identidades (CFP, 2015). E, imaginado na voz de Keila, associada à sua fala no documentário, um trecho da poesia de Susy Shok⁶², colocando nos termos que a abjeção vai ser considerada, uma existência “monstro”⁶³. Diria ela: “reivindico meu direito de ser monstro, nem homem, nem mulher” e complementa, em outro verso: “e que os outros sejam o normal”!

A inconsistência do que significa ser “homem e mulher de verdade” segundo as concepções normativas de gêneros e sexualidades, abre possibilidades. A discussão está posta, sobre “a verdade, sobre a mentira, sobre a cópia, mimeses, origem...” conforme diz Berenice Bento sobre seu envolvimento na pesquisa sobre gêneros. (DIAS, 2014). As composições subjetivas que tem nos gêneros e sexualidades um eixo constituintes sobre isso, em conexão com o processo de produção da realidade encontra os limites de códigos sociais que procuram a “verdade”, verdadeira essência das coisas, dos seres, da nossa realidade enquanto atuantes, enquanto gêneros, enquanto desejos...

Trazemos aqui dois campos de discussão – os gêneros e a arte do teatro, enquanto duas posições que se aproximam quando colocamos uma linha divisória, que demarca a dicotomia entre a realidade, como sendo uma verdade, possível de existir, e a ficção como sendo “de mentira”, algo que não existe. Esta linha se pauta numa lógica binária de perceber as coisas, e opera – de modos distintos – nas concepções de gêneros e nas concepções sobre a arte do teatro. Um quadro montado nessa lógica, seria assim:

Ficção - “de mentira”	Realidade – “de verdade”
Personagem	Ator/atriz
Gênero dissidente	Gênero normativo

⁶² Conforme apresentado no final deste capítulo.

⁶³ No livro “Pedagogia dos monstros” (SILVA, 2000), Tomas Tadeu da Silva diz: “A existência dos monstros é a demonstração de que a subjetividade não é, nunca, aquele lugar seguro e estável que a teoria do sujeito nos levou a crer” (p. 19).

De algum modo, esta divisão reforça uma perspectiva patologizante, sobre os modos de vida e de expressão das pessoas. Uma pessoa que atravessa os limites de gênero, cria algo para além daquilo que é normal, considerando o normal a produção (irrefletida) de gênero. Dizer que a travesti ou a trans criam uma personagem, sob esta ótica seria dizer que as pessoas normais não criam nenhum personagem. Seria verdade isso? O personagem é tão real quanto x atuante, e atrás da máscara não existe um rosto, mas outras máscaras... É por isso que nos interessa tanto pensar as travestilidades e transexualidades sob vieses artísticos, pois pensamos ser criativos sempre uma condição de fazer arte, sejam quem for, seja como for, assim como fazer-se pessoa, gênero, amante, etc.

Vamos fazer arte com os gêneros? Na discussão sobre arte em Nietzsche, Deleuze aborda como sendo uma das funções da arte para o filósofo-dançarino alemão:

A arte é o mais alto poder do falso, ela magnifica o “mundo enquanto erro”, santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior [...] A atividade da vida é como um poder do falso, enganar, dissimular, ofuscar, seduzir. Mas, para ser efetuado, esse poder do falso deve ser selecionado, reduplicado ou repetido, portanto, elevado a um poder mais alto. O poder do falso deve ser elevado até uma vontade de enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso. A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma como poder do falso. *Aparência* para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo e sim a seleção, correção, reduplicação, formação. Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida. (DELEUZE, 1976, p. 48-49).

A “verdade é aparência” é uma estranha fórmula que questiona os opostos lugares de verdade e aparência. Por definição, nem verdade, nem aparência, nem realidade, nem ficção. Aconteceu de estabelecermos esta discussão em contextos atravessados por outras tantas visões. E, de modo hegemônico, visões que se sentem confortáveis com a ideia essencialista de ser pessoa, atuante, gênero, corpo, etc. Visões que coadunam com a manutenção de normativas que, mesmo sufocantes, oferecem sensação de estabilidade, num mundo onde o imprevisível e o instável assombram. Visões que configuram desejos padronizados, nunca corajosos o suficiente para a construção de singulares modos de existência.

Questionar essa dicotomia entre realidade e ficção, ao pensarmos no teatro, coloca a relação entre ator/atriz e personagem em questão. A composição da peça pelo Grupo Translúcidas não partiu de um texto pronto, de personagens pré-estruturados. Partiram de narrativas de história de vida, que em cena eram recriadas. Estávamos mais interessados nessa

confusão sobre o que é real e ficcional e esse jogo nos pareceu interessante. Guénoun (2012), ao fazer uma problematização sobre o teatro na transcontemporaneidade, afirma:

Se o teatro não seduz mais por seus fantasmas, *exige-se atores/atrizes*. Não ficções servidas pelos atores/**atrizes**, mas atores/**atrizes** induzindo (se necessário) ficções. A diferença é grande. O que o olhar perscruta, hoje, em cena, não é mais a imagem do papel: é o modo como o ator/**atriz** se comporta. (GUENOUN, 2012, p. 143, *grifo do autor, acréscimo nosso*).

A ideia de “falso” e “verdadeiro” sobre nossas formas de ser no mundo, sentir, desejar, identificar, transar e amar, enquanto ações de **ser** sexualidade e **ser** gênero dx **ser** humanx, nos levam a pensar na multiplicidade constituinte de nossos modos de subjetivação, inclusive de nossos sentimentos de identidade pessoal. Atuantes dos gêneros, estamos todos em produção, sendo a própria constituição marcadora de nossas existências. Resgatando mais uma vez Nietzsche: "Mas não existe um tal substrato, não existe 'ser' por trás do fazer, do atuar, do devir; o 'agente' é uma ficção acrescentada à ação - a ação é tudo" (NIETZSCHE, 1998, p. 36).

Nesse sentido, desmascarar a noção de ilusão, atrelada à contraposição entre ficção e realidade, é um gesto político que tensiona o real com outros contornos, uma vez que considera a ficção como construção de realidades. Considerar tal posição, e investir nela, poderia nos instrumentalizar na construção de novos mundos, ficcionais, mas sempre realidade.

Procuramos mapear algumas produções de novos discursos sobre gêneros e sexualidades, associados ao campo artístico e que remontam às suspeitas inicialmente colocadas sobre o aumento de visibilidade trans na atualidade.

3.4.2 A vida como obra de arte, mona! Visibilidade e tombamento

O Dzi Croquettes foi uma inspiração durante o trabalho de oficinas de teatro com o Grupo Translúcidas. Logo no início do projeto, na primeira oficina, assistimos ao documentário Dzi Croquetes, de Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Esta foi a primeira referência que assistimos como grupo, ainda definindo que tipo de teatro iríamos fazer. Mas não foi o único encontro com o Dzi, nesse percurso.

William Siqueira Peres, pesquisador sobre gêneros e teoria *queer*, orientador e um dos interlocutores desta pesquisa, provoca pensar em uma Teoria Dzi, um modo como poderia ser chamada a teoria *queer* (TOKUDA, 2016). Esta interessante provocação pode nos intrigar por modos multifacetados, rizomáticos e decoloniais para abordar a emergência da problemática

traveca, ou *queer*. O movimento *queer* (entre teoria, ativismo e arte) teria grandes conexões com a estética e política do grupo.

O Dzi Croquetes é um grupo carioca que mistura teatro, música e dança e, em 1972, criou o espetáculo **Gente Computada Igual a Você**, feito com números de dança, dublagem e monólogos produzidos a partir de experiências de vida. Do espetáculo, destacam-se, conforme matéria do jornalista Marcelo Hailer (2014)⁶⁴ a ironia, o duplo sentido, o tom farsesco, o deboche, o contraste e confusão entre elementos masculinos e femininos, como exemplo dos pelos nos corpos por um lado, e figurinos ousados e femininos por outro. O grupo era formado pelo coreógrafo e diretor Lennie Dale e o autor Wagner Ribeiro de Souza, além dos bailarinos Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo di Poly, Bayard Tonelli, Rogério di Poly, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões.

Nos anos 70, bastante alinhados às ideias de contracultura, criação coletiva e teatro de vivência, abordam as homossexualidades e travestilidades como afirmação de uma bandeira libertária de expressão sexual. Isso não somente no palco, mas através da criação de um estilo de vida que rompesse com o masculino e o feminino. Como o grupo se afirmava, “não eram homens, nem mulheres” (HAILER, 2014, np.). Surgida no período da ditadura, Dzi Croquetes é uma trupe performática “que vai romper com o binarismo de gênero nos palcos de teatro de São Paulo e Rio de Janeiro” (HAILER, 2014, n.p.) e, considerando o contexto político, não demorou para ter o espetáculo cancelado pela censura. Isso fez com que o grupo levasse o espetáculo para Europa, onde fez uma turnê de considerável sucesso. Essa experiência é resgatada aqui como referência estética e causadora de embaralhamento dos códigos inteligíveis de gêneros e sexualidades.

Tal embaralhamento age como possibilidade de trânsito, de exploração performativa e performática dos corpos, de confusão entre a realidade e ficção, entre a cena e o bastidor, atuação cênica e estilística da existência. Enfim, servem para revelar que os processos artísticos do coletivo eram também processos de produção de gêneros, de liberdades de expressão de sexualidades. À época da ditadura, o Dzi Croquetes tinha uma força de resistência, uma resistência encarnada em corpos espetaculares. Corpos que resistem e rebolam, sensualizam e debocham, chocam e ironizam...

⁶⁴ Matéria publicada na Revista Fórum. Marcelo Hailer é jornalista que já passou pelas redações da Revista Mix e A Capa, além da revista Fórum.

Se um movimento *queering* atravessou o Dzi Croquettes, também encontrou espaço em outro grupo teatral, poucos anos depois, mas num contexto descentralizado de produção cultural do Brasil. Entre os anos de 1979 e 1981, o grupo teatral **Vivencial Diversiones** trazia uma proposta cênica que se assemelharia ao Dzi na subversão e embaralhamento dos códigos inteligíveis de gênero. O grupo, coordenado por um ex-postulante a monge beneditino e ex-funcionário da FEBEM, acolheu um grupo de pessoas basicamente formado por “favelados e travestis deserddadas”, conforme relata João Silvério Trevisan (2000). A obscenidade que estava presente no Dzi, em continuidade do que era conhecido como teatro de rebolado⁶⁵. Entretanto, o Vivencial Diversiones “não tinha os atenuantes de classe média” e assim se apresentavam “com um componente de marginalidade radical, que da vida passava para o palco, onde se tornou tema e estilo”.

A marginalidade atravessada por questões culturais e sociais, considerando os elementos de classe que queremos destacar no caso deste grupo, fazia acender outro potencial de subversão. Era um teatro que colocava no palco, na interseccionalidade entre as experiências minoritárias de vida, sua “bichice, empunhada como transgressão, [...] elemento deflagrador de certa invenção poética subversiva” (TREVISAN, 200, p. 328)

Mapear as referências artísticas que foram se encontrando e trombando no caminho da pesquisa é uma forma de trazer alguns pontos de problematizações da rede da pesquisa – também formada por suspeitas. Foi possível nos deparar, durante este processo, com vozes no cenário artístico que tem colocado a dissidência sexual como uma pauta impactante (e de difícil evitação) na atualidade. Essas vozes, que serão mais explicitadas, refletem – mesmo que difusamente – uma suspeita: o aumento da visibilidade das **dissidências**⁶⁶ sexuais e de gêneros (expressões trans em especial) como um traço da atualidade. Esse processo, que também suscita a “descoberta” de universos por parte do pesquisador (que vê mais coisas sobre o tema do que antes), é também acompanhada pela criação de um cenário onde o debate público sobre a dissidência sexual e de gênero tem sido colocado por artistas LGBT (o pesquisador não está sozinho).

⁶⁵ No Teatro rebolado, as piadas pornográficas se misturavam com virulentas críticas políticas. Surgido em meados do século XX, foi um espaço que acolheu travestis e o denominado “travestismo” (atores que se travestiam de mulher, borrando as relações entre ator/personagem e que seria uma das formas aproximadas e constituidoras do fenômeno *drag-queen*) (p. 244).

⁶⁶ Alinhamo-nos com Leandro Colling que tem usado o termo “dissidência” no lugar de “diversidade” sexual e de gênero, uma vez que este termo já se encontra bastante normalizado, excessivamente descritivo e próximo ao discurso da tolerância (COLLING, 2017, p. 18)

É possível estabelecer um comparativo local/nacional. Desde 2012, quando de sua fundação, o Coletivo ElityTrans tem dialogado com diferentes setores da sociedade. Tem sido chamado para participar de mesas, debates, eventos (universidades, espaços de diálogo com o poder público, com os movimentos de mulheres, de artistas, negros, etc.) e, contribuído para a cena local não somente trans, mas LGBT. Em Londrina, temos percebido como as questões trans associadas às demais letras da diversidade sexual, bem como associadas a outros temas e lutas, tem se feito presente em diversos contextos, inclusive no campo da arte.

Há uma associação deste cenário local com um processo de visibilização de maior amplitude. É importante destacar alguns exemplos no cenário artístico, na nossa tentativa de mapear as expressões trans que queremos abordar. Assim, citar alguns/algumas artistas que no cenário musical e teatral, tem gerado (e sido gerado por) “essa tal visibilidade”. Sim, trata-se de uma visibilidade questionável, principalmente quando associada aos números preocupantes de casos de violência LGBTfóbica, e as mortes motivadas por transfobia destacam-se nesse quadro.

Estas produções estão ganhando espaço em veículos de comunicação dos mais diversos. Dentre as mídias, estão as grandes empresas comunicacionais de TV aberta, como é o caso Rede Globo que abordou recentemente o tema em novelas em diferentes programas, assim como estão as mídias alternativas, que trazem uma proposta de comunicação contrahegemônica, como é o caso do site NLUCON⁶⁷, site de notícias, matérias e reportagens que visa “servir de ferramenta no combate ao preconceito” (LUCON, 2018, np.).

Essa “tal” visibilidade tem gerado efeitos diversos. Há desde quem olhe com desconfiança para os modos de vida que estão sendo mostrados, e aqui os níveis de “desconfiança” variam. Há também, entre xs entusiastxs deste cenário, quem desonfie dos interesses do mercado capitalista nas tentativas de captura e lucro destas iniciativas, acompanhando o número significativo de “consumidores”. Seria um novo nicho do mercado rosa? *Pink money over us*. Dentro da estrutura da mídia hegemônica, qual o potencial de transformação? Estas posições, entre outras, montam um cenário heteronegêneo na forma de processar e elaborar estas transformações.

No campo da música, temos um cenário com aberturas a tais questões, a ponto de acolher “um novo movimento estético-político”, como definiu Jean Wyllys, deputado federal

⁶⁷ A página NLUCON foi criada e escrita pelo jornalista Neto Lucon, e visa “ampliar a voz da população trans e também ressaltar histórias que contribuam com a autoestima e sejam referências positivas” (LUCON, 2018, np.)

pelo PSOL, e que tem protagonizado uma luta parlamentar em defesa dos direitos da população LGBT. Segundo afirma em texto publicado pela revista TRIP, em 2016, apesar deste movimento ter-se iniciado já há alguns anos, é somente nos dois últimos que começa a ganhar contornos mais definidos. Tal movimento musical, assim como as produções artísticas em diferentes linguagens (teatro, dança, artes plásticas, etc.) devem ser considerados em função dos atravessamentos históricos, políticos, sociais, enfim, das demandas de seu próprio tempo. Nesse sentido, Wyllys fala sobre como pensar esse movimento, que denomina de MPBTrans:

Assim como a bossa nova correspondeu, em termos de trilha sonora, às transformações socioculturais do pós-guerra, e o Tropicalismo foi a expressão musical da chamada contracultura dos anos 60-70, a MPBTrans é a música que resulta dos – e responde aos – impactos políticos, sociais e estéticos das novas tecnologias da comunicação e da informação (internet e redes sociais digitais) nessa segunda década do novo milênio; é o movimento que se contrapõe, em termos artísticos, ao retorno dos discursos conservadores, reacionários e fundamentalistas religiosos à hegemonia política no país. (WILYS, 2016, np.)

Faz parte deste movimento, artistas como Liniker, Lineker (são artistas diferentes, apesar de semelhança fonética e de grafia), Jaloo, Não Recomendados, As Bahias e a Cozinha Mineira, Johnny Hooker, Gloria Groove, Pablo Vittar, MC Xuxu, Valeria Houston, Banda Uó, Deena Love, Rico Dalasam, Verônica Decide Morrer, Luana Hansen, MC Linn Da Quebrada, entre outrxs. Entres os estilos variados, alternâncias entre o rap, samba, funk, rock, brega, soul, enfim, não existe uma identidade única de estilo musical.

Segundo a análise de Jean Wyllys (2016), podemos considerar esse processo como um **movimento relevante** que se desenvolve no cenário musical por trazer à tona, de maneira plural e diversificada, importantes aspectos de inovação e que trazem, em suas manifestações, características comuns. Quatro delas são anunciadas: 1) xs artistas adotam visuais andróginos ou assumem identidades de gêneros desviantes, desestabilizando, assim, as fronteiras de gêneros; 2) suas composições abordam as políticas do corpo e identitárias e fazem menção mais ou menos diretas às minorias sexuais, étnicas, religiosas, sociais; 3) têm uma relação com a internet e as mídias sociais (muitxs surgiram destes espaços e, posteriormente, atingiram as mídias tradicionais); 4) Fazem críticas ao patriarcado, o machismo, o racismo e a misoginia, colocando em questão as LGBTfobias. Destacamos que críticas às segregações de classe também se fazem presente nesse momento, e se encontram em algumas produções.

Esso movimento também tem sido denominado de diferentes maneiras. Música popular de desconstrução, geração do tombamento, música de empoderamento, são algumas formas que

se descreve esse movimento⁶⁸. Nesse contexto a problemática das **dissidências** tem sido colocada ao debate público, através da amplitude e da ressonância do movimento. Não é de se admirar que estxs artistas tem ganhado espaço em programas de TV, onde de maneira performática e discursiva tem colocado em discussões as violências e potências vivenciadas por LGBTQs. Um exemplo é a participação de Liniker no programa Amor e Sexo, da Rede Globo, onde faz uma versão da música “Geni e o Zepelin”, interrompendo o refrão da música que diz “joga pedra na Geni!”, dizendo enfaticamente: “Não joga!!! O Brasil é o país que mais mata travestis, transexuais, homossexuais e bissexuais do mundo. Isso tem que acabar. Basta! Bendita Geni⁶⁹!”

As expressões trans tem ganhado especial destaque nesse contexto. Artistas travestis e transexuais (Como Raquel Virgínia e Assucena, vocalistas de As bahias e a cozinha mineira, Veronica Valentina, vocalista da banda Veronica Decide Morrer, MC Xuxu, Valeria Houston, entre outras) tem sido destaque nesse processo, e que pautam de alguma forma as expressões de travestilidades e transexualidades. As expressões de transgeneridade, como as *dragqueens* também são marcantes, como por exemplo Gloria Groove e Pablo Vittar, quem sustenta um nome artística no masculino, pois afirma que não é o nome o definidor de sua *drag*. Essa escolha dx artista gera certa confusão sobre as fronteiras de identidades, confusão reforçada por diversxs outrxs.

Esse aspecto de embaralhamento tem sido considerado *queer*. Entre as confusões geradas pelos gestos de uma transgeneridade em movimento, que podemos entender *queer*, estão a Liniker, que antes anunciava-se “o” Liniker e Mc Linn da Quebrada, que se define como “bicha, trans, preta e periférica; nem ator nem atriz, atroz; bailarinx, performer e terrorista de gênero”⁷⁰, são exemplos disso. Linn da Quebrada é uma das artistas que carrega esses questionamentos sobre classe, associadas às de gêneros, estes sendo provocados numa perspectiva fluída, não-binária e, de certo modo, transidentitária: a bicha - a trans. Essa posição vai ter impactos nos processos de construção da expressão trans que encontrou espaço para enunciar-se, no grupo Translúcidas. “não se esqueça, aconteça o que aconteça, continue a travecar”, diz trecho de sua música⁷¹.

⁶⁸ Conforme Techera (2016), Simões (2017) e Araujo (2016), em matérias sobre esse movimento musical.

⁶⁹ Programa Amor e Sexo do dia 02 de março de 2017.

⁷⁰ Segundo matéria na internet (PEREIRA, 2016a).

⁷¹ Música Sereia do Asfalto, utilizada na peça produzida pelo grupo Translúcidas.

Tais referências do cenário atual, especialmente musical, têm participado de impactos nos discursos de pessoas trans de uma nova geração, nas formas de autoreconhecimento, na possibilidade de construção de gêneros não binários, inclusive de ser trans, inclusive de ser travesti. Estes impactos, vão ser trazidas para o Grupo Translúcidas pelas participantes, “as mais novas”, vindas de uma outra geração de trans que estão no processo de transição e definição de suas expressões, ou suas “identidades”.

Existe, ainda, o interesse do mercado cultural nestas novas manifestações. Poderíamos pensar quanto esse movimento tem sido capturado pela lógica capitalística, tornando a inventividade e lacração⁷² - força deste movimento, uma mercadoria. Sem desconsiderar as contradições e sem saber ainda onde esse processo vai nos levar, é importante considerar que, no entanto, a presença destxs artistas tem tematizado questões sobre gêneros e sexualidades. Com uma proposta mais flexível destas composições, tem ajudado a desvelar alguns lugares fixos. Linn da Quebrada, tenta pautar esse movimento de forma rizomática, sem centralidade, observando que resulta de um processo histórico:

O que a gente está fazendo não é necessariamente novo, nós não somos pioneiras. Além de tudo, tem outras pessoas que estão fora da lente midiática e que estão produzindo coisas tão interessantes quanto nós e tão relevantes, senão até mais. Muitas outras pessoas, de uma forma ou de outra, já estavam pondo em xeque essas normas, já estavam implodindo e fazendo um bug no sistema. Ficou insustentável pra grande parte das pessoas e pra mídia, principalmente, fingir que nós não existimos (LINN DA QUEBRADA, 2016, np.).

No campo do teatro, encontramos algumas referências mais específicas de discursos sobre travestilidades e transexualidades. A peça “BR Trans” é um exemplo desse fenômeno. O encontro com esse trabalho artístico nesta pesquisa também reforça o modelo rizomático de construção desta pesquisa, como destacado no início desta seção. Fui apresentado ao projeto BR Trans por diferentes artistas que, quando conversamos sobre minha pesquisa (com travestis, transexuais e teatro), diziam: “Você conhece a peça BR Trans?” Era uma indicação de trabalho teatral sobre o tema que foi feita por diferentes pessoas.

A peça, um monólogo resultado de uma pesquisa cênica desenvolvida em um projeto de residência artística da Funarte/MINC, foi realizado através do compartilhamento de experiências do idealizador do projeto, o ator Silvero Pereira, com travestis e transexuais do Ceará e de Porto Alegre. O tema abordado é o universo de travestis, transexuais e artistas transformistas e a pesquisa envolve uma perspectiva de teatro enquanto instrumento de

⁷² “Lacração” é uma expressão que, atualmente, tem sido utilizada no universo LGBT. “Lacrar” tem sentido próximo ao de “tombar”. Seria algo como “mandar bem”, e se refere a atitudes que tem impacto, e de algum modo, são resultados do empoderamento LGBT.

transformação social. A peça foi criada com fragmentos de vidas reais e traz à tona histórias de exclusão e violência presentes no cotidiano destas pessoas. No entanto, o objetivo da peça é ir além desta perspectiva no sentido de mostrar as narrativas de superação, também marcantes nestas histórias de vida.

Conforme descreve a sinopse do espetáculo:

Um processo cênico antropológico-autofágico-esquizofrênico traz à cena histórias sobre medo, solidão e morte. Histórias que se encontram e se confundem entre si e com a vida e as inquietações do ator. Recortes de vidas e vidas recortadas a partir de pesquisas e conversas com travestis, transformistas e transexuais de Porto Alegre, pelas ruas e casas de show. BR TRANS é um trânsito de informações e de fatos reais. Um traço “brasil-trans” construído a partir da convergência e dos deslocamentos entre os polos do Nordeste e do Sul do Brasil. (COLETIVO AS TRAVESTIDAS, 2017, np.)

O ator Silvero Pereira, do Ceará, diz que no espetáculo BR Trans, não existe ficção, mesmo tendo uma dramaturgia composta por depoimentos de travestis e transexuais e trechos de textos de Heiner Muller, Beckett entre outros, além de textos autorais. Nesse processo as barreiras entre realidade e ficção não se encontram estritamente definidas, algo que discute como uma perspectiva dentro da atuação teatral. A personagem da peça Gisele Almodóvar, uma referência à personagem Agrado⁷³, tem seu surgimento a partir das relações que o ator criou com travestis no Ceará: “Gisele nasce desse afeto, dessa amizade com essas meninas. Quando eu me vi, eu já era Gisele”.

Hoje a Gisele é uma ação performática do Silvero, conforme define o próprio ator. “Eu costumo pegar a Gisele, e sair para o teatro, para o bar, para lugares públicos [...] Faço uma ação de Gisele”. O Silverio transforma-se em Gisele. Destaca que as pessoas com quem interage na rua não sabem que ele é um ator em ação performática. Isso permite, segundo ele, que a Gisele sinta na pele algumas sutilezas do preconceito que o Silvero só conhece por relatos.

Em entrevista para o diretor teatral Aderbal Freire-Filho, no programa Arte do Artista⁷⁴ da TV Brasil, Silvero diz que considera importante destacar a presença de formas de travestilidades na história do teatro, presença muitas vezes negada ou negligenciada.

Nessa coisa da história do teatro, que é o que meu espetáculo tenta puxar também, que meus trabalhos tentam puxar, que é a história das travestilidades no teatro. Desde o teatro grego, desde o teatro elisabetano. Esse modismo DRAG que aparece agora, mas

⁷³ Agrado é uma travesti que protagoniza uma renomada cena em que precisa entreter o público em um teatro e faz isso a partir da comicidade de um autodepoimento onde discute sua autenticidade, demonstrada nas intervenções corporais que fez ao longo de sua vida, resultados de seus desejos. Está presente no filme “Tudo sobre minha mãe”, do diretor espanhol Pedro Almodóvar.

⁷⁴ Da TV Brasil, apresentado por Aderbal Freire Filho.

é do *Dressed As a Girl*, que eram os caras, que faziam tudo. Então, esqueceu-se dessa importância (PEREIRA, 2016b, np.).

Essa história esquecida, faz menção a história do teatro, também associada a história do patriarcado. De épocas em que somente homens podiam ser atores, como no teatro grego, elisabetano, ou mesmo nas terras tupiniquins, desde os autos catequéticos dos jesuítas (TREVISAN, 2000). Desse modo, os papéis femininos eram representados por homens que se caracterizavam como mulheres. Esse processo era acompanhado de uma formação específica e, muitas vezes, de um estilo de vida associado a expressão de feminilidade (AMANAJÁS, 2014).

O ator Silvero Pereira faz parte de um grupo de artistas que desenvolvem sua pesquisa teatral sobre o universo de travestis e transexuais, o Coletivo Travestidas. O Coletivo, da cidade de Fortaleza, CE, desenvolve essa pesquisa há 14 anos. Em 2005, estreia o primeiro trabalho “Uma flor de Dama”, e desde então já conta com nove espetáculos produzidos. A peça “Quem tem medo de travesti” de 2015, é descrita pelo Coletivo como “um aprofundamento nos procedimentos técnicos desenvolvidos dentro do Coletivo sobre Teatro e Travestilidade, tendo o transformismo como um processo de alter-ego do ator, construindo assim, o ator-trans” (AS TRAVESTIDAS, 2017, n.p.).

Além do trabalho de Silvero Pereira e do Coletivo Travestidas, existem outros trabalhos no campo teatral da atualidade que se somam na composição deste movimento rizomático da visibilidade artística trans. Gostaríamos de citar mais alguns.

A atriz e ativista curitibana Maitê Schneider, é uma reconhecida artista trans. Ela, que também mantém desde 1997 um blog chamado Casa da Maitê, um dos mais antigos portais destinados à **diversidade sexual**, conforme informação de seu próprio portal. A atriz, que estreou no teatro em 2005, com a peça “Jesus para Cristo” de Alexandre Linhares, desde então tem-se destacado como uma artista trans e já teve a história de sua vida mostrada num programa do Canal Brasil. Seu último trabalho, o monólogo “Escravagina” dirigido por Cesar Almeida, foi considerado pela atriz o mais difícil desafio de sua carreira teatral. A peça tem um tom autobiográfico e narra elementos de sua trajetória de vida na construção de sua expressão trans.

Outra referência do cenário teatral é a atriz Renata Carvalho. Seu mais recente trabalho é o monólogo “O Evangelho segundo Jesus, Rainha do céu”. A montagem da diretora Natalia Mallo, para o texto de Jo Clifford, traz Renata no papel de Jesus Cristo, no corpo de uma transexual. A peça que circula por diversas cidades do país, tem gerado polêmica nas cidades que passa, advindos de vozes conservadoras e fundamentalistas que não suportam uma

representação trans do cristianismo. Em Londrina, quando foi apresentada no Festival Internacional de Teatro (FILO), em 2016, gerou grande repercussão os atos contrários à apresentação, que seria realizada na Capela da Universidade Estadual de Londrina, uma reprodução arquitetônica da primeira catedral da cidade, situada no Campus da Universidade. O ataque foi protagonizado e organizado por um vereador da cidade, vinculado ao Movimento Brasil Livre, representante de forças conservadoras da cidade, e mobilizou a organização do Festival a transferir a apresentação para um auditório. O monólogo dialogava com o contexto, os personagens de Jesus, em diferentes representações: perseguições sofridas, discursos incompreensíveis aos muitos dos seus, mensagens de amor diante das ações de ódio...

A polêmica sobre a apresentação de duas peças que abordam as expressões trans, incluindo o monólogo de Renata Carvalho, havia sido iniciada semanas antes da apresentação, quando da divulgação da programação do Festival. Em relação à esta ocasião, Wiliam Siqueira Peres, participante deste contexto e desta apresentação, escreveu ao jornal impresso Folha de Londrina:

Nas últimas semanas temos acompanhando por esse órgão de imprensa algumas discussões e posicionamentos diante das questões de direitos e acesso à cidadania de travestis e homens e mulheres transexuais. Tivemos espetáculos no FILO que nos levaram a problematizar sobre essas pessoas trans e suas inserções na sociedade, do quanto essas pessoas têm seus direitos de acesso à saúde, à educação, à moradia, à segurança pública e religiosidade negados, ou no mínimo refutados enquanto direitos à humanidade. Isso me faz evocar uma questão: quanto de humanidade tem em nós para aceitar e respeitar as pessoas que diferem de nós mesmos? [...] Diria que se trata de fascismos em nós, de autoritarismos que embebecidos de narcisismos nos fazem com que nos sintamos autorizados a massacrar, humilhar e fechar portas de acesso de bens e serviços de qualidade que defendam a vida como valor maior (PERES, 2016).

A denúncia ao modo como se violenta os modos de vida de travestis e transexuais, restringindo-lhes acesso aos direitos, limitando os espaços de existência, negando o direito à singularidade, já haviam sido anunciadas na cidade de Londrina. Estou me referindo à peça “Eu quero viver de dia” resultado de um trabalho com travestis de Londrina realizado por Wiliam Peres. A peça, que estreou em 2004, foi apresentada no FILO, mesmo Festival que Renata Carvalho participaria. Doze anos mais tarde, a presença de uma travesti no palco continuaria incomodando.

Na peça, o texto “Eu quero viver de dia” escrito por Maitê Schneider e cedido para o espetáculo, já denunciava estas mesmas barreiras, anos antes. Conforme o trecho final do texto:

A noite realça o brilho das roupas, a silhueta bem feita e torneada e o brilho que algumas ainda têm no olhar por acreditarem num mundo mais humano e sem tanta violência e injustas cobranças. Algumas acreditam nisto, enquanto outras morrem anônimas, sem família, sem trabalho, sem identidade, sem poder conhecer o dia, pois até este direito é arrancado das travestis que ousam ultrapassar o limite da mudança

de seu próprio corpo em função de sua felicidade. (SCHENEIDER, 2000)

A referência à esta peça, além de compor o cenário de produções artística-teatrais sobre o universo trans, também revela uma conexão afetiva da produção desta pesquisa. “Eu quero viver de dia” foi a primeira montagem teatral com travestis e sobre o universo trans que eu havia visto. Na época, ainda como graduando de Psicologia, assisti ao espetáculo que integrava a programação de um evento na Universidade. Anos mais tarde, desenhamos outra experiência, mas com encontros entre pessoas que participaram destes processos, a exemplo do orientador deste trabalho.

3.4.3 Se delimitar é uma forma de limitar, definir para quê?

Essas são algumas experiências mapeadas do cenário teatral que citamos em diálogo com o cenário musical. Não se trata de um levantamento completo, o que exigiria um trabalho dedicado ao tema. Em relação ao quadro apresentado, é necessário destacar ainda que há uma série de outros nomes de atores e atrizes travestis e transexuais que poderiam ser destacados nesse cenário. Nomes como Rogéria, Maria Clara Spinelli, Claudia Wonder, Jane Di Castro, Camille K, entre outros nomes.

Mapeamos algumas referências na arte, especialmente, no teatro, que tem pontuado a presença e a temática trans, que tem criado e sido criado por um cenário de visibilidade. Esta visibilidade é plural, complexa, contraditória, etc. Mas têm insistido na luta pelo direito de estar presente nos diferentes segmentos da sociedade, inclusive do campo artístico.

A questão aqui não é considerar que as expressões trans, como formas de vivenciar sexualidades livres das normas de gêneros. Mesmo porque há uma tendência das corporalidades, valores e crenças destas serem subjetivadas a partir das linhas de subjetivação normatizadoras. São linhas que impõe, como modo de construção única, a reprodução dos modelos dados a respeito de como expressar as masculinidades e feminilidades de acordo com os padrões vigentes e impostos pela lógica binária, reducionista e universal.

Ao transformarem seus corpos, na busca por outra sexualidade, as travestis e transexuais desafiam abertamente os aparatos de controle da sexualidade. Esta posição não determina, por outro lado, uma forma, uma identidade-modelo de transgressão e resistência à produção normativa. Judith Butler aborda esse ponto de discussão num segundo prefácio inserido em 1999, no livro “Problemas de Gênero”. Segundo ela, não seria interessante

[...] celebrar a travestilidade como expressão de um gênero modelo e verdadeiro (embora seja importante opor-se à depreciação da travestilidade que às vezes ocorre), mas demonstrar que o conhecimento naturalizado do gênero atua como uma circunscrição violenta da realidade, com direitos privilegiados. (BUTLER, 2003, p. 28, tradução nossa.)

A ênfase de Butler é destinada à extensão da legitimidade de gêneros para os corpos que têm sido vistos como falsos, irreais e ininteligíveis. Como afirma, “a travestilidade é um exemplo que tem por objetivo estabelecer que a ‘realidade’ não é tão rígida quanto cremos” (BUTLER, 2003, p. 29). A transgressão das fronteiras de gêneros ocorre a partir das transformações realizadas no processo de construção dos corpos travestis e transexuais. Elas cometem essa transgressão, mesmo sem o saber, e colocam em debate a naturalização das sexualidades e dos gêneros, naquilo que é tido como mais “essencial”: o corpo.

Voltamos a discussão entre realidade e ficção, na produção dos gêneros. Quando se fragilizam as identidades rígidas e essencialistas, e as delimitações de gêneros deixam de ser tão fixas, podemos manter nossas composições em processo, em constante definição e redefinição. Resistir à normatização coloca a questão das identidades em constante processo de abalo e questionamento. Investir na criação da ficção é uma arma política na construção de mundos, uma via de reapropriação da vida, de configuração de territórios existenciais, reorganização de afetos. A questão da “identidade” existe aqui, enquanto ponto de problematização, com esse interesse, em perseguir nesse processo todo instável.

Precisamos de “identidades”? Poderia ser uma pergunta em pauta, que nos ajudaria a entender os contextos em que objetivamente é interessante politicamente a afirmação da identidade. O uso da identidade de maneira estratégica, tem sido um recurso de luta por direitos, principalmente no diálogo com setores poucos flexíveis do ponto de vista das concepções de mundo e, não à toa, conservadores, como os espaços de controle social (participação em Conselhos, por exemplo).

No entanto, acompanha a produção desta luta, a produção incessante de diferenciação, de singularização, pois a capacidade de autonegociar-se, facilita que a multiplicidade constituinte dos modos de ser, tenha expressão. É uma relação ambivalente, não tranquilizada (ou instituída) e por isso mesmo, em operação.

Para finalizar, deixo a poesia de Susy Shok, atriz, escritora que se define como “*artista trans sudaca*”, intitulada “*Yo, monstro yo*”. A primeira vez que ouvi sobre essa poesia, foi por intermédio de Keila Simpson. Durante um evento sobre Psicologia LGBT, durante sua participação em uma mesa, Keila cita Susy Shok, que em forma de poema, reivindicava seu direito de ser monstro. Esta reivindicação também o fez Keila, nessa ocasião. Achei interessante

e fiquei instigado. Mais tarde, fui conhecer a poesia completa. Nela, a noção de monstro se encontra com o de abjeção, mas também de um não-lugar, provocando pensar sobre tudo que escapa à classificação, tudo que resiste a ser “normal”. Segue a poesia de Susy Shok:

Eu, monstro, eu⁷⁵

Eu, pobre mortal, equidistante de tudo, eu RG 20.598.061. Eu, primeiro filho da mãe que depois fui velha aluno dessa escola dos suplícios. Amazona do meu desejo, cadela de guarda do meu sonho vermelho. Eu reivindico o meu direito de ser monstro, nem homem, nem mulher, nem XXY, nem H2O.

Eu, monstro do meu desejo, carne de cada uma de minhas pinceladas, lenço azul do meu corpo, pintora do meu andar, não quero mais títulos para encaixar, não quero mais cargos, nem armários, nem o nome exato que me reserve nenhuma ciência. Eu, borboleta alheia à modernidade, à pós-modernidade, à normalidade...Oblíqua, Silvestre, Vesga, Artesanal, Poeta da barbárie, com o húmus do meu cantar, com o arco-íris do meu cantar, e com meu esvoaçar: reivindico o meu direito de ser um monstro e que os outros sejam o Normal. O Vaticano normal, o credo em Deus e a virgíssima normal, os pastores e o rebanho normal, o honorável congresso das leis do normal, o velho Larrouse do normal.

Eu só levo as coisas que me iluminam, o rosto do meu olhar, o tato do escutado e o gesto vespa de beijar. E terei uma teta obscena da lua mais cachorra em minha cintura, e o pênis ereto das cotovias desobedientes e sete pintas, 77 pintas, o que eu estou falando: 777 pintas do meu endiabrado sinal de criar minha bela monstruosidade, meu exercício de inventora, de rameira dos pombos, me ser eu, me ser eu, entretanto parecido, entretanto domesticado, entretanto metido até os cabelos em algo, outro novo título para carregar, banheiro: de Damas? ou de Cavalheiros? ou novos cantos para inventar....

Eu Trans...pirada, molhada, nauseabunda, germe da aurora encantada, a que não pede mais licença e está furiosa de luzes maias, luzes épicas, luzes párias, Menstruais Marlenes Bizaras sem Bíblias, sem tabelas, sem geografias, sem nada, só o meu direito vital de ser um monstro, ou como me chame, ou como me saia, como me possa o desejo e a fucking vontade do meu direito de explorar-me, de reinventar-me, fazer de minha mutação o meu nobre exercício, veranear-me, outonar-me, invernar-me, os hormônios, as idéias, os punhos, e toda a alma! Amém!

Amém!

⁷⁵ Traduzida pela página “Translucidx”, do Facebook. Esta página se refere a um ensaio cinematográfico documental sobre os corpos trans.

4 EXPERIMENTO CÊNICO: O PROCESSO

Experimento é uma palavra que deve ser manuseada com cuidado, principalmente no terreno da psicologia. A-Psi-co-lo-gia. Não queremos, aqui, acordar a Psicologia do Método Experimental, fruto de um paradigma científico tradicional, onde cabem apenas alguns sujeitos, mas um mundo de objetos. Se recorrermos à história dessa disciplina, o experimento científico parece responder a pressupostos objetivistas e cientificistas, estabelecendo independência entre o ponto de vista do pesquisador(a) e sustentando a ideia de que é possível conhecer sem intervir na realidade (PASSOS; EIRADO, 2009). A cartografia, por outro lado, propõe a ideia de que a realidade estudada está em composição de linhas, que se configura junto ao pesquisar. Este procedimento exige mais que a descrição de dados observáveis e atitude neutra do pesquisador, uma vez que se encontram, todos os elementos, implicados numa rede de afetação mútua

Para podermos usar o experimento, sem o risco de cair nestas armadilhas, devemos fabricar novo sentido. Retirar-lhe a máscara de neutralidade, opor-se às dissociações entre objetividade e subjetividade, sujeito e objeto.

Já no teatro que praticamos (para marcar uma perspectiva situada), **experimento** tem outro sentido. Um sentido nada asséptico ou semelhante às paredes de cor neutra do laboratório. Experimentar tem a ver com corpo e criação, envolve sujeito e objeto - se fossemos utilizar estes termos. Aliás, para o ator e atriz, fazer laboratório é um processo mais associado a sair de confinamentos do que entrar neles como se faz no laboratório de experimentos científicos.

Jerzy Grotowsky, criador do Teatro Laboratório e reconhecido como teatrólogo interessado no processo de pesquisa, explora uma perspectiva experimental de teatro. Questionado numa entrevista se “**laboratório**” seria um bom termo para sua proposta de trabalho, tendo em vista a relação com o imaginário hegemônico sobre ciência, ele responde que nada pode estar mais longe da sua proposta do que a ciência *sensu stricto* (GROTOWSKY, 1992). Assim, ao invés de *stricto*, o sentido *lato* aponta para uma perspectiva ampliada de ciência.

O experimento que almejamos não tem controle de variáveis, ao contrário: **EXPANDE AS VARIÁVEIS**. Experimento cênico é um nome que costumamos dar àquilo que se opõe ao termo “espetáculo”, em parte por certa visão fetichista da apresentação teatral, espetacular; em parte pelo caráter processual da obra, não mais vista como produto, mas como produção. Experimento/produção é como um exercício de cena ou uma cena em exercício. É o que resulta do corpo, daquilo que o povoa, em ação de improviso, ou performática, enfim, ação de criação. É resultado de um traçado feito por diferentes pontos: corpo, voz, ocasião, público,

participantes, palavras, histórias, memórias, imagens, luzes, sensações, coletivo de coisas que servem como material de criação, resultado presentificado de uma coleção de elementos.

Segue-se, após estas considerações, um cruzamento, experimentando a palavra **experimento**:

- EXPERIMENTO: Experimento (eu) = eu provo = eu saboreio.
- EXPERIMENTO CÊNICO: a criação da cena é uma forma de ver o teatro.
- EXPERIMENTO ACADÊMICO-TEATRAL (ou artístico, literário...): Para não dissociar os campos, pois são, trabalhos como este, produzidos transversalmente.

Falamos anteriormente sobre o termo **experiência**, e não pretendemos que **experimento** sejam considerados sinônimos, apesar de reconhecermos que os sentidos não estão tão bem dissociados assim. Utilizamos a ideia da **experiência** como uma categoria de estudo e análise, muito interessante à perspectiva da cartografia, no interesse pelos processos. Na medida em que pesquisar consiste em acompanhar processos, esta pesquisa interessou-se por determinados processos: **experiências** de fazer teatro juntxs, que colocou nossas **experiências** de vida em contato, entrelaçados por **experiências** de subjetivação não normativas. Resgatando Joan Scott (1999), entendemos que são as experiências que constituem os sujeitxs, e não o contrário.

É nesse sentido que exploramos o conceito de **experiência** no exercício conceitual proposto pelo termo **vivência**. Ambos termos se encontram, quando o sentido de **experiência** remonta aos processos de vida, aos modos de subjetivação que operam nessa constituição. Sobre tais experiências/vivências, perspectivas e narrativas são criadas construindo o que entendemos como sendo a experiência de “sueitx”, de sentir-se, expressar-se e colocar-se no mundo. Entretanto domesticado, entretanto selvagem, entretantos atravessamentos que nos compõem.

Também exploramos que o termo **vivência** pode servir como um substituto para o conceito de **identidade**, ajudando-nos a evitar aprisionamentos que tal conceito têm carregado, nos contextos de sua problematização. O conceito de identidade ganha espaço de reflexão difusa nesse trabalho pois, de maneira impertinente, este termo insistiu em aparecer na **experiência** da pesquisa. Este termo não tem representado a forma como entendemos os processos de constituição das pessoas: múltiplo, por vezes não coerente; em outras vezes contraditório; por vezes ruptura, por vezes captura; por vezes normativo, por vezes singular. Sempre em movimento, o que ressaltamos, o que difere do sentido sedentário que a identidade sugere.

Esta posição demandou uma postura de questionamento, uma vez que considerar superada a utilização deste termo não corresponderia às questões que colocava. Devemos passar

por **identidades**, porque elas estão na linguagem, não tem jeito! Mas é preciso lutar contra a linguagem⁷⁶.

O tema pediu para ser pautado, neste processo, mas não do ponto da reiteração, muito menos de sua superação tranquila. Sua presença é problemática e isso movimenta nossas reflexões, pois de alguma maneira costura nosso problema de pesquisa. Dentre tantas perguntas que compuseram esse processo, uma (que já são várias) constitui-se junto com o desenvolvimento das práticas com o Grupo Translúcidas. Assim, ao passo que era um problema que lidaríamos concretamente, passou a constituir-se um problema de pesquisa também. O problema surgiu no pesquisar, já nos percalços do percurso.

Estas perguntas foram feitas por nós e são aqui repetidas, retomando o problema da pesquisa para ser orientador do percurso. Assim, o que pode um processo de criação teatral, num contexto de ativismo travesti e trans e num contexto de produção artística contestatória de paradigmas de mundo, ciência, gênero, sociedade, incluindo a própria arte? É possível que este processo de criação teatral mobilize modos de sensibilidade que sirvam para repensar nossos modos de relação? É possível construir estratégias de luta política a partir deste teatro? O **quanto** e **como** importa tal processo de criação, quando atentos aos encontros múltiplos (variáveis) que o grupo, como um coletivo de heterogêneos, mobiliza?

Vamos experimentar para saber, pensamos. Experimentamos, então.

A ideia de **experimento** vem somar-se a essa rede criativa de termos explorados e de certo modo revirados. Aqui experimento é como um exercício de composição, uma prática de si. Essa composição, aqui, foi mediada pelas nossas experiências teatrais. Por isso, em vários momentos deste texto, dissemos **experimentação**, **experimentações**. São modos de **experimentar** movidos pela curiosidade que deseja saber, que se move por perguntar. Também movidos pela vontade de provar, sentir o sabor, sendo esta, uma outra forma de perguntar-se sobre as experiências.

Até agora, contamos a história de como o projeto foi construído, além de alguns relatos dispersos (mas não perdidos) desta pesquisa. Contamos também alguns detalhes sobre as oficinas de teatro, propostas nesse processo. Vamos a partir de agora, trazer relatos e detalhes, vamos narrar histórias do que aconteceu com aquilo que foi anteriormente projetado. Esse percurso que teve ponto de partida, não sabia bem onde iria aportar.

⁷⁶ Referência livre à passagem de *Diálogos* (DELEUZE; PARNET, 1998), onde trata-se de problematizar o **dualismo**, mas achamos cabível também para o conceito de **identidade**.

4.1 Propostas

As oficinas de teatro foram elaboradas em parceria com o Coletivo Elity Trans, conforme já apresentado. Esta ideia vinha de encontro com a proposta metodológica de troca construtiva, que busca formas de mútua contribuição, viabilizados pela pesquisa conforme desenvolvida por Alejandra León Cedeño (2006, 2007)⁷⁷. A troca construtiva, desenvolvida dentro de processo de pesquisa com coletivos de iniciativa igualitária, como denomina León Cedeño, foi criada a partir da sua relação como pesquisadora e coletivos de militância política.

A troca construtiva surge, então, como forma possível de construção das relações entre x pesquisador(a) e as pessoas de um coletivo. Estes contextos de participação coletiva são espaços onde o trabalho coletivo tem grande importância, pois é a força mobilizada pelo coletivo que mantém tais projetos de pé. Assim, a troca construtiva é uma possibilidade ética de conexão parcial entre pesquisador(a) e coletivo, pensada como uma maneira de ajuda e aprendizagem mútua. “Trata-se de aprender a respeito de práticas emancipatórias de ajuda mútua e de preocupação igualitária, bem como de práticas de contestação à ordem existente” (LEON CEDEÑO, 2006, p. 76).

Uma relação de troca construtiva se faz a partir de ações concretas que sejam úteis para as iniciativas coletivas que se pretende acompanhar. Apostamos que esse processo permite transformações cotidianas que começam pelo olhar dx pesquisador(a). Conforme defende Leon Cedeño (2006), “nos conectamos e aprendemos uns dos outros a respeito de práticas para construir um outro mundo (onde caibam muitos mundos)” (p. 76).

As oficinas teatrais, conforme projetamos, pretendiam oferecer espaço de compartilhar experiências de vida, constituídas pelas expressões trans. Para esta pesquisa, essas experiências serviriam como material para problematização. Já para o Coletivo, as oficinas de teatro poderiam responder algumas demandas de organização do Coletivo, principalmente no que se refere ao aumento de participação. Poderiam servir como um atrativo para trazer participantes mais próximas do ElityTrans.

Em 2015, ano de início do mestrado, o Coletivo ElityTrans contava com 3 anos de existência e já era bastante conhecido na cidade. Foi construindo relações e participando de espaços, como setores da Universidade Estadual de Londrina (UEL), do governo municipal, como as Secretarias de Política para Mulheres e de Saúde. Também construía relações com alguns movimentos sociais, como coletivos feministas, com movimento cultural, entre outros. Esse cenário se costurou, ao passo que o Coletivo foi sendo convidado para dialogar, através

⁷⁷ Conforme apresentado no Capítulo 2.

da participação em mesas em eventos e outras atividades, na Academia e na militância. Participava também frequentemente de atos públicos e manifestações políticas organizados por tais movimentos. Esse processo, de algum modo, contribuiu para dar local visibilidade ao Coletivo e à pauta trans que o movimento trazia.

Em 2016, paralelo a esta situação, o Elity vivia outro cenário, interno. Houve certa dispersão gradual das travestis e trans que frequentavam o coletivo, assim como diminuição das atividades oferecidas pelo grupo, e isso que sobrecarregava as duas responsáveis, fundadoras do Elity, e suscitava também conflitos sobre modos de organização. O trabalho com teatro também se desmobilizou nesta época, pois estávamos envolvidos com outros projetos. Essa desmobilização interna foi uma das preocupações que abriu caminho para nossa proposta. Voltamos a compartilhar a necessidade de fortalecer o Coletivo, que também ganharia com a articulação de novxs participantes.

Em março de 2016 marcamos uma reunião na casa de Chris, uma das fundadoras do Elity e participante da pesquisa. Passamos um tempo no quintal, vendo os filhotes que sua cadela havia gerado. Depois, acompanhados de um café, conversamos num quartinho nos fundos da casa, pensando em estratégias para “alavancar o Elity”.

Nesta reunião, compartilhei o projeto de mestrado em detalhes mais objetivos, e a possibilidade desta pesquisa acompanhar as oficinas. Poderíamos dar continuidade às ideias de fazer uma peça de teatro, conforme elas se propunham. Eu adorava a ideia. Como ator considero que o processo de criação é muito prazeroso e instigante.

Estávamos delineando a proposta, e apesar dela ser destinada para travestis e transexuais, a questão da participação de lésbicas, gays, bissexuais havia se colocado. Alguns **LGBs**, de maneira informal, haviam demonstrado interesse nessa proposta.

Abaixo, as pautas e pontos discutidos na reunião do dia 26/03/16, que apontavam para os objetivos da proposta:

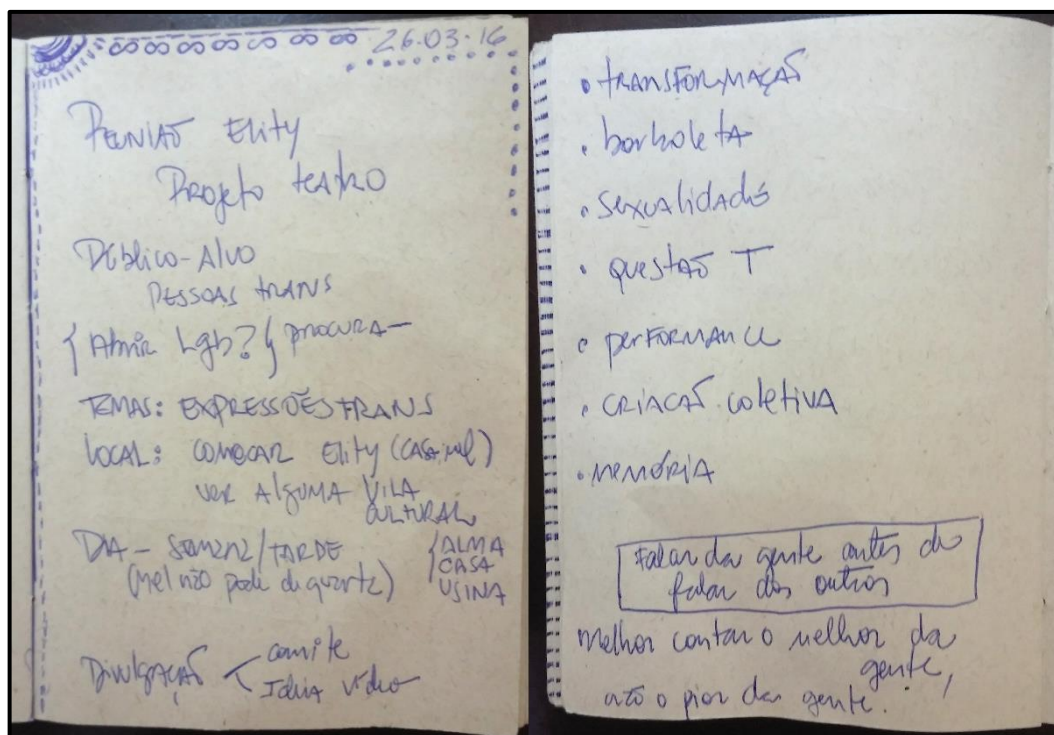


Figura 8: Foto das anotações da reunião dia 26/03/16

Nesse momento, os desejos indicavam uma perspectiva do que seria a visibilidade buscada através deste projeto teatral, que visava mostrar as potências de vida trans, através das experiências positivas vividas por essa população. “Melhor contar o melhor da gente, não o pior da gente” pontua Chris nesta reunião. Pois é exatamente isso que muitas pessoas têm dificuldade de ver: travestis e transexuais, gays, lésbicas e bissexuais, como modos de vida (também, entre outras coisas) potentes.

Em maio, com a ajuda de alguns atores do Teatro de Garagem, fizemos um vídeo-convite, para divulgação das oficinas de teatro. Esse vídeo foi mandado pelo Facebook e por e-mail para uma lista de travestis e transexuais que Mel tinha contatado. Era uma forma de instigá-las. Segue abaixo uma tentativa de apresentar o “Vídeo-convite”⁷⁸, em palavras escritas:

“Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa” (a música dos Novos baianos toca, e aparecem fotos de Mel Campus e Scarlet O’hara, em peças do Teatro de Garagem. Mel aparece falando o texto) Bom, galera, estamos aqui com uma novidade que vai abalar Londrina. A Cia. Teatro de Garagem de Londrina e o Coletivo ElityTrans convidam para as oficinas teatrais para travestis e transexuais. “Arrasa, bicha!” (Um jingle da Silvestry Montilla. Mel volta a falar). Porque travestis e transexuais nasceram pra brilhar e tá na nossa própria natureza. E agora queremos iluminar Londrina, o Paraná e quem sabe o Brasil e o mundo afora. Porque afinal para nós, limites existem para serem superados. Então convidamos vocês... (e, assim, passa a citar uma lista de nomes). Juntas, vamos abalar Londrina com a nossa arte!

⁷⁸ Disponível no Youtube, na página: <<https://youtu.be/Une43JR0CaQ>>

4.2 Participantes

Precisamos apresentar **devidamente** xs participantes deste projeto e do Grupo Translúcidas. Já fomos adiantando alguns detalhes, mas neste momento nos dedicamos a apresentar xs participantes. Algumas pessoas passaram pelo grupo e deixaram sua contribuição para o resultado final, a peça **Transtornada Eu**⁷⁹. Houveram entradas e saídas.

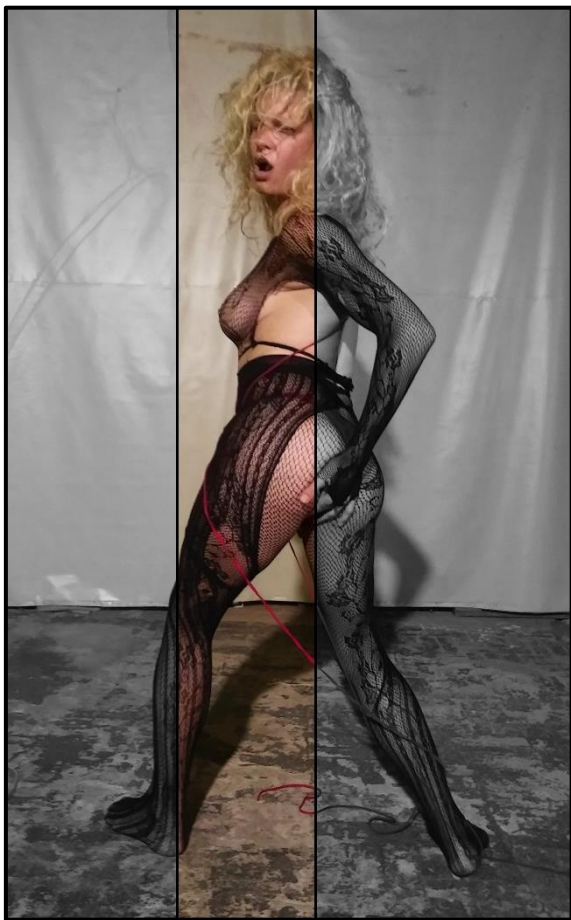
Começamos apresentando o elenco da peça, o grupo que finalizou o projeto. Com vocês, a Cia. Translúcidas de Teatro:

Mel⁸⁰ é mulher trans e uma das fundadoras do Coletivo ElityTrans, conforme temos citado. Tem 40 anos, é loira, alta, bonita, um “mulherão”, como definiram alguns alunos de psicologia que fizeram entrevista com ela, da Universidade Norte do Paraná (UNOPAR), onde trabalho. É também muito carismática, como define a si própria, no monólogo *GrazziEllas*. Nesta peça, ela também diz que seu maior defeito é que não é nada pontual. Mora atualmente com sua mãe e com um amigo. É “casada”, como descreve seu relacionamento com um italiano, apesar de não oficializado. Este relacionamento é fruto da época em que morou na Europa, para onde foi trabalhar como “puta”. Seu marido italiano, que há quase 10 anos não via (ela recebeu recentemente uma visita dele, que veio ao Brasil), é também responsável por ela ter voltado. Briga por ciúmes + polícia envolvida = extradição. Mas Mel está providenciando os documentos para pedir a dupla cidadania italiana a que tem direito, para poder enfim, voltar para a Europa. Lá sim, as travestis são tratadas com dignidade, me disse uma vez.

Mel sempre quis fazer teatro. Desde seu primeiro contato com o trabalho realizado com travestis, iniciado por Wiliam Peres no ano de 1997, como ela relata. O problema foi que quando o grupo de travestis estavam montando a peça “Eu quero viver de dia”, Mel estava na Europa e não pode participar. Além de querer explorar seu lado teatral, Mel desenvolveu pelo Elity, sua habilidade de falar em público. Seu jeito carismático ajuda, além de sua forma de exposição e diálogo, seguindo uma receita simples. “Você já sabe, né mona, é o discurso de sempre” diz ela.

⁷⁹ A peça está disponível no Youtube, pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=_rKrnMnA3hA&t=25s>

⁸⁰ Como a participante escolheu a forma de ser denominadx nesta pesquisa.



Dá pra ver na cara dessa bicha o que ela tem. Além de bela e perigosa, não deve nada a ninguém⁸¹.

Figura 9 : Mel, em foto de ensaio

O “discurso de sempre”, que ela diz, é algo que sempre muda, na realidade, mas sempre é conectada às suas experiências de vida. Também tem relação com um certo olhar que ela transmite, um olhar que busca relação. Nesse sentido, o “discurso de sempre”, é um cortejo, um convite às pessoas para olhar de maneira diferente para as expressões de travestis e transexuais. Para alguns, que a ouvem pela primeira vez (e ouvem uma trans pela primeira vez), é impactante. De um modo pessoal, com certa sensualidade e de um jeito também provocativo, e bastante sensível, acaba gerando não raro encantamento no público que a escuta.

Quando nos conhecemos, isso em 2012, foi Mel quem principalmente manifestou interesse em fazer teatro. Quando buscou explicar que teatro que se estava se referindo, disse que queria fazer uma peça sobre as belezas, não sobre o sofrimento da experiência trans.

Nossa outra participante, **Lina**⁸² é mulher trans, e tem 19 anos. Ela soube do ElityTrans quando foi assistir uma apresentação da peça Grazzi Ellas. Desde então, adicionou Mel no

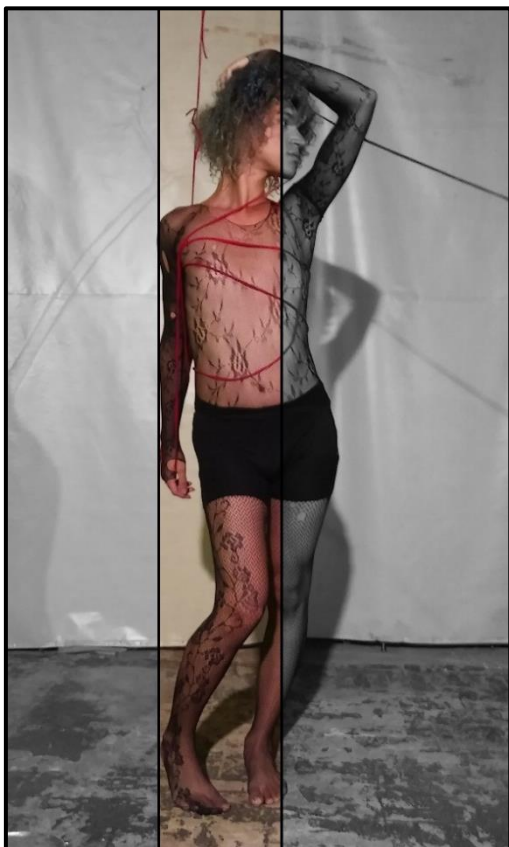
⁸¹ Esta descrição foi escrita por Lina, uma das atrizes do elenco, em carta utilizada durante cena da peça **Transtornada Eu**. Essa descrição é um trecho da música “Necomancia”, da cantora Linn da Quebrada.

⁸² Como a participante escolheu ser chamada, nesta pesquisa.

Facebook, e passou a acompanhar as postagens. Foi quando soube do evento **Unir para Transformar Londrina**, organizado pelo Elity. Foi um evento realizado em julho de 2017 com lideranças travestis e transexuais da região sul do Brasil. Em Londrina foi realizado o primeiro evento dessa proposta, que antecederia o Encontro Regional de Travestis e Transexuais em Caxias do Sul, em novembro do mesmo ano. O local de realização do evento e de hospedagem foi o Canto do MARL. Foi nesta ocasião que nos conhecemos. Lina era uma figura artística. Alta, tinha um cabelo empoderado-enrolado, pintado de rosa; também carregava uma singularidade no modo de se vestir. Fiquei instigado por ela. Eu perguntei se ela gostava de teatro. Ela disse que sim, que já havia feito um curso na Escola Municipal de Teatro, mas que não havia terminado. Eu perguntei se ela teria interesse. Ela disse que sim. “Depois conversamos”, fechamos o assunto paralelo que abrimos durante as falas do evento. Após o evento, chamei-a no *whatsapp*, cutucando-a novamente. Nem precisei cutucar muito. Em agosto de 2017, Lina entrou no grupo.

“Tudo pode o corpo” uma ideia que defende Lina. Ela é em parte fluida como um rio, no que diz ser as possibilidades de construção de si. Mas exerce uma postura mais pé no chão, e bastante interessada, nos espaços coletivos de militância, onde se faz como ativista trans. Tem pouca experiência, mas já se demonstra bastante politizada, exercendo uma construção de argumentos e posicionamentos. Lina havia participado do movimento estudantil, e do processo de ocupação das escolas estaduais, em 2016. Ela conta que estas experiências foram importantes na construção não somente de um corpo voltado à militância, mas de seu corpo trans. Encontrou algumas brechas onde sua experiência foi acolhida, mobilizada pela potência daquele momento histórico. Achevou-se ao ElityTrans e, rapidamente, passou a ocupar as oficinas de teatro, bem como as ações do coletivo. Desde os tempos da Escola Municipal de Teatro exerce seus experimentos de transição corporal não distantes da cena, da música ou da escrita. O processo de construção de sua vivência trans é artístico, eu diria.

Lina mora com a mãe e seus irmãos, um de sangue outra de “coração” - não polarizando, afinal tem sangue no coração e vice-versa. Ela é ligada à família, principalmente à mãe. Sua mãe procura entender e acompanhar esse processo – novo para ela, assustador até certo ponto, mas criador de novas aberturas, que acabaram por fortalecer os laços entre mãe e filha. Ela está iniciando alguns processos de transformação corporal, como hormonioterapia, e tem sido acompanhada pela mãe, e por pessoas que a militância aproximou: Mel, uma mulher trans mais experiente, uma médica que realiza atendimentos com pessoas trans em Londrina de maneira militante, entre outras pessoas. Linn da Quebrada também têm sido uma de suas companhias.



Ela é raivosa, sedenta e vai amaldiçoar você. Não tá bonita nem engraçada, tá boa de se fuder⁸³.

Figura 10: Lina, em foto de ensaio

Outra participante, **Fabi**⁸⁴ é mulher cis, lésbica, tem 26 anos. Se aproximou do grupo, a princípio, com interesses acadêmicos. Se permitia fazer teatro e colocar a própria sexualidade em questão, no processo do compartilhar das oficinas. Conheceu Mel em um curso de capacitação para produtores culturais e esse encontro gerou nela muitas coisas, desde a vontade de pesquisar junto às trans e travestis da cidade. Se interessou pelo tema das transexualidades, que desenvolveu na monografia do curso de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária da UEL. É formada em História e desenvolveu sua participação no grupo contribuindo com a construção do espetáculo.

⁸³ Esta descrição foi feita por Lina em carta utilizada durante uma cena da peça Transtornada Eu. Essa descrição é um trecho da música “Necomancia”, de Linn da Quebrada.

⁸⁴ Como a participante escolheu ser chamada, nesta pesquisa.

Estar em cena é um exercício que envolve uma tarefa pessoal para todos, e para Fabi esta “tarefa” foi colocar-se em evidência, estar em foco. Essa “tarefa” mobiliza o encontro com alguns bloqueios (desses bloqueios que todos temos, desses que tentam impedir fluxos desejantes). Algo passa por ali, reconhecido como algo que nos compõe, mas reconhecendo que há, também, pontos frágeis e impeditivos. Essa luta de forças, que nos é familiar, acompanhou também a participação de Fabi no Translúcidas assim como de sua narrativa sobre a participação no grupo. No início, disse que não queria estar em cena, mas ajudar nas outras funções fora do palco. Mas, aos poucos, acabou entrando em improvisos de cenas coletivas e sentiu-se confortável, sentiu-se cutucada e desejou estar em cena. Já fez teatro em ocasiões anteriores, inclusive num dos cursos do Teatro de Garagem, quando nos conhecemos. Mas nunca terminou os cursos, saía antes de apresentar-se em cena. O Translúcidas foi o primeiro projeto teatral que concluiu. Isso se deve, segundo ela, pelo fato de sentir-se acolhida pelo grupo e, assim, conseguir “se jogar” em cena. Não foi uma caminhada fácil, mas aconteceu. Fabi se jogou.

Ela é candomblecista e acompanhamos paralelamente, seu processo de iniciação em um terreiro de candomblé, suas obrigações, suas rotinas, seus cabelos raspados, suas



transformações. Trouxe referências do candomblé que, somadas a outras, compuseram a peça criada. Sua família tem dificuldades para aceitar alguns de seus “desvios”, o que às vezes angustia. Mas negocia sua existência, muito instigada pelas experiências das participantes e, sempre, com uma quedinha pelo “desvio”.

Ela desatinou, desatou nós. Sua casa não te define, sua carne não te define, ela é seu próprio lar⁸⁵.

Figura 11: Fabi, em foto de ensaio

⁸⁵ Esta descrição foi feita por Lina em carta utilizada durante uma cena da peça Transtornada Eu. Essa descrição é um trecho da música “Triste, louca ou má”, da banda Francisco, el hombre.

Como parte de uma perspectiva cartográfica *queer*, aqui também nos misturamos aos participantes nos tornando um deles. **Her** é outro participante do Translúcidas, e trata-se de um apelido para Herbert, este aprendiz de cartógrafo. Além do que já foi apresentado anteriormente, resolvemos apresentá-lo como parte do elenco e participante da pesquisa, aqui em terceira pessoa. Ele é homem, cis, bicha, ator, professor entre outrxs personagens. Faz teatro desde criança, quando sonhava em ser ator. Mas desde criança tinha os pés no chão, desses que se precisa ter quando não pertence a uma classe social favorecida. Ser psicólogo entrou como parte de suas estratégias de vida- sustento, além de outros desejos, e esse percurso o afastou do teatro por um tempo. Se encontrou novamente com o teatro quando estava se formando em psicologia. Desde este encontro, não parou de se relacionar com as artes cênicas, em geral com uma perspectiva de teatro político, popular, de rua, etc. Não vai ganhar dinheiro com isso.

Quis fazer o mestrado em psicologia de modo a tentar aliançar estes dois fazeres que o fazem. Fazer alianças é algo que lhe interessa. É um pouco antropofágico, como define seu orientador, e tem em vista as perdas e ganhos que **ser assim** traz. Ser bicha e ser ator passam por processos de resistência, pois são resultados de uma insistência (ou militância) de se

construir a partir do desejo, não das normativas. Estar em cena desempenhando uma personagem feminina tremeu sua base. Dentro e fora da cena, visto que são a mesma coisa, experimentou essa outra coisa, difícil de nominar.

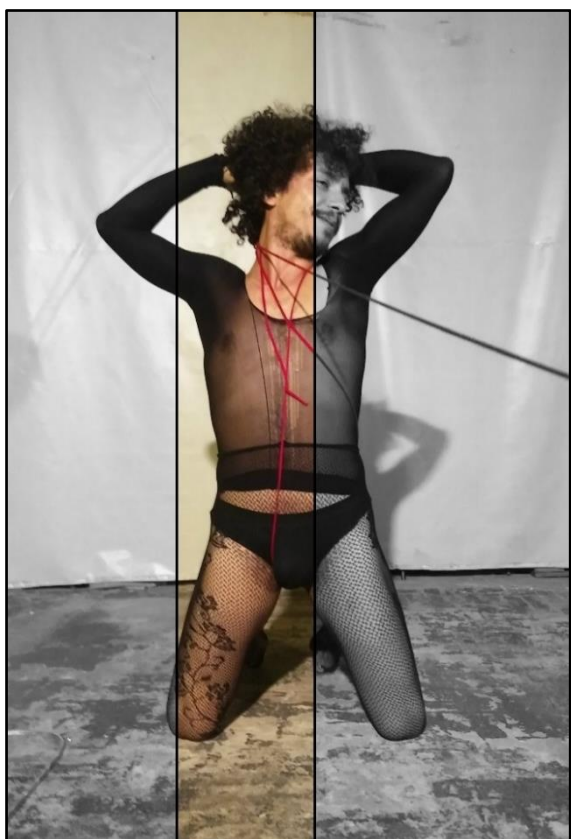


Figura 12: Her, em foto de ensaio

Afeminada, bonita e folgada.
Lugar de fala, ela que fala.
Pegou a verdade e jogou na
sua cara⁸⁶.

⁸⁶ Esta descrição foi feita por Lina em carta utilizada durante uma cena da peça Transtornada Eu. Essa descrição é um trecho da música “Necomancia”, de Linn da Quebrada.

Estas foram xs quatro que compuseram o elenco final da peça **Transtornada Eu**. Estas fotos de ensaio, foram feitas no processo de criação da peça, já na sua fase final. Mas esse processo como um todo, teve participação de outras pessoas. Elas acompanharam o percurso, algumas por maior tempo, outras tiveram passagem rápida. Segue a apresentação destas pessoas:

Chris⁸⁷ é uma travesti e tem 54 anos. Ela é uma contadora de histórias, talvez resultado de histórias e mais histórias que habitam nela. Chris faz parte do ativismo trans na cidade de Londrina. Gosta muito de Maria Bethânia, afinal ela marcou “toda uma” geração de travestis, como diz. Sua vida é a arte de sorrir toda vez que a vida diz não, diz citando uma interpretação de sua artista favorita. Quando adolescente, ainda “viadinho”, fazia balé. Chegou a se apresentar no palco, em festivais. Mas alguns problemas de saúde prejudicaram os movimentos da bailarina, ao menos a que ela se via sendo. Mas não perdeu a qualidade de movimento de dançarina, como pude observar nas oficinas.

Chris é candomblecista, filha de Logunedé, feita no santo e tudo. Também já fez muitas vezes a figurinista, em diversas cenas criadas. É desconfiada, como a vida deve ter-lhe ensinado, assim como também muito vaidosa. Tem opiniões fortes e contundentes, que traz dificuldades no diálogo. Mas também permite questionamentos importantes, fatais diria, ou simplesmente, incomodamente necessários. Chris ficaria no grupo até a mudança das oficinas para o Canto do MARL, e contribuiu bastante com o processo. Sua saída do grupo foi fruto de conflitos entre ela e Mel, divergências de modos de pensar e de trabalhar, associados aos afetos de uma amizade de longa data. Quando saiu, não quis que o grupo parasse com a peça, e se dispôs a participar de alguma maneira. Por fim, sua participação na peça foi através de uma gravação de vídeo, em que fez no quarto de sua casa a cena que escolhera para fazer na peça. Foi uma solução para aquele dilema, mas um recurso interessante na peça, de intromissão do audiovisual no meio das cenas.

Carminha⁸⁸ é uma travesti mais nova, do seio de relações de Mel e Chris. Tem 22 anos e trabalha na batalha⁸⁹. Ela chegou a fazer algumas oficinas de teatro, em 2012, quando nos conhecemos, mas não permaneceu muito tempo. Carminha concluiu o ensino médio. Havia parado, mas retomou quando participou do Projeto Vira Vida, idealizado pelo SESC. Trata-se de um projeto (que não existe mais) voltado para adolescentes e jovens em situação de

⁸⁷ Como a participante escolheu ser chamada, nesta pesquisa.

⁸⁸ Nome fictício.

⁸⁹ “Batalha” é como as travestis e trans se referem ao trabalho de prostituição nas ruas.

“exploração sexual”, isto é, que trabalham se prostituindo. O projeto oferecia cursos técnicos, tinha uma bolsa no valor de um salário mínimo, e contava com uma equipe técnica de acompanhamento, formada por psicóloga, assistente social e pedagoga. Um dos eixos do trabalho, era incentivar o retorno à escola de quem participava do projeto.

Carminha⁹⁰ tem esse nome aqui, pois queria ser uma vilã, no teatro. Sempre quis fazer o papel de vilã, como expunha nas oficinas. Ela é alta, sorridente, tem os cabelos longos e lisos e um tom de pele indígena, estilo “Pocahontas” alguém disse certa vez. Carminha não permaneceu no grupo muito tempo, somente os primeiros encontros. A ideia de Mel e Chris era incentivar Carminha para participar mais ativamente do Coletivo ElityTrans, até assumir sua presidência. Com Carminha, o Coletivo teria uma cara nova. Mas Carminha não assumiu esse interesse, assim como não continuou as oficinas de teatro. Deixou de frequentar as oficinas e não quis retornar, mesmo após eu ter insistido no convite, semanas após sua saída. Na ocasião, ela estava focada em juntar *aqué*⁹¹ para “colocar peito”, a prótese que dois meses após sua saída, colocaria em cirurgia.

Serena⁹² é gay, mas já teve histórico na travestilidade, como ele mesmo diz. Quando “novinho”, costumava se montar e “fazer esquina”. E, como faz questão de destacar, ficava na quadra de baixo da igreja! Com esta ênfase, diz sobre ter se aventurado na travestilidade em seu próprio bairro, querendo mostrar o nível de enfrentamento que fazia, mas também destacando relações comunitárias, que davam conta de aceitar o fato. Mas, como diz, foi uma fase. Serena é o nome que escolheu para sua personagem na peça, e por isso a escolha deste nome nesta pesquisa. Quem o conhece, sabe que de serena, ele não tem nada. É **beeem** afeminado, como observa a si próprio. Já chegou a ser confundido com uma mulher, e seria ainda hoje, não fosse a barba cheia que ostenta atualmente. Adora a barba, no momento, e adora essa coisa de misturar os detalhes femininos e masculinos. Mas não gosta de gays que flexionam o gênero no feminino. Sabe, como **as viadas** fazem! Engraçado ele ter escolhido um nome feminino para sua personagem? No teatro é diferente, a gente tem uma liberdade, diz ele, Serena. Aqui a brincadeira com o gênero masculino do ator e feminino da personagem é proposital

Ele é graduado em Biblioteconomia, e ativista no movimento LGBT há 13 anos. Como pontua: está nessa luta, não é de hoje. Serena foi um dos primeiros participantes a compor o Translúcidas. Permaneceu até meados de 2017. Já tinha uma cena criada que se passaria na cozinha, dentro da proposta de explorar os lugares. Na cena, Serena recebia diferentes visitas

⁹⁰ Nome fictício. Carminha era uma vilã vivida por Adriana Esteves, na novela “Avenida Brasil”, da Rede Globo.

⁹¹ Aqué significa dinheiro, na linguagem Pajubá, comum entre lgbs.

⁹² Nome fictício.

(como um padre, uma vizinha, um amigo) de modo imaginário, que resultava num diálogo imaginário - meio esquizo. Começou a trabalhar com vendas o que passou a dificultar sua presença nas oficinas. Por fim, depois de um tempo de faltas mas ainda mantendo vínculo, deixou de comparecer. Sua participação no projeto, sempre de modo reflexivo, crítico e, as vezes, incisivo, também foi importante na criação da peça, principalmente na construção da abordagem das expressões trans.

Naomi⁹³ é uma figura feminina. É trans? Questionei-me quando a conheci. Naomi é chamada por um nome feminino por todas. É amiga da Mel da época em que começaram a se montar e sair juntas. Mas Naomi é gay, não travesti, como fez questão de destacar em uma oficina. Naomi é *dragqueen* e participou trazendo suas referências do universo *drag*, além de seus conhecimentos em aulas de Modelo e Manequim. Naomi é negra, magra, e tem uma postura ereta, como de uma modelo, como a Naomi Campbell, citada por ela de uma lista de modelos que marcou sua geração. Por isso, seu nome escolhido neste trabalho é Naomi. Tem 40 anos e atualmente alugou uma casa num bairro popular, o que a permitiu sair da instituição de acolhimento onde morava, numa cidade vizinha. Recebe benefício da Previdência Social e aumenta a renda fazendo “bicos”, serviços para pessoas da região onde mora, como trabalho de jardinagem, faxina, o que surgir... Naomi permaneceu com o grupo cerca de 1 mês e meio. Cheia de ideias, chegou chegando no grupo, e isso gerou, em certo momento, incômodos por parte dxs participantes. Mas, logo, foi reconhecida sua contribuição: ela trouxe a ideia da passarela para a cena. Usamos a sugestão de maneira desconstruída, é claro.

Jana⁹⁴ chegou algumas semanas depois da entrada de Lina, trazida por ela. Eram amigas-irmãs. Tanto no coração quanto no fato de Jana ter ido morar com Lina, a pedido de sua mãe. Jana estava passando por um momento difícil, sentia-se muito sozinha e passava grande parte do tempo isolada. Lina era uma amiga da escola, e percebeu que Jana precisava de apoio. Reconhecia nela também um processo de transformação de sua identidade de gênero. Jana havia feito um curso técnico de moda e achegou-se ao grupo para ajudar nos figurinos. Desde sua entrada, fazia o alongamento, aquecimento e os exercícios com o grupo. Logo na primeira oficina, substituiu Mel durante o ensaio de uma cena. E “mandou bem”! como disse eu e todxs à ela na ocasião. Fizemos o convite para entrar na peça e ela se aninou. Criou uma proposta de cena, durante uma reunião do grupo que fizemos na minha casa. A ideia da cena era construída com letras de músicas atuais, dos grupos “Não identificado” e “As Bahias e a Cozinha Mineira”

⁹³ Nome fictício.

⁹⁴ Nome fictício.

e da cantora “Letrux”. No entanto, não ficou muito tempo no elenco, saindo algumas semanas depois. Permaneceu próxima ao grupo, contribuindo com os detalhes de figurino, mas não quis aparecer em cena. Estava passando por alguns conflitos com a mãe “biológica” e o padrasto, além de sofrimentos de seu processo de transformação, acentuados pelos contextos transfóbicos onde vivemos. No entanto, Jana não cortou relações com o grupo, sentindo-se ainda muito ligada ao grupo.

Chris, Carminha, Serena, Naomi e Jana passaram pelo grupo, mas não permaneceram por motivos diversos. Dentre eles, destaco um: o desejo de fazer teatro estava disposto de diferentes maneiras também. Serena e Chris chegaram a compartilhar nas oficinas que não queriam ser atriz/ator, mas somente fazer teatro, somente fazer uma peça para o ElityTrans. Estabeleciam, assim, uma diferença entre ser ator/atriz e fazer teatro. Haveria mesmo uma diferença? O desejo de fazer uma peça se desenrolou do processo, nos encontros e exercícios cotidianos que mobilizou e fez com que xs participantes avaliassem seus desejos em relação às responsabilidades exigidas. Carminha e Jana não chegaram ao grupo dizendo querer fazer teatro, mas estar próximas às pessoas. Se abriram para jogar com o grupo e permaneceram o tempo que seus desejos permitiu, mas não eram desejos de estar em cena.

Estes fatores estiveram presentes, e não é o caso de dizer o que é mais verdade. As oficinas do grupo Translúcidas passaram a ser, em determinado momento, as únicas atividades realizadas pelo Coletivo ElityTrans. Algumas pessoas se achegaram ao grupo, com interesse em compartilhar suas vivências, não exatamente fazer teatro.

Foi o caso de **Rafa e Joyce**⁹⁵, que conhecemos em uma reunião no Ministério Público do Trabalho, em uma comissão para discutir empregabilidade da população trans. Eram duas meninas trans, jovens negras de aproximadamente 20 anos, que moravam num bairro de periferia na cidade de Londrina. Fizemos um convite e elas participaram de um encontro e depois não foram mais. Dentre os motivos, porque não tinham passagem de ônibus para ir aos ensaios. Na tentativa de resolver essa situação, conseguimos articulação com um psicólogo do Centro de Referência da Assistência Social (CRAS) do bairro delas, que se dispôs a fornecer vale-transporte, além de atendimento psicossocial. Quando nos falamos, por telefone, o psicólogo disse: “Pede para elas me procurarem no CRAS. Diz que o psicólogo é uma bicha! Fala assim mesmo, pois isso pode contribuir para que elas venham ao serviço”. Fizemos a articulação, passamos as informações, mas elas não voltaram ao grupo.

⁹⁵ Nomes fictícios.

Gabi e Chico⁹⁶ também se achegaram assim. Ficaram sabendo do grupo através das redes sociais, por intermédio das postagens da Mel. Gabi era uma mulher trans, jovem, que trabalhava no shopping e fazia faculdade. Participou de uma oficina, mas disse que teria dificuldades devido aos horários de trabalho e estudo. Assim foi com Chico, que participou de um encontro. Veio ao grupo, porque queria fazer um trabalho de faculdade. Chico é um homem trans que está se formando em Jornalismo. Como Trabalho de Conclusão de Curso, produziu um documentário sobre a experiência trans, do ponto de vista de entrevistadxs locais.

A participação no grupo teve uma rotatividade, sendo que certxs participantes não se encontraram no grupo, pessoalmente. Houveram entradas, saídas e participações pontuais, conforme demonstrado na linha do tempo, abaixo:

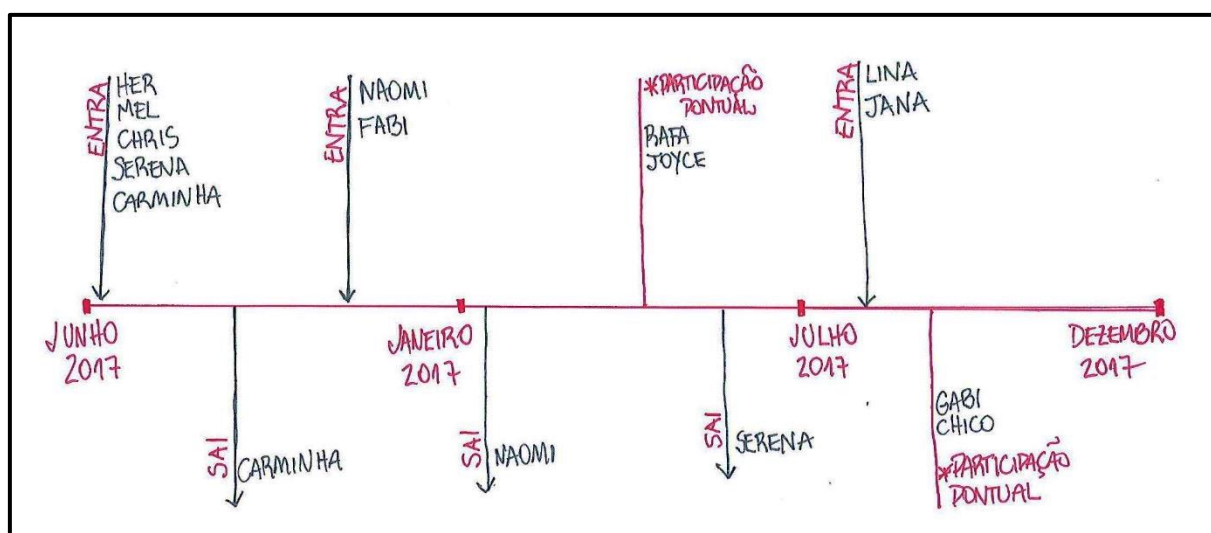


Figura 13: Linha do tempo da participação no grupo Translúcidas

Por fim, já durante a fase final, participaram das oficinas estagiárixs de psicologia, orientados por mim e outra professora de psicologia na UNOPAR. Abrimos o espaço do Grupo Translúcidas como campo de Estágio Básico em Psicologia. Trata-se de um estágio voltado ao acompanhamento do fazer profissional da psicologia presente nos campos das políticas públicas. Em geral, os campos de estágio se voltam à saúde pública, à educação pública, à assistência social pública... Enfim, por que não abordar a “arte pública”, como uma das possibilidades da inserção de psicólogxs? Quatro estudantes se interessaram pelo estágio e passaram a acompanhar as oficinas e ensaios do grupo. Seus relatos nas supervisões demonstram o quanto participar desta experiência ampliou seus universos de referência e a

⁹⁶ Nomes fictícios.

própria relação com a formação em psicologia. Permaneceram cerca de 3 meses acompanhando as oficinas, mas acabaram se envolvendo com outras propostas de intervenção conectadas com novas iniciativas do ElityTrans. Novas demandas, novas propostas....

O grupo Translúcidas abriu-se à heterogeneidade que os processos grupais acessam. Teve de conviver com isso, inclusive. Nas propostas de criação coletiva, os processos de decisão são feitos com a participação do grupo. Tal característica tem efeitos positivos, por um lado, quando xs participantes se reconhecem na proposta que estão construindo e a assumem de maneira autônoma e, por que não dizer, empoderada. Afinal, reconhece-se a participação “autoral” no processo.

Foi a partir de processos grupais, coletivos, que a peça “Transtornada Eu” e a pesquisa de mestrado foram produzidas. Elas têm diferentes dimensões coletivas, mas foram povoadas pelas multidões que xs participantes traziam consigo. O grupo foi tomado como dispositivo de ação e de produção coletiva, pois:

[...] não conhecemos para transformar, mas transformamos para conhecer a realidade. E o grupo se oferece, ao mesmo tempo, como dispositivo de intervenção (produção de transformação e produção de conhecimento) e como designação do próprio plano que se quer acessar (nas intervenções) e conhecer: plano do inconsciente, social e subjetivo, plano coletivo (PASSOS, 2007, p. 12).

Os planos foram acessados a partir da ideia de grupo como devir, não enquanto forma institucionalizada. Isso não nos impede de reconhecer que também fomos atravessados por linhas duras, que reforçam elementos ideais de grupo. Linhas de estratificação e linhas de ruptura conflitaram dentro do nosso coletivo. Tivemos de aliançar as demandas, os olhares. Permitir-se experimentar *outrx* com *outrx*, não foi tarefa que se realizou sempre, ou de modo fácil. A ideia de lançar-se num processo heterogenético, condição para o devir-grupo (PASSOS, 2007), nem sempre foi possível ou mesmo desejado.

Em grupo, mobilizamos também desafios, desejos de reprodução de um mesmo, fatores que nos atravessam e que precisam ser vistos, sentidos, vividos. Tais fatores também precisam de espaço para existir para, quem sabe, serem ultrapassados. Passamos por momentos que nossas expectativas sobre x *outrx* operaram na forma como agíamos no grupo. Tive, por exemplo, que conviver com a expectativa de que a proposta fosse aceita por todxs, e de modo entusiasmado. Participaram sentimentos de insegurança, que foram mobilizados pelo processo de criação (criar o novo).

Com isso, dizemos que a dimensão coletiva foi condição para o surgimento deste trabalho, nos trancos e barrancos. Quando analisamos a composição do Translúcidas, consideramos também a rotatividade que o grupo teve. Encontros e desencontros, entradas e

saídas, que fizeram uma produção coletiva, que passa pelxs participantes, mas extrapola relações diretas e pessoais.

Com essa apresentação dxs participantes, não queremos pensar o grupo como uma unidade, sendo o “Translúcidas”, sua identidade. Não, Translúcidas é o nome, e heterogênea, sua natureza. Tentamos criar um comum, apesar das diferenças e por meio delas.

Não foram somente travestis e transexuais que participaram do grupo, como já afirmamos. Encontramo-nos em nossos desvios, além-identitários. De fato, em nossa convivência esta não era uma questão que nos segregava. Pelo contrário, foi bastante produtivo nos pensar enquanto coletivo formado por expressões de gêneros e orientações sexuais diferentes. Nosso convívio com outrxs artistas e militantes, héteros, cis, universitários, camponeses, rappers, estrangeiros, entre tantos outros (que aconteceram no espaço Canto do MARL) foi importante para a construção deste caldo diverso que formamos.

Existem, obviamente, diversos pontos de encontro entre as expressões de travestilidades e transexualidades e os modos de subjetivação que nos compõe, não sem conflito, na sigla LGBT. Mesmo LGBTs, dentre outras coisas que éramos, nossa questão era colocar em evidência as expressões trans – em seus modos de vida e em seus devires. Incluem-se aqui, como este tema nos atravessa e qual o potencial de diálogo buscado com o público.

4.3 Locais

As oficinas foram realizadas em diferentes espaços. Inicialmente, no período de junho a agosto de 2016, foi utilizado o espaço da **Casa da Vila**, situado na Vila Brasil, bairro próximo ao centro da cidade de Londrina. Este espaço funciona como uma Vila Cultural. Trata-se de um dos espaços culturais da cidade, geralmente alugados (como o caso da Vila) que recebem investimento público, através do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC), para desenvolverem ações culturais. A Casa da Vila, atualmente desenvolve atividades de maneira autônoma, não mais ligada ao PROMIC, e promove eventos mensais para pagar aluguel e despesas de funcionamento. Desde 2006, realiza atividades culturais como teatro, capoeira, bumba meu boi, danças populares, cinema, yoga, entre outras atividades que são abertas ao público.

A escolha por este local seria por ser um espaço viável e disponível, de fácil acesso para facilitar a participação. Também era nossa intenção levar as atividades do Coletivo para os

espaços culturais da cidade, ocupando-os com a presença de travestis e transexuais, e com questões sobre as dissidências sexuais e de gêneros.

Mudamos de espaço porque: xs participantes não moravam próximo à Vila Cultural e este foi um dos motivos que trouxe dificuldades. Tentamos uma articulação para conseguir passagens de ônibus, mas não conseguimos. Mas não era o único motivo.

Passamos por um período de faltas nas oficinas. Começamos às segundas à tarde, no entanto, começamos a ter problemas com o dia escolhido, uma vez que era, para algumas participantes, o dia de se recuperar do final de semana (dos rolês, festas e babados). Mudamos o dia, e observamos que esse não era o único motivo que provocava faltas. Neste momento, contávamos com 4 participantes que combinavam carona com Chris, quem tinha carro no grupo. Mas, nos dias que a motorista faltava, todxs faltavam também.

Passamos por um período de enfraquecimento dos encontros. Como proponente, eu também produzia e era produzido por esse estado de “enfraquecimento”, em função de outras demandas da vida. A referência **a outras demandas da vida** passa por questões de trabalho e sobrevivência, questões que trazem a participação em projetos como esse. A referência a **projetos como esse** se dá em duas vertentes: projetos artísticos sem patrocínio e projetos políticos sustentados pela **militância** (termo utilizado para substituir o termo **trabalho voluntário**). Como uma estratégia organizativa para responder aos desafios apresentados, decidimos mudar de espaço.

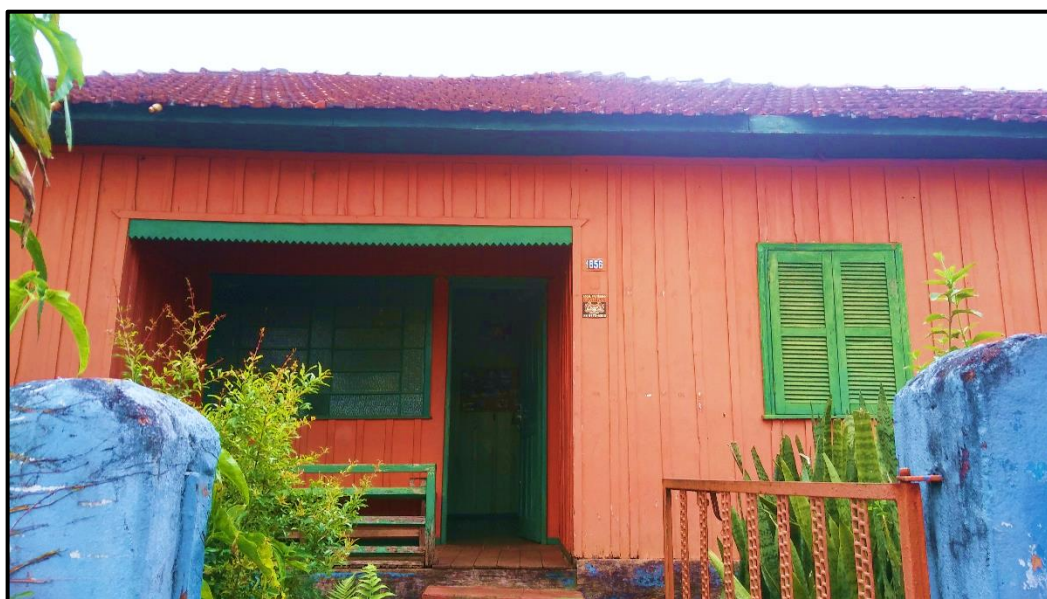


Figura 14: Foto de entrada da Casa da Vila

O segundo local de realização das oficinas, de setembro de 2016 a março de 2017, foi a **sede do Coletivo ElityTrans**, que era mais próxima de onde moravam xs participantes. Esta sede, trata-se na verdade, da residência da Mel. Ensaiávamos na garagem da sua casa, mas também ocupávamos outros espaços, uma vez que o processo de criação apontava para explorar espaços da casa, como quarto e cozinha. As oficinas eram acompanhadas pelo cotidiano de sua casa. Visitas, familiares, cachorros e gatos eram presença nas atividades, fazendo com que tivéssemos que lidar com estas interferências.



Figura 15: Oficina realizada na garagem da sede do Coletivo ElityTrans.

Mudamos de espaço porque: as interferências da vida cotidiana (o dia-a-dia de uma casa) afetavam a concentração nas oficinas, principalmente de Mel, como “anfitriã”. Não somente a concentração, mas a autoexpressão e autoexposição que o teatro requer também saíam prejudicados.

Além disso... Como uma marca própria da grupalidade ou o efeito do imbrincamento das personalidades, que resultam da heterogeneidade presente no coletivo, novamente fomos deixando nos afetar mutuamente de certa indisposição que era conflitante com o desejo de manter o trabalho, também presente. Uma situação ambivalente, que passou por todxs nós de modo diferente.

Além disso... Chris passou a acompanhar a mãe, em um tratamento médico intensivo, e as datas começaram a coincidir. Passamos para outra estratégia, de transferir os dias da oficina (previamente às datas do tratamento médico), de maneira a não perder nossos encontros semanais. Essa estratégia, que funcionou durante um tempo, passou a atrapalhar quando

começamos a confundir os dias e horários que, num certo período, mudavam toda semana. Logo em seguida, faleceu a mãe desta participante, evento que se somou aos motivos para sua saída do grupo. Chris passou um tempo fragilizada, pois era bem apegada à mãe, pois moravam juntas. O grupo se mobilizou para dar suporte à Chris, e ficamos um tempo em “recesso”. Assim, como forma de retomar o ânimo das oficinas e a proposta de teatro, decidimos mudar de local.

Por último, mudamos as oficinas para o **Canto do MARL**. Trata-se de uma ocupação artística de um antigo barracão localizado no centro da cidade, que estava abandonado há mais de 10 anos. Foi ocupado pelo Movimento dos Artistas de Rua de Londrina em 27 de junho de 2016, dia nacional de mobilização do teatro de rua. Desenvolve atividades culturais abertas ao público, ensaios dos grupos, além de reuniões e atividades em parceria com outros movimentos sociais, com projetos das Universidades e com outros coletivos de arte em forma de intercâmbio. A organização é autogestionada pelos grupos e artistas que compõem o coletivo. A mudança pretendia, além de ocupar aquele espaço com as atividades do Grupo Translúcidas, já se familiarizar com o espaço escolhido para apresentação da peça.

Um dos motivos desta escolha, foi porque fizemos parte dessa ocupação. Os coletivos Teatro de Garagem e ElityTrans somaram-se a outros no processo de ocupação pacífica, poética e permanente daquele antigo barracão. Trata-se de um prédio histórico que tem mais de 60 anos. Foi construído e cedido para a União Londrinense de Estudantes Secundaristas (ULES), da qual foi sede até 2005. O processo de ocupação do barracão acompanha um movimento de organização dxs produtores culturais da cidade que tem pautado a necessidade de se repensar a política dos espaços culturais na cidade. Atualmente, há incentivo público para espaços chamados de Vilas Culturais. Esse incentivo é limitado a 07 espaços, todos alugados e que investem em média 70% do financiamento público no aluguel destes imóveis. O MARL, desde seu surgimento em 2012, tem pressionado o poder público para propor políticas que mudem essa situação. Mas a conjuntura política destes últimos anos no país, e não seria diferente em Londrina, tem sido caracterizada pelo enfrentamento para garantir a manutenção mínima dos direitos que já foram conquistados. Para **manter**, por exemplo, os editais na área da cultura. Apesar de tantas buscas e negociações com os órgãos públicos, o movimento cultural tem conseguido pautar a **ampliação** destas políticas.

Estar no Canto do MARL teve um sentido especial para o ElityTrans, sendo uma outra ocupação que ocorre dentro daquela ocupação. Uma ocupação feita por travestis e trans dentro do “segmento” cultural, misturando as pautas e as pessoas. Essa “parceria”, como sempre

descreve Mel, torna interessante o convívio com as diferenças mobilizadas (Diário de campo 18/08/2017). Tem suscitado aprendizagens por parte de todos os lados. Foi precisamente neste momento de mudança de espaço, que o Grupo Translúcidas ganha força e corpo dentro da ocupação. Os artistas e coletivos passam a considerar este novo grupo, o Translúcidas, e as pessoas mostraram interesse pelo trabalho. O reconhecimento “externo” ajuda no fortalecimento “interno”, motivando o grupo na continuidade de seus trabalhos.

Exemplo disso foi o evento **Unir para Transformar Londrina**. Para a idealizadora do evento e ativista trans do Rio Grande do Sul, Cleonice Araújo, o espaço do MARL foi um marco a realização deste encontro, fato que ela mencionou na abertura do Encontro Regional de Travestis e Transexuais, em 2017. Ela destacou sentir uma potência criativa que transformava aquele espaço (precário, em vários aspectos estruturais, como janelas sem vidro, portas quebradas, etc), num lugar bonito e cheio de sonhos, onde a vida se atreve a pulsar. Ela também destaca a diversidade de pessoas que participam do espaço como um dos encantamentos que teve. A relação entre pessoas de diferentes classes, gêneros, expressões de gêneros, raças/cores, nacionalidades, níveis de formação, etc, fez com que o evento discutisse a pluralidade de bandeiras, como estratégias, potências para construção das lutas. Assim, seria uma das necessidades dos movimentos sociais atuais, pensar modos de gerar conexões, não segregações.



Figura 16: Foto do evento Unir para Transformar Londrina, realizado no Canto do MARL.

O **Unir para Transformar** foi a primeira ocasião onde foram apresentadas experimentações cênicas, resultado do que estávamos desenvolvendo no grupo. No encerramento da programação do evento, fizemos o Cabaré Diversidade. Dentre as apresentações, estavam algumas cenas experimentadas no Translúcidas.



Figura 17: Cenas apresentadas no cabaré Diversidade, no Unir para Transformar Londrina.

Neste espaço, a realização da peça estava mais “concreta”, e muito disso, consistia em ensaiar **naquele** espaço. Nossa proposta sempre passou pela ocupação alternativa do espaço cênico. Nossa ideia era fazer o público transitar durante a peça, tendo cenas distribuídas por diferentes cantos daquele Canto, um grande barracão a ser explorado. Todos estes elementos foram acionados na relação com o espaço.



Figura 18: Oficina de teatro do Translúcidas realizada no Canto do MARL.

4.4 As oficinas (e ensaios)

Foram produzidos diferentes materiais durante as oficinas. Materiais que servem para problematização desta pesquisa e que serviram como base para a criação dramatúrgica. Existiram dificuldades na organização destes materiais, tarefa que envolve recortar, escolher, destacar e descartar. A impossibilidade de utilizar todos eles, assim -como abordar toda a rede de elementos que configuraram esta experiência, é algo problemático, apesar de necessário. Tivemos que eleger olhares. Para poder contextualizar estes materiais que abordam a temática trans, precisamos abordar questões do processo.

Foram realizadas **60 oficinas** com o Grupo Translúcidas (Conforme Tabela 1), no período entre 30/05/16 e 21/12/17. Estas oficinas foram realizadas uma vez por semana, com duração de aproximadamente 3 horas cada. A duração das oficinas e periodicidade, entretanto, não se mantiveram constantes, questões que evidenciavam aspectos de organização que viriam a interferir no processo, como os períodos de falta já citados. Ao me deparar com tais aspectos, comecei um processo de investigar os problemas, tentando observar motivações pessoais, dificuldades específicas (como de mobilidade, dinheiro para passagem, etc), compromissos pessoais (acompanhar familiares e amigos ao médico), e outras situações que foram acontecendo. Alguns dos problemas que atravancaram o caminho, puderam ser observados, analisados e provocaram reorganização e recombinações.

Esse processo durou um tempo, perpassado por outros processos, correrias do cotidiano. Entre processos organizativos e desorganizativos, temos a administração difícil entre os tempos *crhonos* e *aión*, como bem discute Deleuze (1974)⁹⁷. A relação com o tempo iria também marcar esse processo, pois encontraram em cada participante um modo diferente de lidar com o tempo, pessoal e comum.

Chegamos à necessidade de colocar essas dificuldades ao grupo. Tive que falar sobre isso em conversa, em duas ocasiões. Do mesmo modo, em outros momentos algum(a) componente se manifestou sobre a necessidade de rever nossos compromissos, já que as faltas ou mudanças de datas dificultava a continuidade dos nossos trabalhos.

Assim, do mesmo modo que mudamos de local, mudamos também os dias de oficina. Passamos por quase todos os dias da semana, exceto o domingo e sexta-feira. O fazíamos de acordo com os horários dos participantes, e isso mudava quando da saída e entrada de alguém.

⁹⁷ Mencionado no capítulo 2.6

No entanto, desde abril de 2017 seguimos com um horário fixo, às quintas-feiras. Na fase final, de ensaios mais intensivos, somamos os sábados.

Outra questão que marcaria presença, de especial importância quando nos interessamos por processos de criação coletiva, são os **desejos** de cada um, assim como de suas **possibilidades**. No primeiro dia de oficina, além de assistir um vídeo da peça Dzi Croquettes, que serviu como uma das fontes de inspiração, também conversamos sobre os desejos, conforme segue no planejamento e relato do encontro:

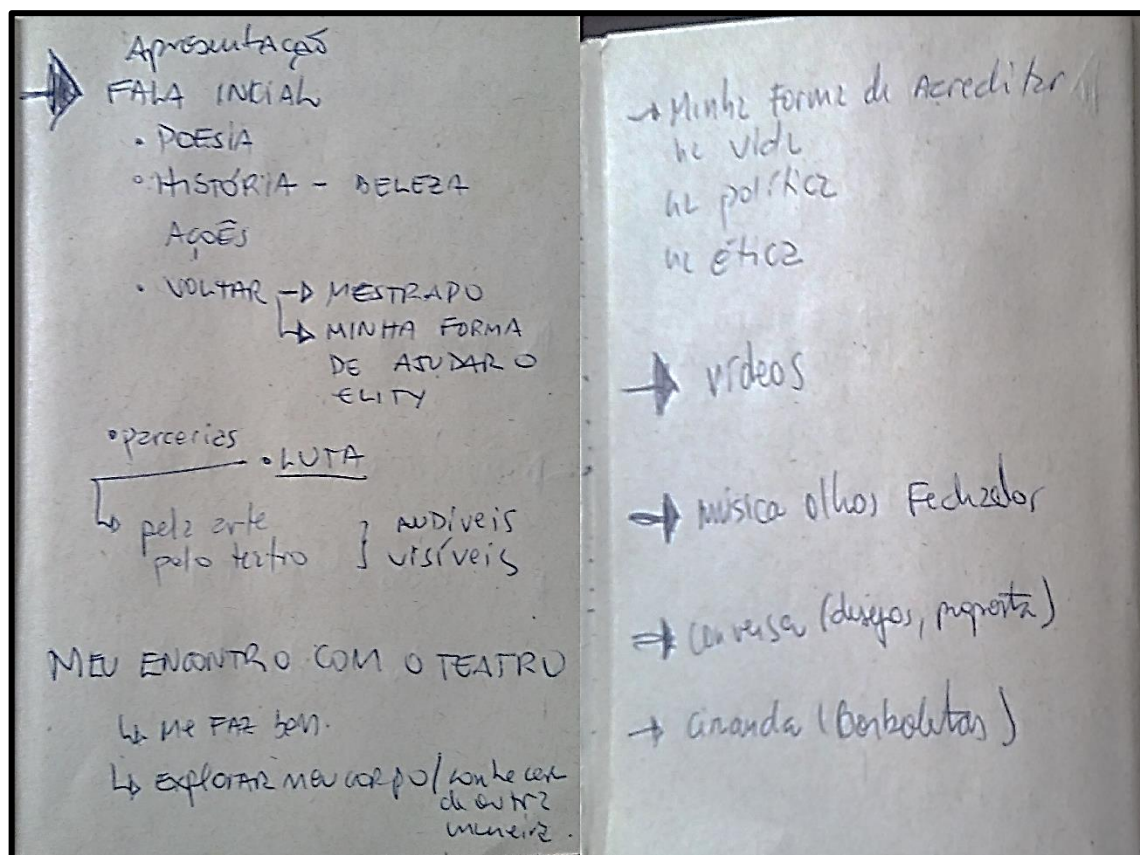


Figura 19: Foto do planejamento 30/05/16

Relato do encontro (30/05/2016)

Consegui uma cópia da chave da Casa da Vila. Estava chovendo. Será que vem gente? Saio, corrido, preocupado em não atrasar. Lembro da pipoca. Passo na vendinha, compro pipoca, compro café também, vai que não tem? Tá frio. Arrumo a sala com colchonete, ligo o data-show. Tudo certo. É só esperar. Será que elas virão? Chegam, depois de um tempo de atraso, Chris, Mel e Carminha. Fiquei feliz que vieram. Um pouco chateado que não veio mais gente. Tá, a chuva, o frio... Replanejamos a oficina. Teríamos menos tempo. Assistimos o vídeo. Eu adoro ver o Dzi. **Dá vontade de fazer, não dá?** Comentei isso com elas. Comentei com elas sobre meu encontro com o teatro, alguns itens que eu tinha marcado. Sobre como me fazia bem fazer teatro, foi em alguns momentos terapêutico, outros momentos uma forma de expressar, criar, ser estranho, poder ser ridículo, poder dizer coisas, enfim, queria contagiá-las.

A conversa sobre os desejos de cada uma, não foi muito extensa. Mel parece topar a proposta que o grupo decidir. Citou a ideia da transformação, que quer trabalhar em cena. Chris falou que tem vontade de fazer uma peça para o Elity, e chegou a dar algumas ideias, falou da coisa do figurino, pensando ideias que a gente poderia usar. Carminha que diz ter pouca experiência em teatro, topa a ideia. Ela foi um pouco vaga, e falou pouco, mas acompanhava a conversa. Parecia ter gostado da ideia. Por fim, pensamos em continuar convidando pessoas para o grupo, e chegamos à ideia de fazer outro vídeo-convite, com as pessoas do grupo (DIÁRIO DE CAMPO).

A conversa sobre os desejos não se limitaria a este primeiro encontro, mas seria retomada em vários outros momentos, principalmente na entrada de novxs participantes. A ideia geral compartilhada era fazer uma peça de teatro, mas há muitas formas de fazer isso. Paralelo às oficinas, nesta mesma época, estava vivendo um processo de criação de espetáculo com outro grupo de teatro. Foi um processo bastante árduo resultado da ação de uma direção autoritária. Este fato acabou gerando efeitos negativos no grupo e pessoais, o que afetou meu desejo de participar daquele projeto. Compartilhei com o Grupo Translúcidas estas experiências pois não queria que vivêssemos algo semelhante.

A ideia da criação coletiva era uma tentativa de construir relações mais democráticas e respeitadas. Existem, além, uma dimensão que aponta para a qualidade das relações que se estabelecem no coletivo. O que se esperava, com esse tipo de proposta, é que xs participantes tivessem liberdade para construir o projeto juntos, podendo dar contribuições pessoais em um espaço coletivo que procurou priorizar a circulação da fala, dos afetos e da participação. Assim, pretendemos que as pessoas se sentissem seguras o suficiente para se expor, na exposição que exige a cena. E esse processo foi acontecendo. O espaço de participação através fala foi assumido sem muita dificuldade pelo grupo.

A participação através do fazer teatro teve suas dificuldades, pois mobilizava outras questões, como entregar-se aos exercícios, sem racionalizações que travam a criação de movimentos. Alguns participantxs tiveram maior dificuldade nesse sentido, outrxs menos. Mel, por exemplo, trazia sua experiência como atriz para as oficinas e agia como uma facilitadora, entregando-se aos exercícios – de modo a incentivar o grupo (o que acabava acontecendo). Em muitas situações, eu fazia o mesmo, participava dos exercícios e ajudava o grupo a se soltar. Fabi, por exemplo, nesse aspecto teve bastante dificuldade, relutando com seu desejo de estar em cena. Muito tímida em cena (por exemplo nas improvisações) acabava não raras vezes travando, ou fazendo os exercícios sem se expor tanto. Mas sentia-se segura no grupo e, a seu tempo, foi permitindo-se arriscar mais. Nos ensaios finais antes do fechamento da peça, Fabi deu um salto qualitativo. E isso aconteceu quando percebeu “a água batendo na bunda”, ou seja, que nós iríamos estrear nossa peça. O dado concreto de apresentação para o público a trouxe

mais presente em cena, e sua presença cênica foi algo percebido e comentado por pessoas após a apresentação.

Outro sentido explorado na proposta de criação coletiva é o da produção da peça. Desde o começo tateamos essa proposta, mas queria atentar ao que queria o grupo. Sim, vamos fazer uma peça, diziam xs participantes, na primeira fase, na Casa da Vila. A partir de então, assumi essa demanda. Passou a ser um dos pontos que colocava às (aos) novxs participantes: sim, vamos fazer uma peça!

A criação de uma peça envolve a montagem das cenas, da dramaturgia e dos demais elementos que são criados a partir do resultado de exercícios e improvisos. Estes, por sua vez, resultam de materiais disparadores, **textos, músicas, vídeos, cenas da vida real, matérias de jornal, textos** que são criados no momento aqui-agora da cena, a partir do universo de **formas, movimentos, afetos, sons e sensações** que habitam o corpo das pessoas. Ganham passagem através da ação cênica, despreocupada com coerência, fidedignidade e formalidade. A partir de exercícios de criação coletiva, os atores e atrizes experimentam nos movimentos, novas vozes e sensações, possibilidades de existência estética-ética-política. O trabalho de criação consistiria em cuidar do ordenamento destas criações, lapidando o material bruto resultante destas experimentações.



Figura 20: Foto da oficina do dia 06/06/16, na Casa da Vila.

Nesse sentido, o planejamento inicialmente tentou considerar estas questões. Ele consistia de atividades teatrais, espaços de diálogo, momentos de expressão e momentos de criação de cenas individuais e coletivas. O método trabalhado na Cia. Teatro de Garagem, com oficinas continuadas⁹⁸, serviu de base para o planejamento das mesmas. A estrutura deste modelo consiste basicamente em:

respiração, concentração, alongamento e aquecimento, jogo de interação, exercício de expressão corporal, exercício de criação coletiva, bate-papo.

O bate papo ao final buscava o compartilhamento das experiências vividas no dia, dando margem para aprofundar qualquer dos temas que aparecem neste momento. Segue abaixo uma imagem do planejamento da segunda oficina, a primeira que faríamos atividades de teatro, que foi elaborada com base neste modelo. Nesta oficina, a proposta de criação coletiva seria fazer o vídeo para convidar mais pessoas para o grupo⁹⁹:

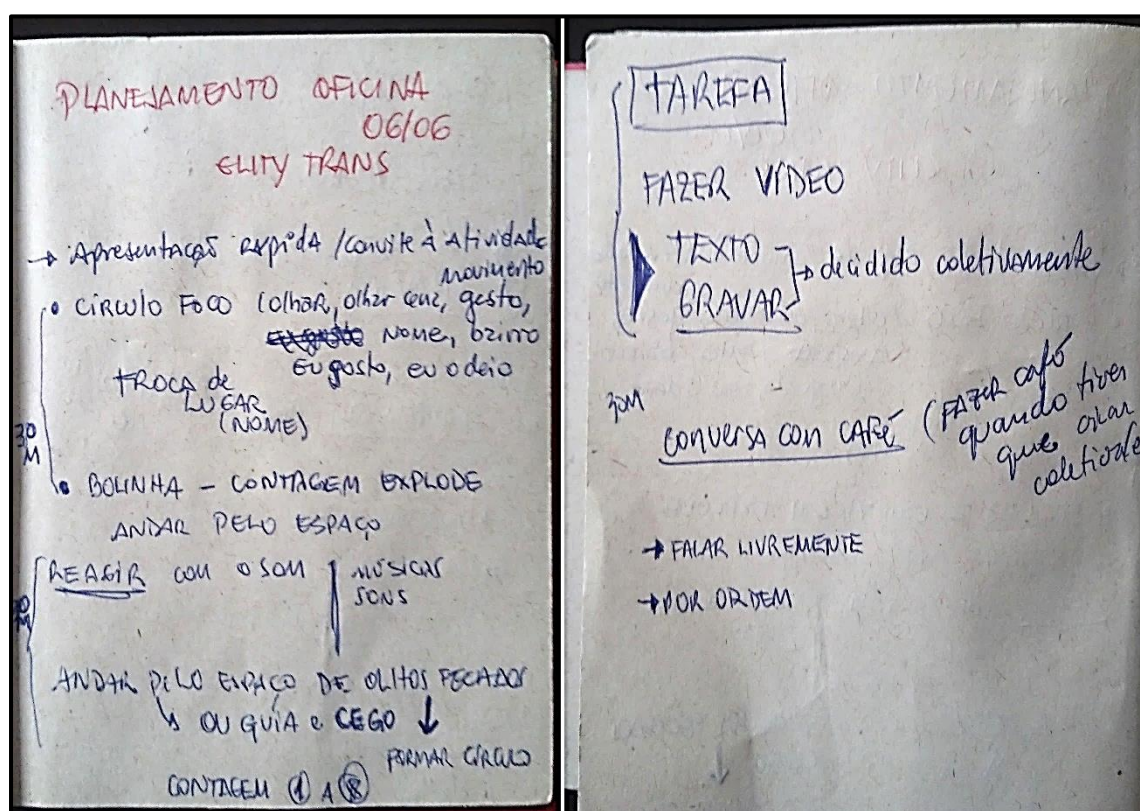


Figura 21: Foto do planejamento dia 06/06/16.

⁹⁸ Um texto sobre a proposta pedagógica da Cia. Teatro de Garagem, encontra-se disponível no site <<http://teatrodegargem.com/curso-livre/>>

⁹⁹ O resultado desta atividade, Vídeo-convite 2, encontra-se disponível em: <<https://youtu.be/anMuFAHSrBA>>.

Apesar dos planejamentos, as oficinas nem sempre seguiam esta ordem, ou esta sequência de acontecimentos. Muitas vezes elas seguiam um curso bem diferente do planejado. Em muitas ocasiões na condução da oficina, me deixei levar pelo fluxo do que acontecia. Em outros momentos, senti a necessidade de seguir o planejamento com mais rigor, principalmente quando sentia que a condução da oficina servia como estímulo e incentivo para xs participantes. Estes, por meio do teatro, vivenciavam questões prazerosas, mas também incômodas, difíceis, cansativas: mexer o corpo, expor-se, criar junto, etc.

Tudo isso motivava um planejamento flexível, assim como à sua execução. Por um lado, fomos motivados por um caráter **experimental**. Vamos experimentar nossa forma de trabalhar? O que vocês estão dispostas a fazer na oficina? Perguntas que não foram feitas diretamente, mas guiaram essa busca.

O fluxo cotidiano também atravessou estes planejamentos. Por exemplo, o **bate-papo**, planejado inicialmente após as atividades “físicas”, acabava acontecendo antes, pois o começo das oficinas era sempre povoado por histórias da semana, ou ideias sobre a peça, ou algum babado novo, enfim, coisas que cada participante queria contar. Os rumos que as oficinas tomavam, distanciadas dos planejamentos, eram interessantes na medida que me permitia seguir os fluxos, que pareciam apontar para o desenrolar de uma proposta cartográfica. E nesse fluxo, os temas e conteúdos das conversas eram sempre interessantes, na posição de abertura exigida ao pesquisador. Por outro lado, também necessitaria de equilíbrio, exigindo uma condução das atividades planejadas mais diretiva, mais propositiva.

Os corpos estavam presentes, mas as corporalidades para o teatro precisariam encontrar caminho. Na oficina do dia 27.06.16, ainda nas primeiras semanas, escrevi um texto, para ser lido na oficina. Abordava, de certo modo, a problemática colocada sobre diferentes perspectivas de teatro. Também abordava o corpo, que tinha orientado o planejamento desta oficina. Para iniciar a oficina, li este texto, reproduzido abaixo:

O teatro é corpo.
É também palavra.
Tem uma forma tradicional
De grandes peças e dramaturgos
Shakespeare, Molière, Pirandello
São palavras e textos
De onde parte a criação.

Mas o teatro não é só uma peça
Pronta.
É também processo.
É o caminho que escolhemos
Percorrer.

Como Augusto Boal disse,
Somos todos atrizes e atores.
Como grupo, podemos vivenciar essa concepção
Ao criar, criar, criar.

O corpo é teatro
Onde a palavra não está separada do corpo.
Na sociedade ocidental moderna
Separamos a palavra do corpo.
E, por aí, pela vida,
Conhecemos tanta gente
E, quantas vezes, até na gente
Que vive sob a hipocrisia.

No teatro, queremos a verdade
Da palavra que existe no corpo.
Procuramos um corpo
Extracotidiano
Para além dos automatismos
Do dia-a-dia
Para além dos
jeitos de se movimentar - já velhos conhecidos.
Poder criar outros corpos, outros gestos.

Assim como as travestis e trans
Encontram a liberdade de construírem seus corpos
Corpos a partir de seus desejos

A atriz (e o ator) cria, explora, subverte
Seu próprio corpo.

Sem temer o ridículo
Sem temer o estranho
Sem temer o anormal...
(às vezes temendo).
Mas dispostos ao jogo,
De experimentar os corpos
Que habitam um corpo.

Neste dia, após a leitura, fizemos atividades que envolveram o tema “corpo”. Esta atividade seria feita em outros momentos, com outras composições de participantes. Trabalhava a relação com nosso corpo e com os corpos dxs demais. Começamos assim: fazendo massagem um no outro, em duplas. Em seguida fizemos, ao som de uma música clássica um exercício que chamamos de “Dança das articulações”. Esse exercício, que acontece com fundo musical, mobiliza uma dança livre, espontânea, com movimentos que iniciam de diferentes partes do corpo. Existem variações que se pode aplicar ao exercício, como movimentar partes citadas pelo condutor do exercício, que fala em voz alta partes do corpo, como MÃO, NUCA, PESCOÇO, COTOVELO e estas partes iniciam os movimentos, e estes envolvem outras partes do corpo.

Exercícios de expressão corporal como estes foram utilizados para mobilizar uma exploração dos movimentos corporais mais livres e, com isso, mais criadores (no que se refere

às cenas). Por exemplo, na oficina deste dia, percebi que a dançarina que habita Chris “se jogou”, como observamos eu e Mel em conversa pós-oficina. Chris sentia-se insegura em fazer movimentações em cena, como eu observara em oficinas anteriores. Aos poucos ela se soltava. Nessa oficina, em destaque, a dança espontânea de Chris me pareceu um momento liberto que ela vivenciava por instantes, sem tanta preocupação do olhar alheio.

Nesta mesma oficina fizemos uma atividade onde cada participante deveria responder 3 perguntas, individualmente. Foi um exercício de pensar o corpo, a partir do questionamento de Spinoza e Deleuze, que ecoava em mim, naquele momento. **O que pode um corpo?** Apresentamos abaixo a transcrição e em seguida foto deste material.

TRANSCRIÇÃO DA ATIVIDADE PRODUZIDA NO DIA 27.06.16

Pergunta: O QUE É UM CORPO?

(as respostas eram anônimas)

- 1) Uma obra-prima em movimento
- 2) Um conjunto de órgãos e sentimentos
- 3) Cartão de visita

Pergunta: O QUE PODE UM CORPO?

- 1) Transcender todos os limites
- 2) Tudo menos agredir
- 3) Congestionar a marginal

Pergunta: O QUE CONHECE UM CORPO TRANS?

- 1) Transição, em constante agressão, que conduz a transformação.
- 2) Que tem um conflito em sua identidade de gênero.
- 3) O desejo da carne.

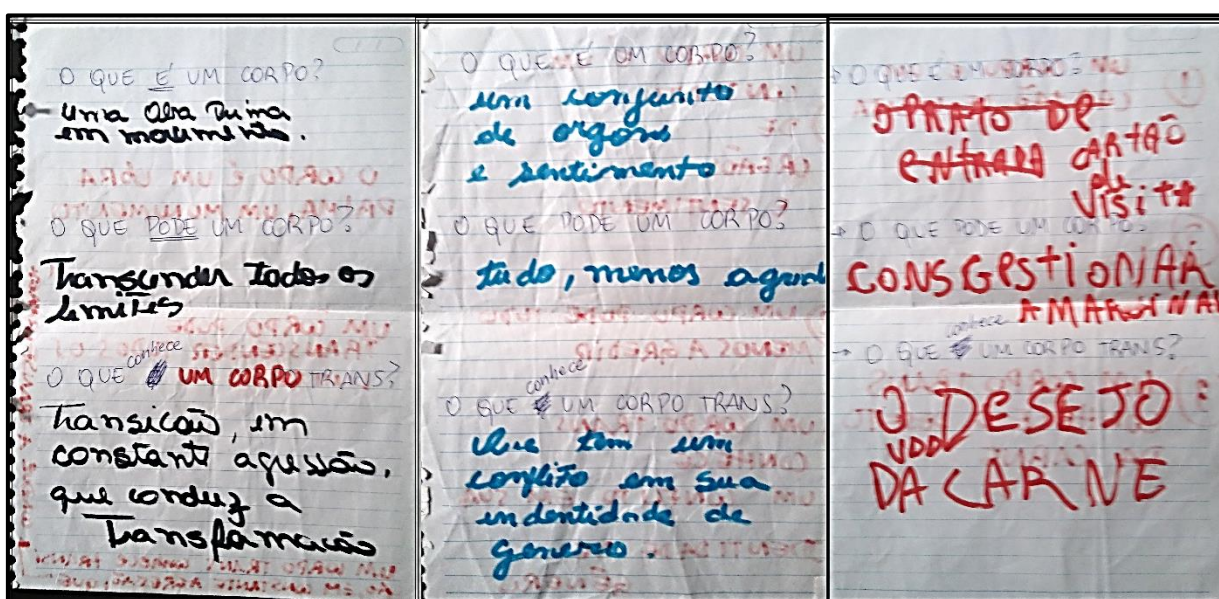


Figura 22: Foto das folhas com as respostas da atividade do dia 27.06.16.

A oficina citada acima foi um dos exemplos de exercícios que queríamos fazer, mobilizar abordagens sobre as experiências trans, em releituras livres experimentadas cenicamente. Como estávamos interessados em montar uma peça, tudo o que fazíamos era pensado, considerado, visualizado ou não em cena. Este modelo de planejamento acompanhou todo o processo, obviamente sendo alterado conforme também construíamos nossa proposta de trabalho e, principalmente, a proposta de montagem.

Fizemos um exercício em diferentes momentos do grupo, com xs diferentes participantes (Tabela de Oficinas – Apêndice 2). Tratava-se de um depoimento pessoal de uma situação em que cada participante havia vivenciado alguma ofensa ou discriminação, mas que não conseguira responder. Alguma experiência que havia ficado entalada na garganta. Histórias foram vomitadas:

- Uma contou de uma entrevista de emprego, que não havia sido chamada por ser travesti;
- Uma contou que uma professora a tratava de modo diferente. Ela disse uma vez em aula, que o “ânus” é um aparelho excretor, que dele só sai, não entra nada;
- Um contou que sua sobrinha não poderia ir na casa dele porque ele “tem problema” (o problema era pelo fato dele ser gay);
- Uma contou que foi apontada por motoristas de ônibus, no terminal, chamada de “capeta”;
- Uma contou que estava se divertindo com os amigos, reunidos em grupo na rua quando um cara passa e a agride “gratuitamente”.
- Duas (em momentos diferentes, sem se conhecer) contaram sobre a experiência de ir à Unidade Básica de Saúde (UBS), ocasiões em que fora desrespeitado o uso do nome social.

Esta última história foi contada inicialmente por Chris, em uma oficina na casa da Mel (Diário de campo 08/03/2017), quando conversávamos sobre formas de transfobia. Na oficina, ela trouxe essa história e achei-a muito interessante por colocar em questão o **acesso** às políticas públicas, o direito em uma perspectiva relacional. O uso do nome social no atendimento do SUS é definido por uma Portaria do Ministério da Saúde, de 2009¹⁰⁰. Chris traz experiências que são tanto anteriores quanto posteriores à portaria, de sua relação com o serviço público que é dificultado por esse desrespeito. “Mona, você sabe o que é ficar o tempo todo esperando, ansiosa, porque você não sabe como vai ser chamada?! Daí vem alguém e chama: “Fulano!” (Diário de campo 08/03/2017).

¹⁰⁰ Trata-se da Portaria MS 1.820 de 2009, que dispõe sobre os direitos e deveres dos usuários, dentre eles o direito ao uso do nome social (BRASIL, 2009).

Esse mesmo tema estaria na história trazida por Lina (Diário de campo dia 19/10/2017)-, de quando foi à UBS perto de sua casa fazer o cartão do SUS, para iniciar o processo transexualizador. Chegou já informando sobre o nome social e sobre a Portaria, conforme orientada por Mel. O atendente não tinha informações sobre o assunto, e disse que não saberia como ajudar. Chamou a coordenadora que, depois de uma conversa constrangedora para Lina, disse que se recordava de um informativo sobre isso, mas que não sabia como fazer. Lina teve que voltar duas vezes na UBS para fazer seu cartão do SUS. Chris e Lina são respectivamente a mais velha e a mais jovem do grupo. São gerações diferentes que vivem a mesma situação, uma que entende quem “vive na pele”. Seus efeitos são facilmente invisibilizados, uma vez que as dificuldades no **acesso** aos serviços públicos é umas primeiras dificuldades que a população trans enfrenta. O não respeito ao uso do nome social, algo que pode passar despercebido para alguém que não necessita deste direito, marca fortemente a relação das travestis e trans, afastando-as dos serviços.

William Peres (2010) já havia apontado problemas como essa na relação de travestis e transexuais com os serviços de saúde, questões que vem sendo apontadas pelo movimento travesti e trans na maioria dos Encontros Nacionais de Travestis e Transexuais (ENTLAIDS), que reivindicavam, capacitação dos profissionais para atendimento humanizado e respeitoso, além de políticas saúde de saúde específicas. Segundo Peres (2010.), ao trazer a situação de atendimento a uma travesti, diz que um dos maiores constrangimentos vividos por uma travesti e pessoa trans é ser denominada pela referência de sexo e não de gênero. A ida de uma travesti ou trans à UBS gera reações de curiosidade, medo e fantasias de toda ordem e afeta o atendimento prestado ao (à) usuárix do serviço. As condições sociais, políticas e culturais também irão demarcar a relação com essas pessoas, pois “é muito diferente o tratamento dado às travestis que são mais pobres, negras, velhas e encenqueiras, da forma coo são tratadas as travestis jovens, bonitas, bem vestidas, com dentes na boca, educadas e comunicativas” (PERES, 2010, p. 310). Em todo caso, a recorrência atual deste tipo de enfrentamento indica o tamanho e complexidade do problema.

Para além das especificidades de cada história, algumas foram assimiladas na peça. Aliás, além mesmo de seus dados de realidade, pois recriamos estas histórias muitas vezes em cena. Fizemos uma ação importante: falar. Respondemos a todxs que disseram ou fizeram tais coisas. Não para a pessoa específica, mas para a sociedade que constitui o discurso dito por aquela pessoa. Assim, ao contar até três, todxs, empoderadxs, deram sua resposta à situação, um

“textão”. E assim foi nas oficinas, e assim criou-se uma cena¹⁰¹. Dizendo, ao mesmo tempo, **um, dois, três, valendo:** ESCUTA AQUI VOCÊ TÁ PENSANDO QUE SÓ PORQUE EU SOU TRAVESTI VOCÊ PODE ME TRATAR ASSIM EU TENHO OS MEUS DIREITOS SEI QUE SIM EU NÃO ABRO MÃO VOCÊ DEVE ME RESPEITAR PQ MINHA EXISTÊNCIA TE INCOMODA ME DEIXA EM PAZ ESTOU REQUERENDO MEUS DIREITOS ISSO É PRECONCEITO EU NÃO VOU ENGOLIR ISSO TÁ MEU BEM! (Essa foi uma tentativa de apresentar a cena: falas ditas ao mesmo tempo, em alto e bom tom, as atrizes próximas ao público, olho no olho. Num plano geral não distinguimos as frases, ouvimos somente falas soltas).

A proposta das oficinas passou por diferentes momentos. Na Casa da Vila, inicialmente, ocorreu de forma bem produtiva. Fazíamos as oficinas que, mesmo com os planejamentos em constante alteração, foram momentos proveitosos do ponto de vista das atividades feitas, das experiências compartilhadas e do modo de fazer pesquisa. No entanto, montar uma peça exigiram modos de operação que pareciam mais duros e atravessar a disposição e motivação do grupo.

Cheguei a questionar se o grupo queria realmente “fazer teatro”, ou simplesmente no que consistiria esse **fazer teatro**: “se divertir juntx” ou “montar uma peça”. Estas duas perspectivas não eram totalmente opostas, em muitos momentos conseguimos conciliá-las. Mas de certa maneira, as duas perspectivas apontavam compromissos diferentes, por exemplo em relação à assiduidade e compromisso.

O período de oficinas na sede do ElityTrans foi definidor, nesse sentido. Passamos pouco tempo por lá, menos de 3 meses. Mas a entrada de novxs participantes trouxe novo ar para o grupo. Além disso, as diferenças começavam a aparecer com maior liberdade, resultado talvez, dos laços afetivos mais fortalecidos e as personalidades expondo-se mais. Um olhar sobre o processo grupal pode toma-lo como uma experiência muito potente do ponto de vista do devir-grupo, das conexões com as diferenças. Por outro lado, era um pouco angustiante também, pois envolviam também dificuldades de estar junto. A ideia de grupo=unidade, do qual não estamos completamente livres, carrega ideais de interação, bastante permeada por perspectivas de grupo presentes no campo da Dinâmica de Grupo (CARLOS, 2013). A ideia de grupo unidade, uma noção identitária, traz consigo valores como harmonia, individualismo e reprodução, visando a totalização do grupo. Nela, um funcionamento “harmônico” seria indicador da saúde grupal.

Entretanto, apesar de também gerar angústias, não vimos esses conflitos como algo problemático. Aqui se encontra um ponto chave sobre como analisar os entraves dos processos e dos riscos de e considera-los como atributos identitários. Para isso, trago uma situação que

¹⁰¹ **Cena do espelho**, conforme roteiro (Anexo 1).

me chamou atenção. Em alguns momentos, ouvia Cris e Mel (as mais velhas) dizerem coisas como: “as travestis são assim”, “é difícil trabalhar com esse público”, quando conversamos sobre nossas dificuldades. Apesar de abordarem questões de interação específica de travestis e transexuais, as dificuldades vividas no grupo eram dilemas que se colocavam em outros grupos que participava, sendo aliás fenômenos psicossociais encontradas nas literaturas clássicas de trabalho grupal, como o citado Kurt Lewin. No entanto, estas considerações de Mel e Chris, são interessantes não por representarem generalizações, mas por indicarem aspectos relacionais destes pontos, uma vez que os atributos que podem ser identificados na travesti ou na transexual devem trazer outros aspectos da relação. Para exemplificar, voltamos à situação da UBS narrada anteriormente. A travesti é “barraqueira” ou “fazer barraco” foi uma estratégia que algumas travestis desenvolveram para garantir atendimento mínimo? Abordando as questões do ponto de vista relacional, evitamos as estigmatizações que limitam as possibilidades de transformação deste quadro, afinal, o problema está no Outrx. Mas perguntamos: transtornadas, nós? Não!

...

Vivemos algumas intensidades advindas da abertura possibilitada pelo fazer junto. Esse “fazer junto”, porém, trazia inquietações de ordem política e apontavam para uma ética das relações, assim como para uma ética do desejo. Queríamos partir dos desejos e potencialidades de cada um(a), não a partir de um processo preestabelecido. Apesar de previamente planejado, nosso processo sofria frequentes alterações de rotas. E era bom isso.

Deste modo, precisamos rever, na prática, a proposta de **criação coletiva**. Ela encontraria estes problemas, o que nos ajuda pensar sobre o processo. Chris foi quem, principalmente trouxe uma posição conflitante. Ela esperava um texto pronto assim como a figura de um diretor, de um ponto de vista mais tradicional, que ditava a criação de cenas assim como a marcação de ações (“entra, caminha até o canto, fala o texto, senta, respira, fala o texto, etc.”). Colocamos em conflito nossas expectativas durante os encontros. Diferentemente desta expectativa, eu havia trazido uma proposta das experiências da Cia. Teatro de Garagem. A criação coletiva, longe de ser um processo ideal, é uma proposta onde a participação ativa das pessoas traz uma marca, um aspecto autoral, e isso nos interessava. É mais trabalhoso, o tempo é maior, mas conseguimos resultados onde são reconhecidas as vozes e olhares de cada um(a).

A proposta que havia levado era de criar a peça a partir dos exercícios, de um trabalho corporal e coletivo. Estes exercícios permitem que tomem forma ideias, desejos e inusitados, materializados na ação de cena. Isso também passaria (de certo modo dependeria) pelos recursos pessoais que cada pessoa tem, os “talentos” nas palavras de Mel. São potencialidades que aparecem nessa ocasião. Não se tratava de um projeto de elenco, de treinamento de

atores/atrizes, etc, mas de um processo de criação a partir de pessoas “não-atores/atrizes” que queria dizer algo através do teatro. Conforme a fala de Mel, com quem compartilhava com mais proximidade, o planejamento das oficinas:

A primeira coisa pra ser fazer teatro, você precisa querer fazer teatro. A atividade pode fazer parte de uma grade de ações e de projetos, mas a pessoa precisa querer estar ali. Nós pessoas travestis e transexuais somos corpos muito teatrais, muito expansivos, muito performáticos. Isso já existe na gente, é natural. Eu tentava de alguma forma converter isso e usar o que, de certa forma, a gente têm de potência. (Trecho de entrevista, 11/01/2018)

Mel aborda a forma como ela entendia o teatro no contexto do ElityTrans e retrata sua forma de avaliar as participações de outras pessoas que passaram pelo grupo, mas não permaneceram, talvez porque não **quisessem** de fato fazer teatro. Mas outro detalhe abordado por Mel, das potencialidades em cena das expressões trans, viria a ter destaque no processo. Foi uma característica que marcou o que pretendíamos com criação coletiva, que acabou acontecendo - não sem ser negociada.

Eu soube da demanda trazida por Chris, de modo mais explícito, através de Mel. “Elas estão querendo um diretor e um texto”, me disse certa vez. A demanda de Chris encontrava eco em Carminha também e Serena e Mel já conheciam a forma de trabalho da Cia. Teatro de Garagem, e toparam a proposta com mais facilidade. Eu já havia percebido indicadores dessa demanda e abordado a questão nos bate-papos, pela tangente. Mas quando Mel contou-me, isso passou a ser uma questão. De certo modo, encontrava a minha dificuldade de ocupar esse lugar, de diretor. Talvez a ideia que trazia de diretor(a) estivesse muito manchada pelo autoritarismo ou que sugerissem hierarquia de saber e posição que, de fato, eu não tinha. Estava passando pela primeira experiência de coordenação de um projeto, e nunca havia dirigido uma peça sozinho antes. Inicialmente, já havia considerado fazer a direção deste espetáculo, me colocando fora de alguns exercícios, pois estaria conduzindo a oficina – pensei nesta época. Fazer a direção tem a ver com a ideia, que chamamos no cotidiano de trabalho com grupos de teatro, de ser o “olho de fora”. Neste caso, seria uma posição diferenciada de olhar (não melhor, necessariamente), pois quem participa das cenas tem outra perspectiva (além de outra implicação corporal), diferenciada dxs atores e atrizes, mas próximo ao olhar do público. Nesse sentido, pode observar como “funciona” as cenas a partir de seu ponto de vista. Além do olhar, escuta, mas também tato, cheiro, dependendo da proposta.

Mas “fazer direção” parecia algo diferente de “ser diretor”, principalmente nos moldes que era demanda essa posição – e é clássica a referência ao diretor de teatro que manda, que grita, joga sapato, não sabe escutar, prefere as próprias ideias, etc.

Compartilhei essa questão com Rafael, um amigo da Cia. Teatro de Garagem e uma das pessoas que participou das oficinas com o ElityTrans, em 2012. Assim como xs demais participantes desta Cia., Rafael acompanhava de “longe”, nosso processo. Após ouvir minhas angústias, ele me perguntou: “Por que você não dá a elas o que elas querem?!”. Houve uma mudança de perspectiva: a “necessidade” de direção não era um desejo de heteronomia (sujeição à vontade de outx) ou não somente isso. Isso também estava presente, pois somos majoritariamente produzidos assim. Mas indicava outra coisa: responsabilidade. Eu havia feito uma proposta, com base em trabalhos anteriores, trabalhos que não me concediam autoridade, mas experiências. Experiências que poderiam ajudar algumas pessoas que não passaram por um processo semelhante.

A partir dessa questão, revi meus conceitos de direção, tentando dissociar as dimensões negativas dessa imagem. Comecei levando ao grupo, o “texto”. O “texto” era na verdade um roteiro, com a proposta básica de dramaturgia, feita com base nas ideias de cena que cada participante criara. Assim, passei a ser mais diretivo nas propostas. Este fato estava atrelado a sentir-se mais seguro na condução das oficinas e, assim, criar maior “cuidado” com xs participantes.

Esse roteiro e condução (texto e diretor) continuaram sendo flexíveis. O roteiro mudou umas tantas vezes (chegou à versão 5. Conforme Apêndice 3). As ideias de cena também foram constituídas por exercícios e jogos trazidos por Mel às oficinas. Por exemplo, na oficina do dia 05/10/2017 (Diário de campo), Mel trouxe um exercício sobre o grotesco, que na estética teatral representa ruptura com uma estética clássica de valorizar o belo e harmonioso, valorizando o feio e as faces ocultas dx humanx (ROBLE; ARAÚJO, 2016). O grotesco fazia parte da pesquisa que Mel desenvolveu em parceria com as artes cênicas da UEL, do trabalho de TCC e de oficinas que participou com a turma formanda. O grotesco se encontrou com ideia de monstro que estávamos trabalhando, em contraposição à da produção ideal de corpos, feita a partir das referências trazidas por Naomi.

Na fase do Canto do MARL, estávamos mais apropriados da proposta da peça, e as ideias de roteiro já ganhavam forma. Quando Lina chegou ao grupo, rapidamente assumiu a proposta coletiva, tanto ao nível do discurso (observei quando ela contava para uma amiga sobre nosso grupo de teatro e dizia que era coletivo, que a proposta é de todxs participarem, etc), quanto ao nível das ações, de cena e fora dela. Ela trouxe várias referências para o projeto, e sentia-se entusiasmada em compor junto. Trouxe referências da MPBTrans, principalmente de Linn da Quebrada, que foram aproveitadas na peça. Serviam também para pensar a experiência de corpo e expressões trans de Lina e sua geração. Além de Lina, Jana também trazia bastantes

referências artísticas, principalmente do cenário musical. Jana teve uma passagem rápida pelos ensaios, mas “chegou chegando”. Ela não demorou muito, criou uma ideia de cena individual que, mesmo após sua saída, foi utilizada. Jana também se interessou pela proposta de figurino que estávamos criando, com tecidos vermelhos que formavam diferentes modelos, utilizando somente amarrações. Voltou algumas vezes, acompanhando os ensaios e mais focada nos figurinos e em como ajudar na composição deles, inserindo-se numa função específica.

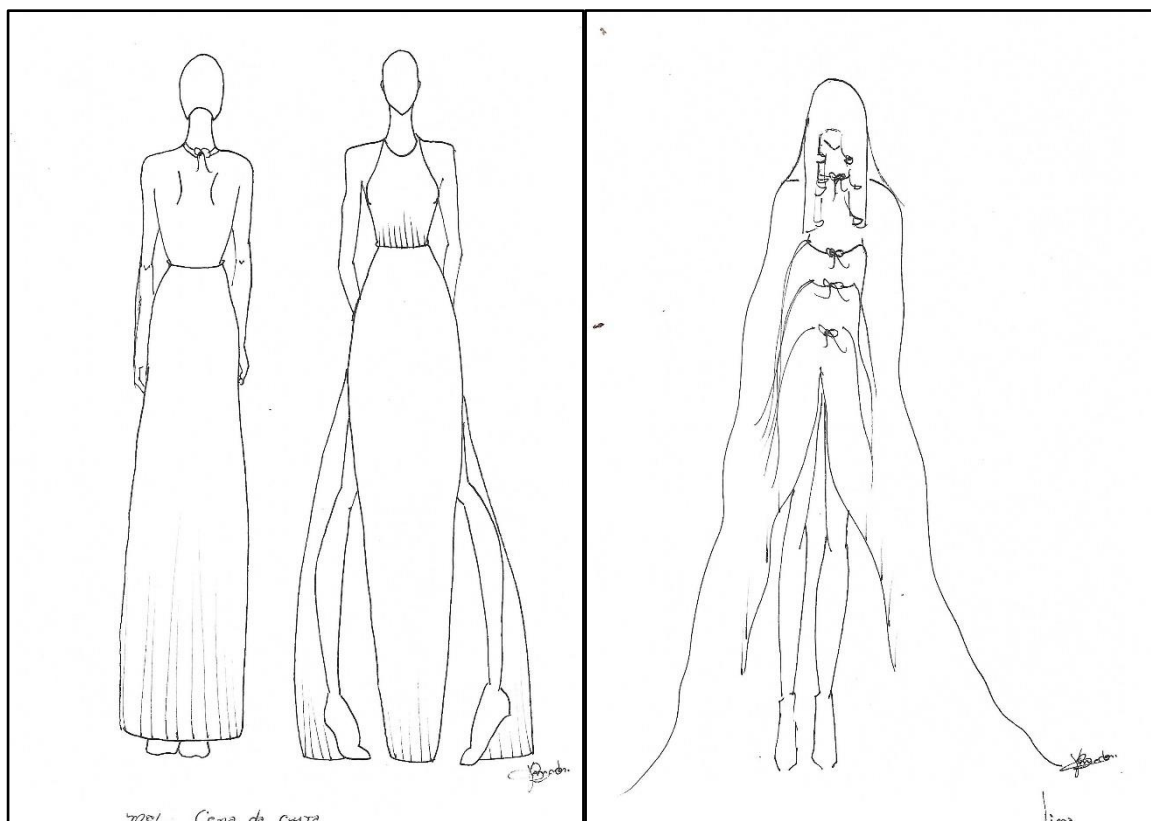


Figura 23: Croquis de figurinos feitos por Jana

O roteiro da peça foi sendo finalizado, assim como a natureza dos nossos encontros passou a ser mais direcionada aos ensaios das cenas que estávamos criando. As chamadas **oficinas** começaram a ser chamadas de **ensaios**. Passamos a ter menos espaço para atividades de experimentação livre e improvisações, mas não deixamos de fazê-lo. Retomávamos algum exercício que já havíamos feito, o que servia também de base de reelaboração das propostas de cena.

Até aqui, apresentamos alguns *flashes* sobre a proposta trabalhada com o Translúcidas. Não é nossa intenção estudar esse processo metodologicamente, sobre os procedimentos detalhados da nossa montagem. Antes, queríamos apresentar fatores que caracterizaram um

modo de fazer. Esse modo não foi único, estruturado, modelar. Queremos destacar que, desse processo de criação coletiva, algo diz sobre o que temos problematizado.

Conexões parciais, dispositivos de fazer, de dizer e de ver, modos de expressão e de vida trans e travesti, modos de resistência, são elementos que passam pela noção de **fazer junto, estar em grupo**. Judith Butler (2015) abordando a estratégia *queer* que teve a militância marcada pela construção de conexões entre grupos diversificados, diz que “agir juntos não presume ou produz uma identidade coletiva. Mas um conjunto de relações afirmativas e dinâmicas que incluem apoio, disputa, fratura e solidariedade”.

Regina Benevides (2015) explora dois modos distintos de funcionamento sob a perspectiva grupo-dispositivo, ao problematizar esse modo de intervenção bastante recorrido dentro das instituições (trabalho, escola, etc.). O primeiro modo, se refere a uma perspectiva grupal que toma o grupo como totalidade, onde se busca uma homogeneidade de objetivos e ações. O dispositivo em ação seria no sentido da valorização do indivíduo em defesa de uma instituição maior, o grupo. Assim, a participação é responsabilizada, individualmente, em razão de objetivos comuns: ideal de unidade. Esta perspectiva indica uma perspectiva normatizadora da ação dos dispositivos e, nesse sentido, silenciadora e ocultadora de diferenças. É pensando neste aspecto que Benevides alerta para “não eleger um dispositivo, qualquer que seja, como salvaguarda contra armadilhas” (BENEVIDES, 2015, p. 105).

Nos movemos na tentativa de abordar o outro modo de funcionamento do dispositivo seria, como também desejado pela autora no seu percurso teórico:

Queremos o dispositivo-grupo podendo se fazer *analítico*, aquele que não nega a molaridade dos modos de funcionamento, mas põe a funcionar outros modos, inventa fugas, penetra no plano molecular de constituição de outras formas. É daí que o singular ganha expressão, emergindo do coletivo-multiplicidade, convidando as identidades ao mergulho na agitação das diferenças (BENEVIDES, 2015, p. 105).

Tentamos explorar visualmente algumas linhas que endureceram, outras que flexibilizaram e, ainda, linhas que promoveram rupturas. Todas se movimentaram no emaranhado das linhas que compuseram nosso dispositivo.

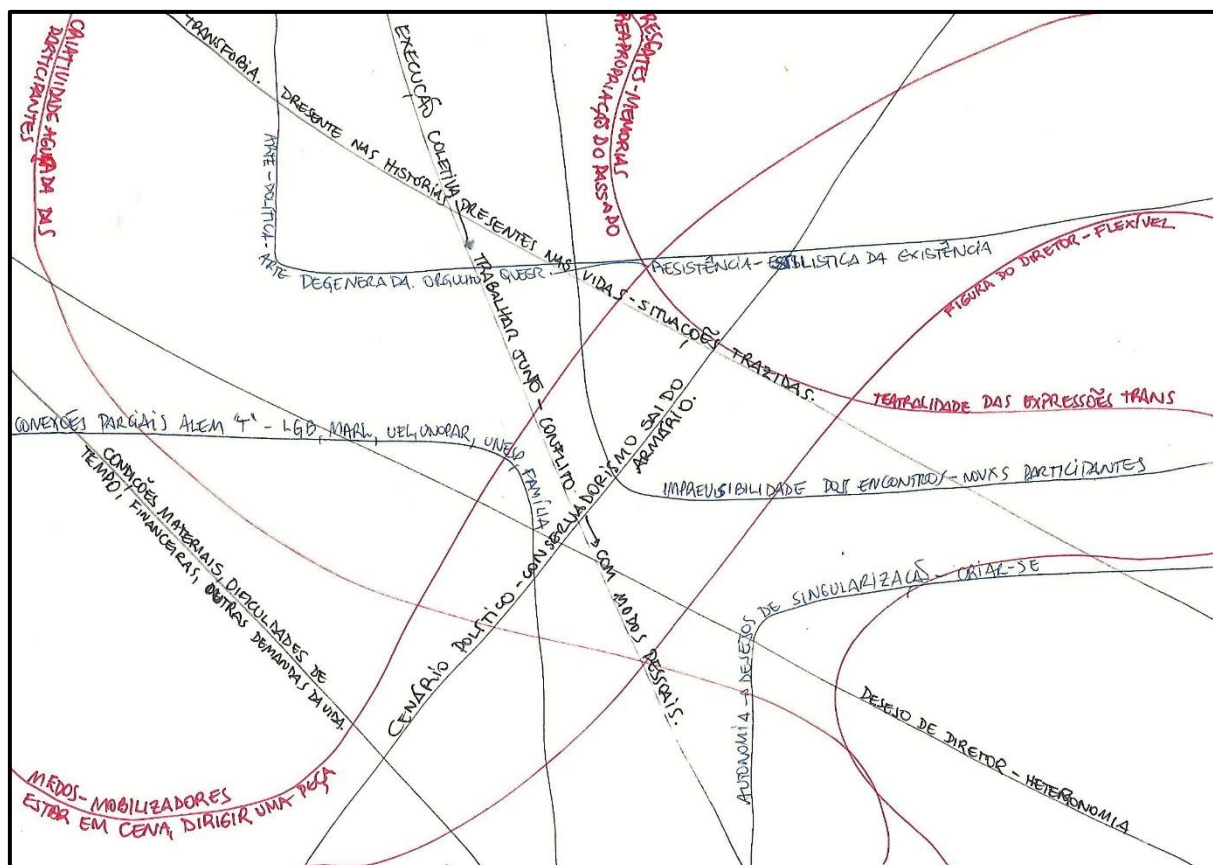


Figura 24: Mapa rizomático do processo do grupo. Criação visual das linhas de composição das Translúcidas

GUIA DE LEITURA

- **Endureceu onde:** TRANSFOBIAS PRESENTES NAS HISTÓRIAS DE VIDA, SITUAÇÕES TRAZIDAS PELXS PARTICIPANTES; DIFICULDADE DE EXECUÇÃO COLETIVA, TRABALHAR JUNTO, CONFLITO COM MODOS PESSOAIS; DESEJOS DE DIREÇÃO E CONDUÇÃO, DEMANDAS DE HETERONOMIA; CONDIÇÕES MATERIAIS, DIFICULDADES DE ARTICULAÇÃO DO TEMPO, DIFICULDADES FINANCEIRAS, OUTRAS DEMANDAS DE VIDA.
- **Flexibilizou onde:** MODOS DE CRIATIVIDADE AGUÇADAS, RESGATES DE MEMÓRIAS, REAPROPRIAÇÃO DO PASSADO, TEATRALIDADE E POTENCIALIDADE DAS EXPRESSÕES TRANS, EM PROCESSOS CRIATIVOS; FLEXIBILIZAÇÃO DAS DEMANDAS DE CONDUÇÃO, FIGURA DO DIRETOR FLEXÍVEL; MEIOS MOBILIZADORES: ESTAR EM CENA, DIRIGIR UMA PEÇA.
- **Provocou rupturas onde:** ARTE-POLÍTICA, ARTE DEGENERADA, ORGULHO E AFIRMAÇÃO TRAVECA, OU QUEER, RESISTÊNCIA, ESTILÍSTICA DA EXISTÊNCIA, IMPREVISIBILIDADE DOS ENCONTROS, DIFERENTES PARTICIPAÇÕES; CONEXÕES PARCIAIS, LETRA T, LETRAS LGB, MARL, UNOPAR, UNESP, UEL, FAMÍLIA, ETC; AUTONOMIA DESEJOS DE SINGULARIZAÇÃO – CRIAR-SE.

Houve momentos de maior mobilização, mas também enfrentamos momentos de desmobilização, momentos em que o ânimo coletivo parecia mingado, o que nos deixava preocupados. Já destacamos que “outras demandas da vida”, que são da ordem da sobrevivência interviram de modo a despotencializar esse corpo. Fazer teatro, num modelo não-comercial (e aqui leia-se, sem dinheiro) requer disposição e condições de tempo maiores. Afinal, que utilidade tem fazer teatro? Entre os desmobilizadores, estão os modos capitalísticos de subjetivação e de organização do social. Propostas contra-hegemônicas de vida e de coletivo de lutar novas práticas de tempo e espaço, inclusive do corpo.

Mel em uma entrevista, aborda questões financeiras como aspectos que interferem na sua relação com o tempo. Ela começa respondendo a auto definição que ela mesmo fez no monólogo GraziEllas, onde diz que seu maior defeito é não ser pontual, mas não ter condições financeiras que fazem com que ela invista tempo e esforço para dar conta dos compromissos, contas, preocupações, e por aí coloca uma série de questões concretas de ordem econômica e social.

É a dificuldade da situação, porque se eu tivesse dinheiro tava em outra situação. Desde o momento que eu comecei a ter de pensar quando chega o final do mês, com o que eu gasto, isso ou aquilo, a minha vida mudou bastante, e a minha energia também. Porque quando você tem que dedicar sua energia para outras coisas, é lógico que sua energia vai mudar. Não dá pra você ficar fina e solar. (MEL, Entrevista dia 11/09/2017).

Como estas, outras questões concretas da vida, de ordem financeira, das relações de trabalho e sobrevivência, atravessaram xs participantes neste projeto. Havia diferenças nas condições de estabilidade financeira do grupo, mas em geral, questões de trabalho ou demandas financeiras estavam presentes e determinaram a saída de alguns. Estes eram um dos enfrentamentos para termos corpos dispostos ao jogo, à criação, aos exercícios. Nem sempre esses corpos estavam solares. Muitas vezes eclipsados pelo dia-a-dia, o meu e dxs demais corpos tivemos de fazer esforço para manter a chama acesa. Estar junto é uma estratégia para não se apagar.

Viver junto, segundo Butler (2015), trata-se mais de um imperativo ético do que uma questão feliz, idealizada dos grupos. Uma das principais forças que mobilizam o viver junto, está nas redes de apoio e solidariedade formadas a partir das experiências de exclusão, discriminação e abjeção. Mas estar junto também é um espaço de disputa, conexão e fratura, dado que é sempre político se relacionar, fazer teatro, fazer clínica, fazer ativismo, fazer-se com. Conforme Butler,

[...] para “*queer*” continuar a ter um significado contemporâneo para nós, deve manter, pelo menos, dois sentidos. Um sentido, o de desvio e fuga da norma, de abertura para o inesperado. Um segundo sentido, o de uma aliança, mais do que identidade, entre grupos de pessoas que, do contrário, não encontram nada em comum, e entre os quais existem, às vezes, até suspeitas e antagonismo. Esse sentido de “*queer*” marca um campo de conexão, erótica e política, e também a afirmação da diferença que pode não ser facilmente superada por uma identidade unificada (BUTLER, 2015, np.).

O sentido de aliança destacado e desenvolvido por Butler se associa nos processos de resistência traveca, ou *queer*, às possibilidades de conexões entre as diferenças, mas diante de processos que têm fins comuns: negação do direito de existência aos modos dissidentes de ser. Aqui se articulam uma série de diferenças e processos de exclusão que se interseccionam. Disso não se resulta em uma posição unitária destxs sujeitxs políticos, mas à multiplicidade de condições de existência que são consideradas **vidas que não importam**. Essa referência ao sentido de estar junto, aparece em entrevista da artista Linn da Quebrada à revista Cult:

Essa hostilidade para corpos como o meu, negros, para corpos travestis, corpos trans, corpos pretos, está dada. O que tem mudado é a formação de redes com pessoas que vivem essa mesma situação ou situações semelhantes, estabelecendo parcerias para nos mantermos vivos. Juntas nós conseguimos nos manter mais fortes, nós conseguimos ocupar outros espaços, conseguimos nos proteger (LINN DA QUEBRADA, 2017, np).

A importância destas redes de apoio que Linn se refere, está no fato de que para os corpos trans passarem a ser **corpos que importam** (em referência à Butler), “esses corpos precisam importar, primeiramente para nós” (LINN DA QUEBRADA, 2017). Esse “nós”, são os emaranhados de seres estranhos à sociedade e estranhos entre si, *queers* que decidem se aliançar. **Estar junto** é também prática de cuidado mútuo. Nesse movimento, aumentam-se as condições do cuidado de si.

Estas questões que apresentamos ajudaram-nos a pensar nesse aspecto do grupo, ressignificando a proposta de criação coletiva. As diferentes posições e desejos se encontraram, geraram seus conflitos, deixaram seus efeitos. Olhamos para o processo também como forma de problematizar o que fizemos, o “produto”. No dia 11 de janeiro de 2018, participamos de uma entrevista, para um trabalho de faculdade de uma estudante de jornalismo. Desta entrevista coletiva, feita após a realização de nossa pré-estreia, acabamos revisando nosso processo grupal e nossa participação no Translúcidas.

Para Lina, encontrar o grupo foi um “resgate”, resgate de um espaço coletivo de teatro (como o que vivenciou na Escola Municipal de Teatro) mas que desta vez, de uma perspectiva diferente, a partir de sua realidade, conforme aponta. Em suas palavras:

Eu vi para além de um grupo de amigos, de pessoas conhecidas era uma família, a gente se ajudava, se ajudava, se importava, a gente revia muitas histórias, revia o que podia mudar enquanto seres, era um trabalho pra gente mas também pro mundo. [...] eu chegava e contava um pouco da minha vida, e daí “ah, isso é arte” e pronto, pegava, já enganchava em alguma coisa, e eu pensava como uma maneira de arte, tudo isso é muito artístico essas coisas que a gente vive, esses monólogos que a gente tem no nosso dia a dia, querendo ou não são monólogos, e é uma maneira de manifestar o que acontece com a gente. É de uma maneira poética tudo isso. (LINA, trecho de entrevista, 11/01/2018).

Da descrição de Lina, a forma como ela percebe seu encontro com o teatro extrapola o espaço de ensaio. De certa forma, podemos pensar o teatro como um modo de experimentar e construir (e desconstruir também) o corpo e as expressões de gênero e de modo ampliado, nossas vivências. A vida como obra de arte tomada como um imperativo, num jeito bem concreto. Em paralelo, encontramos a fala de Linn da Quebrada:

Minha experiência com o teatro realmente contribui bastante, não só para as minhas apresentações, mas a arte, de uma forma geral. Ser artista para mim tem a ver com criar sobre minha própria existência, criar sobre o meu corpo. O tempo, nós estamos atuando, atuação da minha ação, da tua ação, de afetar, de ser afetada, de estar no presente, de gerar movimento. Eu pude praticar isso com o teatro, com a performance, interferindo e fazendo coisas que causassem acontecimentos. Mais que pensar em mudar o mundo, alcançar a paz mundial, o que eu penso é nas relações que estão próximas a mim. Eu penso arte como ação (LINN DA QUEBRADA, 2017, np).

Nas palavras de Fabi, estar no Translúcidas, mobilizou um processo de transformação da sua relação com o corpo. Disse que sempre fora questão para ela ser uma pessoa masculinizada, uma mulher cis que não gosta de maquiagem, que gosta de vestir roupas que não são bem de mulheres, entre outras questões que eram problemáticas em sua família. “Conectar-se”, como diz Fabi, com o Translúcidas foi também permitir-se experimentar outras relações com o corpo, e encontrar espaço para deixá-las existir:

A vivência delas enquanto trans e travestis não é a mesma vivência do que a minha de mulher cis, lésbica, eu não vou passar pelo que ela passa, ninguém passa pelo que o outro passa, e com elas não é diferente. Mas me fez ver sobre o corpo de alguma forma. Estar na cena, com as roupas que eu estava, foi a prática de estar em movimento, de estar com aquela roupa, de estar com as minhas gorduras de fora, de estar de calcinha e sutiã, como assim? Jamais pensaria... cheguei a pensar de fazer com outra roupa, mas depois foi. Esse questionamento do corpo passa por isso, quando a gente se permite estar com o diferente a gente vai sempre chocar verdades, sempre chocar mundos, mas não só um choque, mas um encontro, que é um choque também, são energias que se chacoalham. (FABI, trecho de entrevista, 11/01/2018).

Por fim, Mel traz uma posição de que **estar junto e fazer teatro** não está desvinculado de fazer-se travesti. Para constituir seu espaço no mundo, a arte serve como dispositivo. Em sua revisão de nosso processo, assim como de suas experiências como atriz, ela aborda um efeito terapêutico, não explicitamente sob o domínio *psi*, apesar de pensar sobre os termos de

“trauma”. Menos que localizar esse olhar sobre um campo técnico (da psicologia), associa-se mais ao dispositivo clínico dos processos teatrais. Segundo ela:

Isso pra mim é algo que é salutar, se cura alguma coisa, se cura um lugar que foi tirado... e isso deixa uma marca, deixa algo, e isso precisa ser trabalhado. Se você sofreu alguma violência, sofreu algum trauma, você precisa trabalha-lo, e onde você vai trabalhar isso? Essas coisas que acontecem com a gente? A cura quando eu digo é algo que é tão... acho que é da existência, essa coisa que não deixam a gente ter, que é existir em paz, existir de forma digna e cidadã, de quando a gente encontra o teatro, ou quando a gente encontra o nosso lugar, a gente se torna pessoas melhores (MEL, trecho de entrevista, 11/01/2018).

Conforme Butler (2016), na necessidade de viver junto precisamos fazer alianças, das mais diversas e não demarcadoras de identidades, como por exemplo identidades coletivas. Nem sempre nos aliamos a quem amamos e com isso, explicita a autora, que nem todas as alianças amam. No *Translúcidas*, entretanto, nos amamos. Nos irritamos, nos confundimos, nos evitamos, nos escondemos, nos importamos, fizemos muito disso também. Mas mantivemos nossa aliança motivados em “estabelecer o direito de amar e viver livres de mágoas, para defender e preservar espaços de desejo na vida pública e privada” (BUTLER, 2015, np.).

4.5 Modos de vida trans

O **monstro** era, a princípio, uma referência teórica sem por isso deixar de ser poética. A partir do poema *Yo, monstro, yo* fiquei instigado na conexão que havia entre ideia de monstro e a ideia de dissidência. Reivindicar o direito a ser monstro [nem homem, nem mulher, nem XXY e nem H2O] provocava a falha no sistema de produção normativa. São desvios, aquilo que não pôde ser capturado, normatizado, classificado, aquilo que escapou. Não no sentido de “transcender todas as normas”, de uma dissidência total. Mas em partes, “relaxar pontos do poder coativo das normas na vida de gênero” (BUTLER, 2015).

Quando levei esta referência, tive medo de que fosse mal interpretado. Afinal, já havia ouvido o termo **monstro** dito de outra forma. Lina disse, em uma oficina¹⁰², que queria fazer teatro para desmistificar a ideia que muitas pessoas têm das travestis e trans, e dizer: “Eu não sou o monstro que você pensa! ”. Esse **monstro** dito por ela neste momento, tem outra conotação.

A poesia *Yo, monstro, yo*, no entanto, foi considerada “babado” pelo grupo e logo aceita. Nos sentidos que extraímos posteriormente, a ideia de monstro iria se encontrar com outros pontos levantados. Uma delas seria a referência à *Babalon*, a Grande Prostituta que fora

¹⁰² Oficina do dia 31/08/2017, diário de campo.

condenada no livro bíblico do Apocalipse, de onde Mel se inspiraria para criar sua cena. A prostituta, a mulher desviante, o devir molecular. Sobre ela pesa a Grande Condenação, sua abjeção – sua monstruosidade. E aqui também se faria presente a ideia do grotesco, não como construção corporal estranha, mas porque o grotesco também teria papel de representar a loucura e o demoníaco, imagens do inconcebível (ROBLE; ARAÚJO, 2016). Mel trazia desde o início, vontade de pesquisar o feminino nas relações entre sagrado e profano. Não à toa, trazer a referência bíblica, seria sua versão alternativa à narrativa patriarcal e misógina da Grande Condenação.

Em outros termos e em outro momento da peça, encontraria na história de Lina e em sua cena com Mel outro nome, denominado de **capeta**:

Menina, sabe que esses dias eu tava lá no Terminal Central, sabe? Eu tava lá, toda linda, quando avistei 3 motoristas, machos, homens. Um deles disse: você já viu o capeta? Daí ele apontou aquele dedo pra mim e disse: ali, o capeta! O capeta era eu! (*diz, gargalhando*) (LINA, trecho da gravação da peça, 21/12/2017).

Esse lugar do “capeta” teria muita proximidade com como o termo monstro se articulou na construção da peça. A história trazida por Lina, permitiu que esse nome (capeta) fosse reapropriado na peça. Assim, na mesma cena, Mel passou a usá-lo também nas suas histórias. Passou a ser um signo reutilizado, revirado, zoad. Uma palavra que as atrizes, em cena (criando), permitiram uma operação *queer*. Uma posição traveca-capeta que está associada ao direito concreto de poder existir. Conforme Butler,

Pelo menos, grande parte do movimento [*queer*] valorizou aparecer em público, não só para se reunir e protestar, mas, às vezes, **simplesmente para andar na rua como o gênero que é, conduzir sua vida abertamente com a certeza de que todos têm o direito de aparecer**, têm o direito à mobilidade. (BUTLER, 2015, np, grifo nosso).

Tal afirmatividade do ser, apesar de e por meio do **desvio**, retoma a ideia de monstro, (re)conceitua o lugar do capeta, (re)orienta a posição do abjeto. É uma posição traveca, ou *queer*. Há uma potência no confronto de mundos, de diferentes formas de ver. Por que não fazer disso uma estratégia de afirmação, no espaço do comum, e assim questionar as assimetrias de participação política da vida em sociedade? Conforme Rancière, “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer do que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005, p.16-17).

A ideia de monstro também viria se encontrar com o termo que Mel trouxe de sua experiência teatral: o grotesco. Envolvida pelo seu repertório de experiência teatral, reposiciona a noção de grotesco, ao considerar ser essa via que o teatro trans deve explorar, uma vez que a noção embelezada e glamorosa da travesti e da trans já ser conhecido pelas pessoas. Se refere, ao dizer isso, às “performances”, como denomina as tradicionais apresentações de dublagem

ou dança realizada por travestis, assim como por *drag-queens*. Mas o teatro teria outra potência, de seu ponto de vista:

Muitos trabalhos acabam saindo com essa cara de grotesco porque na minha opinião a arte e teatro de travesti não tem que ser para agradar, não tem que ir lá pra divertir, não tem que ser pra excitar, porque não é essa realidade da travesti no Brasil. [...]Mas quando a gente faz teatro a gente usa além do teatro, pra gente poder trabalhar os próprios monstros que a gente tem que conviver, e muitas vezes vencer cotidianamente pra se sentir ser humano, se sentir cidadã. Então, o teatro ajuda a gente a trabalhar e converter tudo isso em algo que é poético, que é poesia. Eu acho isso fantástico porque daí começa a transformação do que é monstruoso para aquilo que é poético (MEL, trecho de entrevista, 11/01/2018).

Estamos aqui associando os desvios das normas de produção de pessoas, à ideia de monstro - considerando que poderíamos enumerar várias figuras-monstro. As travestilidades e transexualidades estão sob essa ótica do monstro, na medida em que são consideradas seres abjetos, não inteligíveis, não possíveis – não visíveis. Falar de abjeção traz à cena fatores da dimensão concreta, determinantes de nossos modos de vida. Assim, na medida em que nossas vivências se encontram em muitos casos, também se especificam em muitos outros.

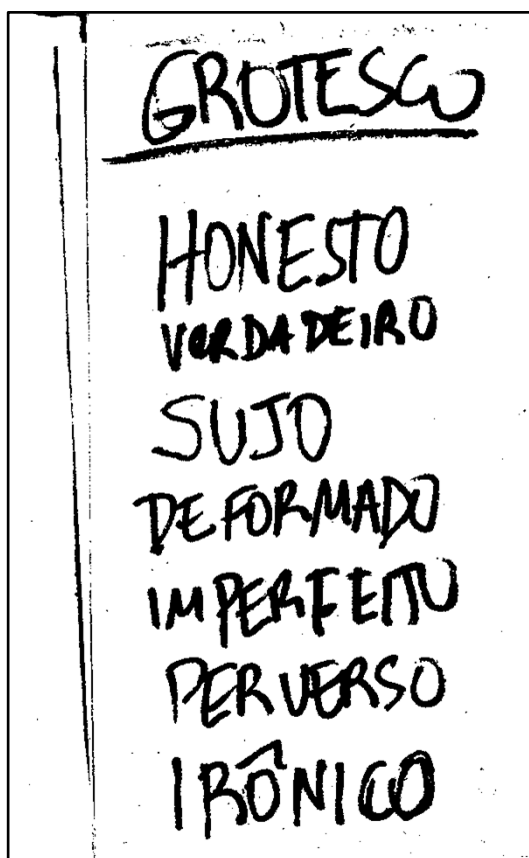


Figura 25: Foto de atividade de oficina

Abordar os aspectos da subjetivação trans requer pensar nos modos específicos que estas vidas se tornam possíveis, pensar nas condições de sua existência. E isso sempre passa, infelizmente, por estruturas de violência, discriminação e estigmatização (PERES, 2015).

Pensar a subjetivação trans envolve abordar **corpo**, **sensibilidade (emoção)** e **pensamento**. Corpo é o cartão de visita, mas corpo é também silenciamento e invisibilidade; é passibilidade¹⁰³, ou não. É toda uma estética muito diferente de um gay ou uma lésbica, envolve um processo radical de mudança estética visual, no que isso envolve de dor e de beleza. A sensibilidade remete à própria dimensão psíquica – sentir-se mulher, sentir-se travesti, sentir-se não-binário.

¹⁰³ Passabilidade é um termo utilizado para denominar travestis e pessoas trans que “passam” por pessoas cisgêneros nas situações do cotidiano e não atraem atenção específica.

Sentir passa por uma forma de resistência também – essa resistência surge no processo. Para a travesti ou trans no início, ela não sabe que está batendo de frente com o mundo. Esse choque traz sofrimento psicossocial por causa de uma condição não explicada nos códigos de inteligibilidade de uma sociedade transfóbica. Atua no pensamento quando ela começa a ver e produzir seus próprios sentidos sobre sua identidade de gênero.

Enfrentar uma **condição-monstro** (como assujeitamento) para defender uma **posição-monstro** (como afirmação) no mundo. Um percurso comum às travestis e às transexuais, conforme nosso envolvimento com diferentes pessoas fez perceber. Assim, não estamos falando exatamente do MONSTRO, mas recorrendo a ele para nos ajudar a entender a posição de SER TRANS e SER TRAVESTI, como um modo de vida, uma vivência ou experiência, também uma forma de expressão. Ser monstro, assim, é reivindicar o direito a escrever-se a si mesmo fora de normativas. Reconstruir-se a partir de linhas desejantes. Modos de produção de subjetivação monstruosas.

Xs participantes do translúcidas fizeram essa operação. Em entrevista coletiva realizada no dia 11/01/2018, conversamos sobre as condições-monstro que cada um teve que lutar e vencer para poder assumir uma posição-monstro. Trabalhar uma feminilidade e devires travecos foram minha tarefa, em cena e fora dela. Trabalhar uma afirmação de ser atriz, e ser pessoa trans, a partir de uma pesquisa com o “feminino sagrado” foi a de Mel. Fabi estava trabalhando posições angustiantes de fala e silenciamento, de fuga e enfrentamento, extroversão e introversão, que passavam pelo **corpo à vista**. Lina, dentre outras, estava batalhando sua afirmação enquanto trans.

Lina desenvolveu uma cena onde aborda seu processo de transformação. O ponto chave da cena que havia trazido, narrava uma experiência de abuso sexual que sofrera quando criança. Fomos trabalhando a proposta da cena, ela trazendo elementos e elementos, e nós atentos ao que ela trazia. Sugeri uma mudança no texto, de primeira para a terceira pessoa (ao invés de “vou contar minha história”, “vou contar a história de uma menina”). Foi um recurso estético (pois a cena cresceu com isso), mas também uma preocupação na exposição que ela estava fazendo em cena. Ou, mais precisamente, que **eu sentia** que ela estava fazendo. Apesar das marcas que isso possa ter gerado, queria Lina trazer essa história para o teatro, a assembleia. Mas não com uma perspectiva do sofrimento, mas de uma reviravolta, uma resignificação de si.

Quando estávamos próximos da pré-estreia (21/12/2017), conversei com Lina sobre o que seria para sua mãe assistir aquela cena. Estava um pouco preocupado e ela tranquilizou-

me, dizendo que sua mãe acompanhara essa situação. Narrou-me essa história e como ela se desenvolveu. Reforçava uma posição não “vitimista” da situação, dizendo que aquela situação não era um trauma para ela, mas como uma marca que já fora dolorida e agora, ela queria expor, estampar, ressignificando dando sua resposta à situação. Esse processo, que gerou conflitos familiares, abriram caminhos de diálogo para Lina assumir-se trans. Não tratamos propriamente do abuso, mas como essa violência, e outras formas, participam da constituição de uma expressão trans, mesmo porque esse discurso do abuso não fala da experiência de uma pessoa, mas de uma multidão.

Lina termina sua cena, recorrendo à letra da música de Linn da Quebrada: “E agora macho alfa? Não tem mais pra onde fugir. Já quebrei o meu armário, agora eu vou te destruir. Porque antes era viado, agora eu sou travesti!”. Antes de ser uma afirmação de uma identidade, essa fala representa uma posição de vida. Dizer-se travesti, é uma forma política de ser, no sentido político que todas nossas vivências carregam. Mas a experiência travesti e trans carregam uma dimensão específica, advinda da violência de ousar ser o que se é, exatamente o que se é no corpo.

A militância primeira que há, está já, só em existir¹⁰⁴. Ser capeta, monstro ou grotesco, nesse sentido, ou *queer*, ou ciborgue, ou nômade, é ousar existir. O corpo da travesti e da trans chamam atenção no espaço público, atraindo muitas vezes reações discriminatórias. Esse não é um dado de seu corpo, mas resultado de uma percepção, de uma forma de ver, atribuída a este ou aquele corpo. Butler aborda essa condição de aparição, questionando qual aparição é possível:

Uma pessoa não atrai a agressão ao andar pela rua, mas chama a atenção ao fato que andar pela rua não pode ser garantido como um exercício seguro e protegido de liberdade para muitas pessoas que são alvo com base em seu gênero ou sexualidade ou pela percepção de seu gênero e sexualidade (BUTLER, 2015, np.).

Esse direito de existir, presente na resistência aos modos de submissão normativos, está presente na travesti e na trans desde o corpo, ou do que é visto dele. Quando conheci Mel, me incomodava o fato de que, ao andarmos na rua, muita gente olhava diretamente para ela. Ela demonstrava não se importar, o que parecia condição para ocupar aquele espaço. “Andar na rua” (e outros processos que essa ação suscita) mobiliza uma energia pessoal corajosa, de enfrentamento. A travesti e a trans já são militantes desde o momento em que saem na rua, diz Mel. Desse enfrentamento, tira-se proveito:

A gente tem que ser inteligente e trazer o que a gente tem de melhor, que é nosso talento, e trazer isso para nosso cotidiano. Ah, tá todo mundo me olhando por que eu sou travesti?! Ah, se tá todo mundo me olhando porque eu sou travesti então eu vou

¹⁰⁴ Referência à poesia e cena Fios de vida, que compuseram a pesquisa da peça.

aproveitar e fazer uma cena, vou contar a minha história. Precisa aproveitar isso (MEL, Entrevista 11/01/2018).

E essa questão passa pelas identidades. Uma das inquietações sobre essas definições (ou não-definições) identitárias, parecia se referir às condições e ao processo de construção de uma identidade travesti. Esse processo se esbarra em modos de violência, e muitas vezes, lidar com estas situações e sobreviver, marca a forma como essa identidade é construída. Aqui a metáfora da visão é resgatada, muita visibilidade (dificuldade de passar despercebido) e pouca visibilidade (dificuldade de acesso). Como questiona Butler (2015, np.) “podemos, por um lado, ser espetáculos, ter uma hipervisibilidade, ao mesmo tempo que nos faltam direitos básicos de sermos protegidos da violência?”.

Lina se define como uma trans não-binária. Como é isso? - perguntam as pessoas. É uma questão em aberto e atual para ela. Lina defende uma fluidez em relação às posições de gênero, que não precisam ser uma coisa **ou** outra. Mel comentando sobre essa definição, diz que Lina traz uma força da juventude ao ElityTrans, esses questionamentos têm força transformadora. Ela considera muito bonito a forma como Lina nomeia seu processo. “Essa coisa de que o corpo pode tudo, sabe?!”. No entanto, admite que as experiências da vida travesti estão além desse desejo plural e móvel. “Mas a gente percebe esse discurso mudar quando as novinhas vão para a rua. Na rua não tem esse de tudo pode! As coisas são bem definidas!” (Diário de campo dia 28/09/17). A rua, lugar da batalha, território de prostituição é marcada pela vulnerabilização das pessoas que dela sobrevivem, sendo uma exclusão-inclusiva. “O homem que fecha as portas durante o dia para a travesti e trans, é o mesmo que abre as pernas durante a noite”, segundo esta frase que ouvi de diferentes maneiras por diferentes travestis.

A rua parece enrijecer a potência criativa dos discursos sobre o corpo, definindo lugares fixos, em geral excludentes, do ponto de vista dos direitos civis e políticos. Recorrendo a Butler (2015), ao pensar sobre os corpos *queer*, diz que:

não podemos entender realmente o corpo fora da maneira que ele é produzido nesse conjunto de relações. Eu ajo, ou você age, para produzir os corpos que somos, mas nenhum de nós pode controlar essa produção sem o outro. Mesmo agindo desta maneira nós sempre agimos dentro de uma situação em que primeiro agem conosco. Nomeados, situados, levados à mobilização por forças externas a nós mesmos, antes do ser quem somos (BUTLER, 2015, np.).

Segundo Butler, antes de saber qualquer coisa sobre as normas de gênero, antes mesmo de saber quem somos, já havíamos sido nomeados. Essas nomeações agem contra nós, muitas vezes diretamente ofensivas. Serena, durante uma oficina que participou,¹⁰⁵ diz algo que pode ser lido de modo semelhante, quando relembra: “Na escola eu era chamado de *viado*, *viadinho*

¹⁰⁵ Oficina do dia 08/03/2017, diário de campo.

e no começo eu nem sabia o que isso significava”. A violência está presente desde o ato inicial linguagem, o ato de citação (fala) do outro. A “escolha” vem mais tarde, no processo de performatividade, conforme Butler (2015). Escolha se refere a capacidade de reprodução ou não reprodução das normas de gênero. Não reprodução – deixar (sempre parcialmente) de ser citado e passar a citar-se.

As expressões de travestis e trans são, do meu ponto de vista, desde sempre não-binários, apesar de capturáveis por discursos binários. Mas a identidade de “trans não-binária” traz consigo muitos ruídos de uma nova questão colocada no movimento de travestis e transexuais. No Encontro Regional de Travestis e Transexuais, realizado em novembro de 2017 em Caxias do Sul, Lina aliou-se a outras duas trans “novinhas” (entre 19 e 21 anos). Se identificaram, pois as três traziam esse discurso de não-binarismo. Esse pequeno grupo produziu uma carta de defesa de uma posição trans não-binária e leram em plenária, o que não foi recebido com tranquilidade. Algumas pessoas, levantavam a questão de que o movimento foi construído com base em sujeitxs políticos e isso é uma estratégia na luta por direitos: políticas públicas necessitam de sujeitxs políticos, e por isso, identidades definidas.

Foi muito importante ter vivenciado esses conflitos para nossa problemática aqui pontuada. Sobre as identidades de travesti e transexuais, minha percepção daquele encontro era de que não havia uma unidade nestas identidades. Diferentes formas de ser travesti e ser trans estavam postas no encontro, conviviam, discutiam, existiam. O que é ser trans ou travesti não me pareceu um modelo rígido. No entanto, diante da desestabilização que o posicionamento do grupo que Lina participava, provocara posições que se endureceram, por parte de algumas. Observava também o movimento de outras travestis, acolhendo as meninas e tentando entender essa posição. Ser não binária é parte de processo? É quando se está iniciando a transformação? Depois vira travesti e trans? Era algumas questões que ouvia das “mais velhas”, ao passo que acompanhava as explicações das “mais novas”, também não definitivas. Como resultado dessa mobilização, decidiu-se em plenária que no próximo encontro haveria espaço nas mesas e oficinas para discutir sobre este tema. O debate estava colocado no movimento.

O encontro também foi o espaço onde Lina apresentou sua cena pela primeira vez, e também sua estreia no “palco” (foi itinerante e Lina apresentou-se ao ar livre). Lina apresentou-se num festival de cenas de teatro organizado por Mel. Era composta por cenas individuais dispostas em diferentes lugares. As trocas de cenas eram marcadas pela passagem de um guarda-chuva vermelho (como se fosse um bastão de maratona de revezamento). Lina recebeu o “bastão” de uma travesti mais velha na militância que, de modo improvisado, realizou uma

espécie de ritual de batismo com Lina na piscina do hotel, pedindo ajuda para a luta trans. Sua estreia foi ritualística.



Imagem 26: Cena apresentada no Regional Sul.

Lina tentava traduzir as vivências intensas que estava tendo no encontro a partir de olhares artísticos. “Estou vendo a peça Transtornada Eu em vários momentos do evento” disse ela no ônibus, voltando de uma audiência pública sobre “Ideologia de gênero” realizada na Câmara dos Vereadores de Caxias do Sul, cidade que sediava o encontro. “Durante a audiência, eu vi a cena do espelho acontecendo, quando a gente se empodera e grita pelos nossos direitos” disse, inspirando-se naquele momento para trazer algo à peça. A cena do espelho se inicia com a brincadeira-questionamento sobre as “verdades” de gênero, utilizando uma linguagem metateatral. **“Todo dia eu visto uma personagem”** e **“o que deseja sua personagem?”** são falas extraídas desta cena que brincam com as ideias de fixidez/fluidez e realidade/ficção em relação a nossos modos de existência. Sobre este ponto recorremos a Linn da Quebrada, em entrevista, propõe uma definição, colocada em termos de processo, não de resultado:

Uma amiga disse pra um grupo de amigos que estava se descobrindo travesti, e eles falaram: “mas você é tão bonito de menino! Por que você só não se monta de vez em quando, por que quer virar mulher?”. Daí ela falou uma coisa que mudou a minha vida: “você já se olhou no espelho todos os dias e teve a certeza de que o que está sendo refletido não é você?”. A partir desse dia, eu passei a olhar no espelho e não ter certeza sobre a imagem que estava construída. Eu passei a brincar com essa imagem,

a brincar com todas as possibilidades daquelas que eu poderia ser, sem ter certeza e fazendo do meu corpo um processo. Um processo inacabado, estando sempre em obras, em obras... não em obras das trevas, mas obras das travas (LINN DA QUEBRADA, 2017, np).

Essa fala da Linn da Quebrada, de encontro com posicionamentos de Lina, parece demonstrar um aspecto de fluidez às concepções de gênero, de identidade e de identidade de gênero. Na medida em que apresenta a posição de uma pessoa (se descobrindo travesti) que apresenta uma percepção (que na metáfora do espelho não tem limites entre dentro/fora) sobre uma verdade ou mesmo falsidade, uma vez que o reflexo não reflete a pessoa (“não é você”). Porém a posição de Linn chega a um ponto, que pode ter uma perspectiva ambígua: “eu passei a olhar no espelho e não ter certeza sobre a imagem que estava construída”. Dessa incerteza, ao contrário de fazê-la problemática, ela preferiu brincar. Passou a brincar com o corpo, que é uma forma de vê-lo em processo.

As formas de sensibilidades acionadas nas práticas artísticas trazem certa flexibilização para concepções muito rígidas, como um convite para ver que a realidade não é tão rígida como cremos. Mas em alguns pontos é dolorida, e a violência parece reforçar identidades. Por isso tratamos da questão da identidade, pois ela estava posta em questão, desde sempre na pesquisa. Mas fazemos isso como problemática afirmativa, no sentido de aliançar discursos postos nos campos da academia, da militância e da arte.

Assim, queremos deixar como uma questão presente, talvez não permanente, mas inquietante desta pesquisa. Algo não resolvido. Sobre esse ponto, da identidade, encontram-se as questões de representatividade, de lugar de fala, entre outrxs que tem sido atualmente colocadxs para discussão, também não resolvida. Mas atual e bastante afetiva.

Em parte, é preciso reconhecer que do ponto de vista das localizações, a partir de Haraway, é importante definir as posições, **se posicionar**. Esta definição, entretanto, não é pressuposição de identidade, mas antes um reconhecimento sobre os modos de visão, de onde se vê, do que se fala. A questão maior, nesse caso, não são os pontos de vista (ou as experiências distintas), mas a conexão parcial entre elas, as formas de aliança que Butler se refere (2015). É importante também reconhecer que o uso estratégico das identidades, mesmo as bem definidas tem sido um recurso utilizado pelo movimento travesti e trans, o que não pressupõe que “internamente”, nas relações entre ativistas essas definições sejam homogêneas.

Mas destas definições, mesmo as vetorizadas por essas necessidades de enquadramentos, não deixam de escapar desvios quase inevitáveis mediante às diversidades aparentes entre as pessoas trans. No Encontro Regional de Travestis da Região Sul, em 2017, por exemplo, esse movimento de enquadramento e desestabilização, de definição e

questionamento, fechamento e abertura, enfim **movimento**, nos pareceu constituinte da dinâmica própria de um movimento social que tem por base de constituição a vivência de corpos, gêneros e sexualidades dissidentes.

Em disputa, essas posições mobilizam um constante questionamento sobre identidades. Não seria o caso de abrir mão do termo, dado sua presença recorrente, mas ter uma crítica sobre ele. Tampouco nos limitar a uma definição rígida de identidade, pois limitaríamos seu movimento. Tanto nas posições mais rígidas, quanto nas mais fluídas, está em operação a capacidade de definir-se, como um direito pessoal. Butler aborda que, na teoria da performatividade, a linguagem tem importante função. O ato de fala, antes de ser um recurso de resistência, é ação de outrem sobre um corpo. Esse corpo é nomeado, definido e recebe todos os efeitos advindos desta atribuição. Resistir passa também por um ato de linguagem, e talvez comece com um questionamento: “eu sou esse nome?”¹⁰⁶

4.6 Atravessa/dores de vivências: modos de subjetivação entre inter/sseccional/idades

Não existe, afinal, uma identidade travesti ou transexual. Existem definições, que variam, que disputam, que são organizadoras de modos de relações, que são estratégias de afirmação e luta, que agem como limitadoras e excludentes, que são dadas a múltiplas variações. Assim como existem múltiplas formas de ser homem e mulher cis gêneros (além de múltiplas formas de percepção destas expressões) são múltiplas e variadas formas de ser travesti e trans. Se eu disser o que é uma mulher, certamente isso não tudo o que ela é, como afirma Butler (2003).

As experiências de vida que tivemos contato, naquilo que já foi relatado, apresentam já tais distinções. Mesmo que se encontrem em vários aspectos, apresentam vivências que se diferenciam em diferentes termos, seja de classe, raça, faixa etária, aspectos culturais, entre outros aspectos para além dos elementos de gêneros e sexualidades com que vimos trabalhando. A discussão sobre interseccionalidade tem sido bastante difundida principalmente nos espaços híbridos de estudos e militância, no sentido de ampliar as referências sobre a produção da diferença. A necessidade de discutir a interseccionalidade, ou seja, quais condições de constituição de pessoas se interseccionam de modo a dispor as pessoas em determinado sistema

¹⁰⁶ Referência à pergunta feita por Sojourner Truth, feminista negra do século 19, refeita por Judith Butler, em palestra realizada em São Paulo (BUTLER, 2015).

de valorização social. Isso gera uma abertura para análise de categorias de diferenciação, de modo a visibilizar eixos de constituição que ampliam as análises sobre as condições de produção dos sujeitos (MATTOS, 2011). Muitas vezes estas categorias se encontram naturalizadas ou hierarquizadas, encontrando nos contextos de suas análises, indicadores que atuam com mais ou menos força. Não é nosso objetivo discutir o conceito de interseccionalidade. Queremos apontar para o atual debate que se faz em torno dele, e partirmos dessa discussão para pontuar algumas questões interseccionais que se cruzaram no nosso percurso.

Há que se destacar que, em muitos contextos vivenciados na pesquisa, as definições identitárias estão presentes, agindo de modo excludente, mesmo que nas relações internas entre travestis e trans. Este aspecto é pontuado pelas participantxs como Mel, Chris e Serena, durante as conversas das oficinas. Também pude perceber em outros espaços de militância ou convivência, tanto a presença quanto o questionamento desse aspecto. Existem posições que reforçam certo enquadramento da identidade travesti e transexual. Esse enquadramento é feito por processos de transformação e construção de corporalidades (ter ou não peito, pelos no corpo, ser ou não operada, tomar ou não hormônios). Seriam tais atributos (entre outros que se pode encontrar) formas que garantem legitimidade a esta identidade.

Mel conta que quando começou a batalhar, fazia parte de um grupo de meninas mais novas que eram discriminadas pelas travestis mais velhas. “Elas desprezavam a gente porque não tinha peito, porque não tinha silicone, por isso era menos travesti”, conta Mel (Diário de Campo dia 05/11/2016). O resgate desta memória também coloca uma questão, sobre as tecnologias de construção corporal e diferenças geracionais na construção dos corpos. O silicone industrial era algo mais comum às “mais velhas”, como observa Mel. A aplicação do silicone industrial é um procedimento caseiro realizado por travestis chamadas de “bombadeiras” (PERES, 2008) que devido à falta de condições adequadas, desde o material escolhido, oferecem riscos de morbidade (PERES, 2008). Apesar de ser ainda presente, tem sido um recurso recorrido com menor frequência pelas “mais novas”, como é o caso de Carminha, que conseguiu juntar *aqué* para colocar sua prótese, através de cirurgia. Visitou o grupo cerca de um mês depois, para mostrar seus peitos novos.

Uma vez que as próteses de silicone para as mamas ficaram mais acessíveis, tem-se apontado que as aplicações de silicone (ao menos nestas áreas do corpo) tem diminuído (PINTO *et al*, 2017). Os anos 80 e 90 são considerados o auge deste tipo que recurso de modificação corporal, época em que a cirurgia plástica para colocar prótese tinha um valor muito caro, inacessível à maioria das travestis em processo de transformação. O procedimento de “bombar-

se” é um procedimento muito doloroso e se configura como uma espécie de rito de passagem, de transformação pela dor: a **dor da beleza**.

A geração de Mel entrava em conflito com a geração das mais velhas, assim como a geração de Lina traz elementos que conflitam com a das “mais velhas” hoje. Mesmo o conflito, no entanto, é vivenciado também como relação de reconhecimento, em relação aos saberes mais antigos. Assim, como observamos um reconhecimento do lugar de fala, também entre as diferentes experiências e condições de vida das travestis.

Lina, como uma destas **protagonistas do conflito**, traz um reconhecimento sobre essa experiência de vida que observa em Mel e isso se reflete na forma como ela se descreve. Um dia, após o ensaio, conversamos sobre a “batalha”, sobre trabalhar na rua, e as vulnerabilidades que condiciona as vivências de travestis e transexuais. Lina reconhece: “me falta essa experiência!”. Ela tateia seu lugar de fala, sendo de outra geração, tendo outras condições econômicas, tendo outra relação de aceitação familiar, também resultante de um processo histórico (ela não foi expulsa de casa, por exemplo, ao assumir-se trans). Mas, por outro lado, não entendemos sua fala como forma de posicionar a “batalha” como uma condição legitimadora da construção travesti ou transexual. Com isso, queremos confirmar a posição de que “o fato de as travestis e mulheres transexuais trabalharem no mercado sexual não deve ser naturalizado, mas sim discutido em articulação com os contextos de acesso, de permanência no trabalho (incluindo a regulamentação do trabalho sexual) e de transfobia” (PINTO, 2017). Ou seja, travesti e transexual não pode ser tomado como sinônimo de prostituição (PERES, 2008).

A rua ainda continua sendo um dos principais destinos de travestis e transexuais que de alguma maneira esbarra em transfobia, seja na família, escola ou trabalho. A interação das dinâmicas de exclusão destes espaços constrói a rua como possibilidade de sobrevivência não só material, mas afetiva, existencial de lazer/prazer. Aqui não se trata de uma diferença geracional, apesar de a incipiente presença trans no mercado de trabalho em diferentes espaços, incluindo-se as formações de nível superior, começam a ampliar esse quadro. Tudo isso é resultado de transformações históricas. É importante reconhecer a conquista dos direitos, assim como a fragilidade destes, vistos até como **gambiarras**, leis que não garantem respeito integral às demandas de travestis, mas ocupam brechas aqui e lá (BENTO, 2014b).

Mas as transformações históricas são observadas no encontro entre estas diferentes experiências, e nesta pesquisa, estive atravessando os olhares sobre as vivências trans. A peça “Eu quero viver de dia” traz em seu título uma reivindicação que pode ser revisto na atualidade. Cerca de 15 anos depois da criação da peça, o convívio no espaço público continua marcado pela exclusão e invisibilidade. Ainda hoje, muitas travestis e transexuais tem seu direito à

mobilidade e convívio social tolhido pela transfobia, seja institucional, seja relacional, seja “internalizada”. Mas a situação já não é mais a mesma de 15 anos atrás.

Mel e Chris, no bate-papo da oficina do dia 05/12/2016, abordam essa questão. Resgatando o histórico de ativismo trans, relembram histórias do ADE FIDAN. Mel que atuou como secretária da ONG, durante um período, lembra de como era pegar o ônibus para fazer serviços externos como protocolar documentos na prefeitura. Na época, o enfrentamento (dos olhares, comentários, gestos) era maior, comenta ela. Assim, “pegar o ônibus e ir à prefeitura”, um ato ínfimo praticado pelas pessoas comuns, para a travesti era um ato de coragem, pois consistia em enfrentar uma série de situações discriminatórias.

Ao resgatar essa memória, Mel e Chris se divertem, contando uma e outra situação. A situação não é engraçada, sob a ótica da cidadania. É um tipo de perturbação ocular-poética revirado de Adélia Prado¹⁰⁷. Olhar para a pedra e ver poesia é uma capacidade que muitas travestis e trans desenvolveram, poesia sendo a escrita de si, sua forma de viver. A pedra sendo a pedra da Geni, sinal da agressão sofrida pela travesti, personagem de Chico Buarque na Ópera do Malandro¹⁰⁸. Assim como esta situação, outras tantas foram narradas assim, com humor.

Nos passeios da conversa, em certo momento, Mel e Chris confessam até ter gostado daquele tempo (mas não que desejariam voltar a ele, imagina!). Isso porque hoje andar de ônibus ou pelo calçadão não choca mais – tanto quanto chocava na época. Um certo saudosismo de chocar. Mas chocar, de outra forma talvez, tem sido efeito causado pelas novas gerações trans e travestis e isso está muito associado ao movimento artístico. Linn da Quebrada, que se autodefine terrorista de gênero, defende o terrorismo, dizendo que “é necessário responder também com terror, com agressividade, colocando o meu corpo como arma, como protesto, manifesto, como pólvora diante desse sistema que é violento cotidianamente” (LINN DA QUEBRADA, 2017, np.).

Existem referências diferentes do que seja a estratégia do choque, ou do escândalo (como define Wiliam Peres), quando a questão são direitos básicos como educação, saúde, mobilidade, comida, moradia, entre outros. “Eu quero viver de dia” traz à tona todos esses processos implícitos que estão no privilégio de **viver de dia**, assim como de algumas transformações sociais.

¹⁰⁷ Em um poema, ela diz: “De vez em quando Deus me tira a poesia. Olho pedra e vejo pedra mesmo”.

¹⁰⁸ Ópera do malandro é uma peça musical escrita por Chico Buarque de Hollanda em 1978.

Em uma oficina sobre a memória das travestis da cidade¹⁰⁹, as lembranças mais antigas que Chris traz é da época da ditadura, onde uma política higienista pretendia limpar das ruas travestis e homossexuais. A **vadiagem** era considerada crime, tinha base moralista e claro posicionamento contra expressões de gêneros dissidentes. Sair de dia não era somente um enfrentamento, mas um risco de prisão. Assim como Chris, conversei com outras travestis “mais velhas” no Encontro Regional de Travestis e Transexuais, que moraram em São Paulo e contam ter passado pela mesma perseguição. Mas, grande parte dessa perseguição estava associada ao trabalho na prostituição noturna e são destas que lembra Chris, em relação à Londrina.

O veto de sair na rua era mais explícito, ao menos sob a ótica da lei da vadiagem. Mas este não era o único motivo que as impedia de transitar pelas cidades. O choque gerado em cidadãos e cidadãs ao verem uma travesti na rua, ainda hoje, se faz presente. Continua o enfrentamento de outras formas. Estar na rua é um gesto político, ato que não tem dissociação com um ato de viver como travesti ou trans. Nas palavras de Mel,

O objetivo de estar na rua, fazendo política, fazer teatro de rua, porque você ressignificar estar na rua. A sociedade diz que você tem que estar na rua se prostituindo porque você precisa trabalhar, porque você não pode estudar, porque você não tem capacidade. Esse é um discurso que a gente tá derrubando já a gente precisa criar espaços para que isso aconteça. (MEL, entrevista 11/01/18).

O cenário de visibilidade atual é questionado pelo movimento, conforme observei no Encontro Regional e em conversas com Chris e Mel, pois ainda reflete as políticas de visibilidade que Rancière discute (2005). Quem está aparecendo? O que está sendo mostrado? A arte trans, do ponto de vista dxs participantes, tem uma implicação ética com sua população. “Se elas gostarem e se sentirem representadas, isso é sinal que o trabalho está bom”, recomenda Mel (Entrevista 11/01/18). A questão que trazem é o que tem protagonizado este cenário de visibilidade, é uma perspectiva de gêneros mais fluida, mais desconstruída. O embaralhamento de gênero gerado por estas referências atuais (principalmente no campo artístico) também gerariam, nessa linha de pensamento, problemas sobre a conceituação das travestilidades e transexualidades. Por exemplo,

Eu particularmente reconheço uma importância muito grande, mas existe ainda a coisa de não se explicar... Não sei se o Liniker é transgênero, mas estamos falando de um movimento que é mal explicado e mal compreendido. [No movimento] a gente continua sendo travesti e transexual, não existe transgênero, se quiser transgênero vai ter que se organizar, e ir lá reivindicar, porque cai na questão, como é que você vai reivindicar políticas para transgênero? (Mel, Entrevista dia 05/04/10).

A definição do que é transgênero não é consensual, assim como seu uso. No entanto o movimento travesti e transexual não trabalha com esse conceito, pelo motivo que Mel pontua:

¹⁰⁹ Oficina do dia 05/11/2016, diário de campo.

não há pessoas reivindicando essa **identidade** dentro do movimento no Brasil. Isso não quer dizer que não considera a existência desta categoria. Para Mel, transgenerxs são *drag-queens*, *drag-kings* e *cross-dressers* expressões de gêneros que transitam, mas com intuito artístico ou de práticas sexuais. Não se trataria de uma transformação corporal ou uma identidade que se assume de modo permanente. Este ponto não é, no entanto, uma questão resolvida mesmo para Mel, quem diz em outra ocasião que uma das dificuldades do movimento social de travestis e trans está justamente neste fato, de acabar fechando as possibilidades das expressões, quando se trata das questões de identidade. A questão que parece trazer o movimento é de que as identidades bem definidas são recursos para reivindicar políticas públicas, sendo este um uso estratégico. O que nos levaria a pensar a ideia de **identidade política**.

Liniker, entre outrxs artistas atuais e o movimento de desconstrução de gêneros que xs tem acompanhando, podem não ter um discurso sobre as identidades do mesmo modo que tem construído o movimento. Porém, trazem uma afirmatividade bastante plural sobre as questões trans, que de algum modo “tem representado as monas”. Os conteúdos abordados pelas músicas de Linn da Quebrada, por exemplo, tem alinhamento com as vivências trans que temos conhecido, no sentido, de dizer “uma verdade”, ou simplesmente abordar vivências trans menos glamourizadas, mais voltadas ao combate à transfobia. É diferente, por exemplo, da forma como se viam representadas Mel e Chris quando falam de tempos atrás. Conforme trecho do diálogo de uma oficina (09/03/17) abaixo:

CHRIS – Por exemplo, tinha Rogéria lá no “Tieta do agreste”, com “O Meu nome é Valdemar” e “puft” (dá um soco). A primeira vez que ela aparece na novela, quando ela entra no boteco e dá um soco na cara do cara, ele cai duro. Aí nosso nome na rua era Valdemar. Olha o Valdemar!

MEL - “Valdemar” era só pras travesti mesmo, quando a gente passava eles gritavam. Nossa como eu fui chamada de Valdemar!

CHRIS - Aí vem o Erasmo Carlos, na abertura da ditadura com a música cantando “se não fosse o pé e o gogó”, Que é isso! A bicha é bonita, não podia falar da beleza dela, vai falar do pé e do gogó. (Entrevista dia 09/03/17)

O “gogó” de Erasmo Carlos e o “Waldemar” de Rogéria, certamente não seriam recebidos do mesmo modo hoje. Possivelmente receberiam críticas do movimento social posições como esta, e isso é resultado da construção de percepções sobre as travestilidades e transexualidades, certamente associadas ao aumento destas temáticas e sujeitxs no cenário político. Mel e Chris, nesta oficina, relembram de outras referências, como a música de Gilberto Gil “Super-Homem” e as performances transviadas de Ney Matogrosso. “Era o que a gente tinha”, confia Chris ao final.

Além do aumento de artistas que trazem corpos e temáticas trans, há uma diferença na forma de abordagem. O movimento denominado de MPBTrans por Jean Willys (2016), que não se restringe ao contexto musical, tem trazido à tona um leque de artistas que assumem gêneros desviantes, fazem composições que abordam as políticas de corpos, gêneros e sexualidades, têm manifestado críticas ao patriarcado, machismo, racismo, transfobia entre outras formas de violências.

Uma característica importante deste movimento, conforme Willys (2016), é sua relação com a internet e as mídias sociais, que tanto constroem um panorama comercial e de acesso mais amplo, também se associam aos modos de subjetivação contemporâneos, ligados a tais tecnologias. Lina, nesse sentido, mesmo que tendo vivenciado de maneira isolada parte de seu processo de transformação, conforme nos conta em conversa, não estava sozinha, pois a internet a colocava em contato com esse movimento, com esses corpos e discursos. Ao contrário das narrativas que as “mais velhas” compartilham, quando se referem ao primeiro contato (mesmo que visual) com uma travesti e o quanto este fato significou nas suas vidas: ver que seu desejo é possível, vivido por outras pessoas. Como Keila Simpson em seu vídeo documentário, chamado “Um atentado violento ao pudor”, lançado em 2017, conta quando se deparou pela primeira vez com a imagem de uma travesti em uma praça pública, e disse: “É assim que eu quero ser”! Assim, o aumento de artistas e pessoas trans nas mídias, gera também o aumento de referenciais múltiplas que inspiram muitos processos de transformação pessoal.

4.7 Implicações pessoais: alguns registros

Até o momento, os relatos sobre o processo estiverem mais focados nxs demais participantes, além de momentos específicos em que se coloca o pesquisador, que vos escreve. Essa opção faz mais sentido como sendo uma opção na forma de organizar as ideias e apresentá-las, mais do que supor a clássica distinção entre o pesquisador e xs demais participantes. Todos estes olhares são apresentados a partir de uma objetividade encarnada (HARAWAY, 1995) o que significa, no nosso percurso cartográfico, que estes lugares se encontram manchados, deliberadamente manchados entre si.

Mas é importante destacar alguns breves apontamentos sobre os efeitos desse processo para o pesquisador, que se faz **Her**, um dos participantes do grupo (e isso para além da pesquisa). E nessa parte do texto, a escrita se divide na primeira e na terceira gramaticais, ambas vozes para falar de um mesmo personagem: um ou se descreve fazendo, na primeira pessoa (**foi**

assim para mim...) e outro que se descreve em terceira pessoa, resultado de uma observação relativamente distanciada (**me observo assim...**).

O processo de trabalho coletivo com teatro voltado para a criação da peça *Transtornada Eu*, exigiu de cada pessoa uma tarefa, um tipo de exercício. Como em relação aos(as) demais participantes do grupo, essa tarefa se constituiu um desafio pessoal. A experiência coletiva acessou em cada qual, seu próprio desafio. Seja em relação a processos identitários, processos de gêneros, de sexualidades, de modos de relação, de sentimentos e emoções evocadas, enfim, em cada participante o processo se colocou com uma tarefa específica.

Um dos pontos que se colocaram para o pesquisador foi a de atuação. Conforme já dito anteriormente, tanto a ação de pesquisar quanto a de construir uma peça, colocaram **Her** em contato com sua porção feminina. Este desafio, apesar de desejado desde o princípio, sendo um dos motivadores da pesquisa, também geraram insegurança. Não exatamente por desconhecer-la, a porção feminina. Mas por compartilha-la de modo aberto, de publicizá-la, deixar ao olhar de outrem a opção de gostar ou não dela. E, como etapa necessária no processo de empoderamento das “identidades” subalternizadas, ter de aprender a se valorizar. Em outras palavras: foi preciso que eu gostasse primeiro de **Her**, para que pudesse compartilha-la com o público. Nesse sentido, destaco que não é muito distante dos processos de aceitação pessoal de nossas posições desviantes de gêneros e sexualidades. As personagens que carregamos vão encontrando espaço para se atualizar, ampliando assim a própria noção que temos de nós mesmos. **Her** ampliou a concepção do que era o pesquisador e posso dizer que ao final do processo, foi possível vive-la com maior liberdade.

Sobre a relação com **Her**, e a partir da discussão sobre a concepção mestiça entre ator e personagem com a qual temos trabalhado, muitas questões potentes surgiram. Passam, de alguma maneira, pela possibilidade de experimentar o múltiplo: a multiplicidade de personagens que nos habitam, ou que nos compõem, ou simplesmente que nos são. A noção de identidade para ser considerada nessa equação necessita de um prefixo: **pluri**.

Neste processo, a personagem feminina, que teve inspiração livre na personagem real Gilda de Abreu, a travesti que ocupava a Boca Maldita nos anos 70, no centro de Curitiba, PR. Gilda é reconhecidamente uma figura histórica da cidade, e considerada uma das mais antigas travestis da cidade, que se teve registro. Sua imagem misturava elementos considerados masculinos e femininos, e embaralhava os códigos de inteligibilidade, ainda numa época em

que as noções de identidade de gênero e de orientação sexual não eram definidas como atualmente. Gilda seria uma das inspirações da personagem, não a única.



Figura 27: Imagem de Gilda, travesti da Boca Maldita

Her também foi inspirada em participantes do grupo, em movimentos, posições, falas e composições trazidas por outras pessoas e que ajudaram na composição desta personagem. “Ela é uma drag? É uma trans? É um gay??” chegou a questionar Serena, durante o processo de construção. Eu questionava: será que precisamos definir?

Sobre a posição de diretor, a mobilização dos desafios foi diferente, mas se assemelham no que se refere à vontade de potência, à capacidade criadora, de dizer sim ao movimento dos devires. e este desafio envolve algumas doses de coragem. No processo com o grupo Translúcidas, houve certa relutância da minha parte em assumir este papel. Em especial porque o lugar de **diretor(a)** se encontra bastante atravessado por concepções de hierarquia, de autoritarismo, ou de um lugar egóico que se supõe superior. Obviamente existem outras concepções de **diretor(a)** que descontroem e se opõe a estes sentidos. A busca pela criação coletiva se fez no sentido de tentar um processo grupal onde a figura do diretor (que precisou ser especificada) não precisasse se considerar superior, mas que se juntasse às demais funções que, de modo horizontal, pudesse criar a peça.

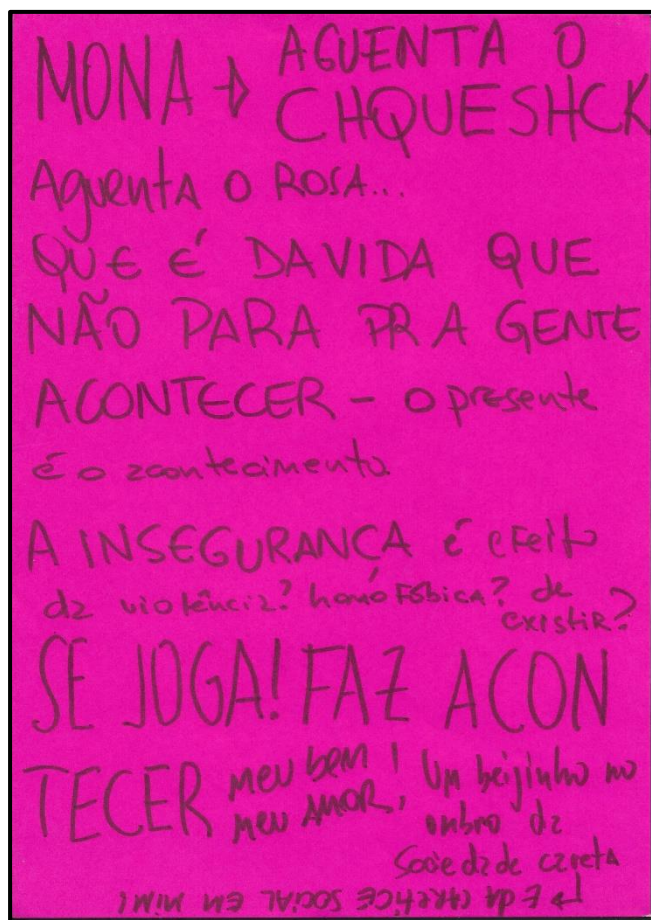


Figura 28: Imagem de uma auto mensagem, escrita no processo de criação da peça.

Esta perspectiva ética, sobre modos de construção de relações de trabalho em grupos de teatro, é e foi importante no que já destacamos no decorrer do texto. No entanto, também serviu para racionalizar os medos do diretor, pois mesmo que sem os vieses de autoritarismo que não queríamos, a posição de diretor traz responsabilidades específicas. E tais responsabilidades passaram por de certo modo manejar nossos movimentos de grupos, e em muitas vezes, “puxar” o processo, estimular o grupo, orientar alguma via, etc. Estas funções, que se fizeram necessárias, exigiram segurança, exigiram posturas e posicionamentos, exigiram coragem. E no processo, mobilizou aspectos pessoais também do pesquisador-diretor. Assim, no percurso me descobri dirigindo: encontrando outro tipo de força, de responsabilidade, de condução. Esta descoberta passou por uma ação, onde me visa apostando num processo, motivando a condução de um percurso que não sabia, de fato, onde iria dar. Mas que assim como o grupo, eu estava disposto a percorrer.

A **Figura 27** trata-se de um texto escrito pelo pesquisador, destinado ao diretor: duas personagens de uma mesma pessoa. Grande parte dos materiais de referência e pesquisa da peça foram produzidos à mão, como pode-se observar nas figuras apresentadas. Os planejamentos

também eram feitos à mão. Então, para o planejamento do dia 24.08.17, durante uma fase do processo que mobilizou a figura do diretor e que exigiu coragem, este texto foi produzido, à mão (esta não seria a única automensagem do processo). Era, assim, um autorecado, um autoestímulo que, de alguma forma, gerou uma autoajuda. Este aspecto “auto” só foi possível pelo aspecto “mútuo” de trabalho. Talvez **auto-mútua-ajuda** fosse um termo melhor. Sobre os efeitos que são pessoais porque coletivos, e vice-versa, o próximo capítulo abordará melhor, explorando ainda mais os efeitos de “ajuda”, ou desenvolvimento pessoal que todos tivemos no processo.

5 A ARTE COMO DISPOSITIVO DE LUTA POLÍTICA E EMANCIPATÓRIA ou CONSIDERAÇÕES FINAIS

Temos comentado sobre o panorama de visibilidade trans da atualidade, fenômeno que nos chama atenção na análise de elementos discutidos neste trabalho. “Visibilidade” se refere ao que pode ser visto e, dentro desse raciocínio, ainda há de se perguntar quem vê, como vê, o que vê... Fizemos um percurso deste cenário no campo da arte, especificamente na música e no teatro, e também acompanhamos algumas discussões no contexto do ativismo.

Em um dossiê sobre **Artivismo** da Revista Cult¹¹⁰ lançado em agosto de 2017, Leandro Colling, organizador e coordenador do material, faz uma apresentação sobre o conceito, título do dossiê. Segundo Colling (2017), a emergência de artistas e coletivos **artivistas** que se desenvolve na atualidade se dá por algumas razões, dentre as razões que elas estão o crescimento de estudos de gênero e sexualidade no Brasil, em especial os ligados à perspectiva *queer*; o acesso às tecnologias e às redes sociais; a ampliação da temática LGBT nas mídias em geral, e o aumento da visibilidade das identidades trans. Todos estes aspectos estariam ligados à **atitude de “fechação”**, isto é, uma postura de valorização da dissidência, de orgulho... Mas carrega também uma conotação de não adequação às normas, o que tem mobilizado expressões de gêneros e sexualidades mais flexíveis e causado aberturas nos modos mais rigidamente identitários (COLLING, 2017). Estes elementos, porém, interagem, agem ou reagem, a outro cenário que visa tampar, desesperadamente, estas aberturas. Conforme afirma Colling:

Talvez a mais importante das razões esteja exatamente na própria necessidade, consciente ou não, de reagir diante do quadro terrível no qual estamos inseridos, marcado por um crescimento do conservadorismo, em sua expressão mais visível

¹¹⁰ O dossiê se intitula: “Artivismo das dissidências sexuais e de gênero: a arte enfrenta a violência normativa dos nossos dias”.

através de um fundamentalismo religioso, que elegeu os temas da sexualidade e de gênero como seus principais problemas (COLLING, 2017, p. 18).

Esta pesquisa acompanhou uma fase intensa deste cenário, com disputas político-institucionais e econômicas, demarcando um contexto bastante complexo e controverso. Mas, de modo geral, esta conjuntura têm reforçado a exclusão das consideradas **minorias sociais**. Nos últimos meses, temos sofrido golpes diversos, em vários setores da sociedade, evidenciando a perda de políticas públicas e retrocessos nas garantias dos direitos sociais. São diversos ataques que atingem de modo mais direto populações pobres, usuárixs de serviços públicos, mulheres, negrxs, indígenas, quilombolas, comunidades ribeirinhas, lgbs, população carcerária, juventude da periferia, enfim, pessoas cujas vidas são estruturas por vulnerabilidades sociais. Vidas que (não) importam.

Neste cenário, a arte e a dissidência de gênero tem ocupado um importante papel. Durante o período de mestrado, temos acompanhando perseguições feitas por setores radicais do conservadorismo a obras, exposições, exibições, performances, palestras, eventos, enfim, a um vasto conjunto de ações movimentadas por essa “rede” degenerada (como temos sido chamadx) composta por artistas, pesquisadorxs entre outrxs. Queremos dar especial atenção aos campos artístico e acadêmico, pois têm ganhado especial vigilância da onda conservadora atual.

O ativismo, termo utilizado por Colling, consistiria numa tentativa de denominar este movimento de disputas e transformações, criador de novas possibilidades ético-estético-políticas. Este neologismo, que mistura arte e ativismo, é atualmente explorado para definir modalidades artísticas que produzem poéticas ativistas. São pesquisas interessadas na estética relacional e privilegiam práticas híbridas, de modo a romper a dicotomia entre estes campos. O ativismo estaria interessado, para resgatar a perspectiva de Rancière, em repovoar o mundo com uma série de manifestações que desapareceram da visibilidade (2005).

As vias artísticas, ou mais precisamente certas vias artísticas, são talvez mais livres devido aos exercícios constantes de criação que buscam e, por isso, são potentes armas deste cenário. Talvez porque transforme os enfrentamentos em jogo, jogo entre artista e produção, artista e obra, artista e artistas, artistas e público, artistas e temas, artistas e contextos. O jogo pressupõe algum tipo de interação, que propoe a estética relacional. Essa potência se encontra mais mobilizada nas propostas de arte contemporânea, onde se pesquisa comumente a hidridização, conexão com a vida em seus fluxos.

Como nos inserimos neste contexto? Toda esta rede de processos sociais que nos atravessaram, contribuiu para uma abordagem mais adequada dos objetivos da pesquisa em função dos desejos do grupo Translúcidas na produção da peça Transtornada Eu. Quais seriam e onde se encontram estes objetivos e desejos?

Posicionando-se, diante de um cenário, como você (re)age? Percebendo-se no palco, diante dos vários olhos do público (diversidade de perspectivas), o que você faz? Aqui a analogia entre o teatro e a sociedade parecem nos colocar num ponto chave do que estamos problematizando. O processo cartográfico não procurou dissociar as diferentes localizações da rede, mas procurou acompanhar estas conexões, ligações que se permitiram nesse processo. Teorizar sobre tais experiências tem menos a ver com “compreender”, “captar”, solucionar uma equação, corroborar ou discordar de uma hipótese. A postura encarnada de fazer ciência, na perspectiva situada, tem uma importante questão ética que a atravessa. Devemos nos perguntar, diante das curiosidades que movem nosso pesquisar: que mundo estamos construindo?

Não, não somos neutros. As ciências tampouco.

O teatro como um dispositivo de luta política emancipatória. Esta pode ser a definição do que estivemos construindo nessa pesquisa. Leandro Colling (2017) ao propor alguns questionamentos sobre o ativismo, no ajuda nesta tarefa. Pergunta ele: que processos de subjetivação são acionados por essas produções? Seu questionamento se volta para olhar o que tem produzido este movimento e quais modos de subjetivação movimenta, como indicadores de como analisá-lo para além de formas artísticas.

O teatro foi via para mapear as várias linhas de subjetivação, que compuseram nosso emaranhado. Também foi dispositivo para reapropriação de si, em relação às(aos) participantes e, quem sabe, em relação com o público. Sobre este aspecto, não tivemos condições de mapear a recepção das pessoas diante da peça. Reconhecemos que, desta relação somente, haveria campo para uma nova pesquisa. Isso porque esta relação aciona outro plano de afetação (do público), e que poderiam ser analisados diante dos elementos que pretendemos tornar visíveis (pelo grupo). Nesta pesquisa, estivemos mais voltados a criar condições de visibilidade, que também são condições subjetivas, em termos do que quis ser mostrado/falado pelxs participantes, dos gritos e silêncios da cena, das obscenidades às cumplicidades que povoam os caminhos da peça. O pessoal é político.

A partir destes apontamentos, voltamos à relação teatro e ação política. Não cabe aqui pensar na clássica questão apresentada por Claire Bishop (2008), entre a “arte pela arte” ou arte

como ferramenta”. Pensada como um fim em si mesma (arte pela arte), sugere-se uma certa autonomia da arte em relação ao mundo onde se situa. Não existe arte que se crie sozinha, pois ela em si não é uma entidade atemporal e ahistórica. A arte é muita coisa, a depender dos olhares, sim, mas suas existências sempre estiveram ligadas aos territórios onde se desenvolve. Tampouco a ideia de “arte como ferramenta” nos parece interessante, pois sugere um sentido instrumental dela. A ideia de “arte como ferramenta” pressupõe certa captura da arte enquanto movimento de ruptura, em função de ideais, posicionamentos políticos, visões de mundo, etc. Assim, se limitariam a força instituinte que processos artísticos buscam na criação do **novo**.

A arte, e no nosso caso a arte do teatro, tomada como dispositivo político desfaz essa dicotomia, não aceita estas concepções polarizadas. A arte tem o potencial de criação de novas estéticas e de ser questionadora, mas estes pontos, no entanto, não estão sobre o controle dxs artistas ou do que propõem, ao menos sob a lógica dos afetos. A arte mobiliza processos de subjetivação que alteram nossas percepções de mundo. Dentro de determinados contextos de relações, encontra-se inserida em certas formas de partilha do sensível, provocando-nos para ampliação de nossas sensibilidades.

Além de invisibilizadx, as experiências subaternas tendem a ser mostradas de forma estigmatizada, ridicularizada ou considerada “perigosa”, ou seja, não são expressadas a partir do que essas pessoas fazem, de como agem, como são – por si só, isso já exigiria ampliar as referencias, pois existem todos os tipos de travestis e trans, como de homens e mulheres cisgeneros. Elxs costumam ser expressadas a partir do que são, ou melhor, daquilo que se supõe que elas sejam (FOUCAULT, 2004b, p. 24). Borrar os limites identitários (essa suposição) pode embaçar a visão, fazer tremer as pálpebras, fazer fechar os olhos... Assim, quem sabe, deixar surgir outra imagem, algo diferente “a ser visto”. Potencialmente provocadora, poderíamos denominá-la.

No caso do trabalho de teatro com travestis e pessoas trans, acreditamos que esta experiência traz também inquietações para o campo teatral. Ao abrir-se para outras formas de atuação e referencias estéticas, o que ganha o teatro? Quando abordamos a experiência teatral de Mel, sua trajetória pessoal que passaria pela construção do monólogo Grazi Ellas, acreditamos que essa experiência de trabalho teatral de Mel, traz contribuições aos modos de fazer teatro acessados pela formação acadêmica. A participação de Mel em um Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Cênicas ajudou a arejar as pesquisas cênicas deste tipo de práticas institucionais, por mobilizar na cena o corpo trans. O sobre o cenário de visibilidade é importante destacar que a presença de pessoas e temas trans, tem gerado incômodos, mas também

mudanças. Encontramos em Dennis Guénoun (2012), um ponto de reflexão que ajuda-nos a pensar sobre esta questão:

Há, sem dúvida, lugar para espetáculos de profissionais representando entre si, claro. Não há razão para pedir a cabeça deles. Mas é preciso abrir os palcos às alterações da vida externa, pela intrusão efetiva dos vivos que estão do lado de fora. São necessários ali, outros jogadores, que conhecem regras que ainda estão por traduzir (GUÉNOUN, 2012, p. 157).

Como conexão a esse pensamento, trazemos novamente a fala de Mel, sobre potências teatrais que travestis e trans trazem, não por ser uma característica de sua natureza. Mas por serem modos de existência e enfrentamento necessários, talvez criados nas relações de cotidiano, talvez alimentadas pela performatividade que passa por uma afirmatividade espetacularosa. Lidar com o olhar do outro exige isso. Para Mel, se todo mundo está vendo a travetsi, então porque não aproveitar e fazer uma cena de teatro. Segundo ela, “nós pessoas travestis e transexuais somos corpos muito teatrais, muito expansivos, muito performáticos. Isso já existe na gente, é natural. Eu tentava de alguma forma converter isso e usar o que, de certa forma, a gente tem de potência” (MEL, entrevista dia 11/01/2018).

São elementos que participam da composição do nosso dispositivo. O conceito de dispositivo traz algo de ambiguidade, nesse sentido, pois carrega tanto linhas de subjetivação duras quanto flexíveis, tanto movimentos de reprodução quanto de ruptura. A arte do teatro não é uma coisa só, assim como os processos artísticos não envolvem somente criação, mas também reprodução. Tentar analisar esse dispositivo tem mais a ver com mirar o foco em seu funcionamento e, por este motivo, narramos nossos processos. Para compartilhar experiências e extrair delas alguns indicativos sobre como aconteceu, o que mobilizou no grupo, como se inseriu nos contextos onde se fez e como nos afetou.

Criar um grupo de teatro e uma montagem teatral estava entre os desejos construtores da pesquisa. Não era, a princípio, o principal objetivo, pois este desejo era compartilhado somente entre as pessoas que planejaram a proposta. Não sabíamos se haveria um grupo, além daquele já formado. A pesquisa de mestrado pretendeu acompanhar o desenvolvimento da proposta conjunta com o Coletivo ElityTrans, cartografando os percursos que as experiências com as pessoas que participassem nos levariam. Mas, de fato aconteceu: neste percurso, a proposta teatral ganhou corpo e culminou na peça *Transtornada Eu*.

Outras iniciativas, entretanto, se criaram nesse tempo de pesquisa, acompanhando também seu desenvolvimento. Estas iniciativas foram formando uma rede de ações, nas quais participam o Coletivo ElityTrans e outras pessoas, ativistas, serviços públicos e profissionais

voltados para a defesa dos direitos das pessoas trans e travestis, incluindo-se o enfrentamento das diferentes formas de transfobias.

Essa rede surgiu no processo e misturou-se no processo do Translúcidas. Ora estávamos falando de teatro, ora de reuniões, capacitações e outras atividades discutidas nessa rede. Trago uma situação que emaranha estes campos. Nos dois meses finais antes da apresentação da peça, marcamos uma conversa entre Jana, Lina e eu. Nessa ocasião, falamos sobre sua saída dos ensaios, que foi o primeiro e principal ponto da conversa. Depois conversamos sobre família, processos de transformação, amizades, enfim, abordamos muitos assuntos. Essa conversa foi importante para pensar e dizer sobre o apoio que o Grupo Translúcidas poderia oferecer, mesmo não através do teatro. Estávamos aprendendo isso Lina, Jodsi e eu. Lina, em determinado momento, fala sua visão do grupo para Jana:

O translúcidas não é somente um grupo de teatro, que faz teatro, mas o Translúcidas como parte de uma ação maior, que envolve outras coisas, e o Translúcidas é uma das frentes. Tem a rádio, tem o doc, tem as oficinas, tem um monte de coisa que você pode participar (LINA, Diário de campo dia 18/11/17).

Essa “ação maior” citada por Lina, se refere às iniciativas que foram criadas através de diferentes parcerias construídas no percurso. Assim, não somos somente um grupo de teatro (como se os grupos pudessem ser vistos isolados de seus contextos!). Somos um grupo de teatro envolvido com outros **fazeres** não teatrais, mas também artísticos e ativistas. De modo resumido, estão são as ações:

- **Rádio “É babado Kyrida” (kyrida com ky):** projeto de uma rádio web em parceria com o Projeto Plataformas Digitais, projeto de extensão interdisciplinar da UEL, ligada a outros projetos no Brasil que são todos abarcados por projeto maior ligado ao Observatório de Saúde Mental da UFRJ, coordenado pelo professor Emerson Merhy. Este projeto conta com a participação de pessoas trans e travestis, estagiários, professores, pesquisadores, jornalistas e encontra-se na fase de finalização de seu primeiro programa de rádio com o tema “Saúde da população trans”.
- **Projeto Documentário Trans:** este projeto se desenvolveu em parceria com uma turma do Curso de Especialização em Comunicação Popular e Comunitária da UEL. Ele surge do desejo de Chris, de contar a história do ativismo trans na cidade de Londrina. Inicialmente, a proposta era explorar estas memórias na peça, mas com a saída de Chris, o objetivo se alterou, afinal, ela era uma das personagens e mobilizadoras dessa iniciativa. “Eu preciso contar essa história, se eu não contar quem vai contar?”, diz Chris em entrevista para elaboração do documentário (Diário de campo, dia 05/07/2017). A pergunta de Chris se refere às travestis que fizeram parte desta história e que já

faleceram, além de denunciar uma situação em que estas histórias não serão registradas, não ganharão destaque nas histórias oficiais, não serão lembradas não fosse pelo esforço de algumas que entendem que contar essa história é manter uma tradição de resistência. Assim, as narrativas destas memórias encontraram outro espaço para crescer, através do registro audiovisual. Atualmente, este projeto encontra-se em fase de edição e pretende ser lançado no primeiro semestre de 2018.

- **Rede de Proteção e Garantia de Direitos da População Trans de Londrina:** esta rede foi criada em dezembro de 2017 com apoio da Defensoria Pública de Londrina. A rede recém-formada com a participação de representantes da rede feminista, do grupo ElityTrans, do grupo Translúcidas, do Movimento de Artistas de Rua de Londrina (MARL), representantes do movimento secundarista, do Observatório de Políticas Públicas em Saúde e advogadas da sociedade civil. Esta rede já realizou duas capacitações entre profissionais e ativistas, além de propor um fluxo de atendimento às pessoas trans na cidade de Londrina. Dentre as formas de atendimento proposta, estão aquelas oferecidas pelo ElityTrans: “oficinas de aquecimento e cidadania”, espaço de recepção às(aos) recém-chegadx, entre outras atividades grupais que forem demandadas. Estas propostas têm sido construídas em conjunto com Wiliam Peres, quem tem realizado capacitação com xs estagiárixs e pessoas que realizarão os atendimentos. Estxs são aquelxs estagiárixs de psicologia, que nos referimos na apresentação dxs participantes.

Estas iniciativas foram citadas para localizar os processos que mobilizam e tem mobilizado o Translúcidas, e perceber que articulam fora e dentro da cena. O Translúcidas é um dispositivo montado como estratégia de luta emancipatória que perpassa essas diferentes formas de fazer. Isso, ao passo que nos fazemos.

Assim, voltamos ao grupo, portanto, com a análise do que foi fazer teatro pra gente. Existem questões sobre o que quisemos fazer/dizer - no sentido do que escolhemos mostrar. [Resumidamente, de como **eu** vejo, passa pelo choque, compaixão, estranhamento, alegria, ironia – mas esse não é o foco]. Existem, mais especificamente, questões sobre o que **vimos** do que **fizemos** juntxs.

Retornamos aos aspectos de grupalidades para abordar os dispositivos em ação que nos compuseram, enquanto Translúcidas. Experimentamos criar um dispositivo “praticado” através do teatro, o que diz algo sobre as capacidades inventivas através das quais um dispositivo pode ser pensado. As práticas teatrais contribuíram para uma maior liberdade de “experimentar ouvir

x outrx”, disposição ao encontro grupal, conforme Benevides (2005). Não somente a outra pessoa, mas xs outrxs das próprias multiplicidades: outros modos de existencialização, outras linguas, outros afetos, outras narrativas de experiências vividas.

Experimentamos práticas coletivas e isso foi tanto facilitador, quanto dificultador. Na criação da peça, as dificuldades de conciliação entre as posições, demandas, desejos, tempos, espaços, se configurou uma tarefa de difícil manejo, em certos momentos. Em outros, a embarcação coletiva parecia nos levar, sem muitos entraves, à criação de discursos potentes e de formas inovadoras.

Quando apostamos no coletivo, apostamos que agir juntos é estratégia de existência, sobrevivência e luta. Apostamos na ação política dessa construção, alertados sobre efeitos normativos que se configuram também, inclinados pelos efeitos de ruptura, instituição do novo e criação de si. Esta perspectiva que perseguimos é política, estética, ética, poética além de clínica, conforme Eduardo Passos (2007). O grupo, espaço de intervenção de diversas áreas, opera na fronteira entre a política e a clínica, exercendo uma ação clínico-política que, segundo afirma, é:

ação de uma política micro, não porque pequena, mas política menor; menor, não porque menos importante, mas relativa aos movimentos políticos minoritários que escapam das máquinas sobrecodificadoras e das medidas-padrão. Micropolítica dos/nos grupos porque era uma política relativa aos processos de criação de si e do mundo; a um só tempo política de subjetivação e política de organização do *socius* (PASSOS, 2007, p.14).

Essa ação que é política é também clínica, nesse sentido de reinvenção de si, como modo de colocar-se em contato com as diferenças e com xs outrxs que nos habitam. Assim, poder extrair dos processos diversos de relações, modos mais inventivos de ser, dando-se atenção aos movimentos desejantes. Essa ação micropolítica não dissocia a pessoa e grupo, assim como não reitera a dicotomia indivíduo-sociedade e por isso essa concepção de clínica não é individual, mas social. Construindo mundos, construindo nossos mundos.

Nas palavras de Lina, o trabalho realizado no Translúcidas, “era um trabalho pra gente, mas também pro mundo” (Trecho de entrevista, 11/01/2018). A seu modo, Lina aborda exatamente o que temos pensado sobre a política que fazemos. Essa invenção de novos mundos e invenção de si aparecem muito forte nos discursos de Lina, conforme este trecho:

Pra mim foi um resgate essa coisa do grupo, porque eu já carregava um pouco dessa coisa que essa população trans já carrega, que são essas histórias meio tristes, ora feliz, ora eu vou morrer, ora não sei o que eu faço, estava entre resgatar esses momentos pra mim e isso foi muito angustiante. E nisso eu passava insônias, tava tendo todo um problema gigante. E quando eu tinha uns surtos, às vezes, assim de ficar pensando muita coisa, eu escrevia uns textos gigantes. Mas era coisa que eu escrevia e deixava pra lá, deixa quieto. Aí eu acabei tendo contato com essas bonitas no “Unir pra

Transformar”, e foi uma revelação gigante para mim, porque eu nunca tinha me visto tão plenamente enquanto corpo político e no “Unir pra transformar” foi isso pra mim, foi uma transformação grande, esse contato, esse convívio (LINA, entrevista dia 11/01/2018)

Essa ação que é pessoal é também política. Lina associa sua experiência ao que percebe que “essa população trans já carrega”. Abordamos diferenças nestes modos de expressão de gêneros e sexualidades, mas o ponto comum parece ser marcado por processos de sofrimento psicossocial. Considerar as problemáticas sociais como atravessadores dos processos de saúde-doença nos orienta no caminho de pensar nos elementos que criam condições de vulnerabilidade dessa população. Pensar em termos de vulnerabilidade permite que se desloque dos sujeitos/sujeitas o olhar sobre a patologização e os redirecione para as “patologias” dos sistemas sociais, políticos e culturais que criam, nos processos de saúde e doença, configurações de vulnerabilidades.

Mais especificamente, no campo da saúde mental, essas problemáticas adquirem maiores dimensões visto que são atravessadas pelas problematizações sobre os processos de patologização tratados neste texto. A partir de um estudo sobre a atenção de saúde às pessoas trans, Wiliam Peres conclui que se “buscar alívio para suas dores físicas já é difícil, buscar atenção para as suas dores existenciais se torna quase impossível” (PERES, 2011, p. 70). Uma série de estados emocionais como depressão, ou quadros de ansiedade e pânico, entre outros exemplos, vivenciados por travestis e transexuais como decorrências às vulnerabilidades geradas pelas mais diversas formas de transfobias, denunciam a falta de atendimento para suas demandas psicossociais:

“Quem nos adoece é o sistema”, conforme apontado pelo Manifesto de Despatologização das Identidades Trans (REDE, 2017). Essa experiência angustiante que Lina aborda parece operar com menos intensidade a partir do contato e convívio com o grupo. Estar junto teve esta dimensão também, como processos de criação de si mediados pelo teatro, mas pela escrita também, pois Lina construiu sua cena a partir de textos de sua autoria.

A abjeção cria um **não-lugar**, que muitas vezes é sentido como lugar solitário. Isso nos relembra de outra fala de Linn da Quebrada, utilizada na composição sonora da peça. Ela diz: “Sabe uma coisa que me atravessou, quem tem atravessado a minha existência, a minha trajetória, e acho muitas de nós, pessoas trans, mulheres, do feminino? A solidão. Como a solidão foi algo que atravessou o meu caminho!” (LINN DA QUEBRADA, 2017, np.). Este trecho nos faz lembrar outra fala, neste caso de Mel, quando fala do surgimento do ElityTrans: “O ElityTrans nasceu de pessoas que tinham ideais comuns. Todos se sentiam muito solitários e por isso resolveram se juntar” (Entrevista dia 09/03/15). Essa possibilidade de compartilhar

solidões, carrega um dos sentidos de fazer aliança que Butler (2015) se refere: se fortalecer no coletivo. É um dos efeitos gerados nos encontros do Translúcidas, criar um espaço para poder existir.

“Poder existir, essa coisa que não deixam a gente possa, que é existir em paz”, nas palavras de Mel (entrevista de 11/01/2018). Estar junto, criar e dar vazão aos fluxos destes devires, nos “cura” das forças instituidoras de seres presos, sedentários, sem alegria. **Cura** foi o termo que Mel se referiu, nesta entrevista para pensar sua relação com teatro, e pensamos em trazê-lo na finalização deste trabalho. Obviamente, o sentido de cura não tem nada a ver com a medicina ocidental hegemônica, pelo contrário. Muito menos reforçando a patologização trans, como Mel faz questão de pontuar. Tem mais proximidade com ideias de movimento, resistência, cuidado... Para Mel, é esse seu sentido de **cura**: poder existir. Assim, pontua:

Eu acho que esse sentido, a minha cura. Porque essa história não! A despatologização das identidades trans é a nossa luta atual. Não precisamos de patologia, não precisamos de ninguém dizendo se somos homens ou mulheres, que precisamos disso ou aquilo, a gente sabe quem a gente é não precisamos de laudo nenhum para dizer quem somos e como devemos passar nossas vidas vivendo nessa sociedade. Despatologização e nada de “cura isso” ou “cura aquilo”. A gente tem que estar bem com a existência da gente e se o mundo não dá isso, isso faz mal. Então a gente precisa buscar o lugar da gente (MEL, entrevista dia 11/01/2018).

Essa dimensão terapêutica do estar junto, fazendo teatro, fazendo política, fazendo a si mesmo, não aparece somente na fala de Mel. Lina aborda uma transformação que passa pelo contato com o grupo, no convívio, mas também e talvez por isso, poder se ver como um corpo político e fazer de si uma obra de arte. Fabi também aborda em suas falas seus processos de transformação e reconhecimento corporal, que também tiveram efeitos terapêuticos, transformadores e tais questões trouxe ao grupo em diferentes qualidades de seus processos curativos. Essa ação clínica passou pelo grupo, não de modo institucionalizado, não a partir de um “modelo de grupo” tradicional de psicologia, pelo contrário. A terapêutica não se dissociou da política, estivemos mais em contato com a perspectiva de devir-grupo que, dentre o que produziu, estiveram tais efeitos terapêuticos. É uma noção diferente de cura, processual e artística. Assim como é outra a noção de doença. Não um estado mórbido pessoal, orgânico, que necessita de intervenção especializada. Mas, antes a doença social, subjetivamente normativa, que não nos deixa respirar. Este tipo de “patologia” exige curas translúcidas. Essa ação clínica está interessada em “curar” tanto pessoas quanto mundos.

Fazer teatro me cura de algo, fazer esta pesquisa me cura de algo, militar junto me cura de algo. Estas curas não são definitivas, mas processos, modos de experimentação que recusam violências que tentam silenciar desvios e dissidências, e nos colocam em contato para aprender

a resistir. Resistir para existir. Aprendemos com o grupo, aprendemos com as travestis e transexuais, e esses olhares criados em mim/nós a partir destes contatos, nos “curam” do sedentarismo subjetivo em vários pontos. Talvez seja esse o sentido da nossa cura. Existem outras curas, outros sentidos e cada um opere o seu, improvise. Talvez escapem curas para a psicologia e para a academia, quem sabe?!

Estas são algumas considerações finais sobre nosso processo. Queríamos terminar com algumas falas coletivas, transtornadamente parafraseadas:

- Todo mundo é teatro, amor! Diria Boal.
- Todo teatro é político, mona! Arriscaria Rancière e Guénoun.
- Nós somos multiplicidade, querida! Diria Deleuze.
- O gênero é performativo, meu bem! Diria Butler.
- Tira essa norma de cima de mim, viado! Diria Linn da Quebrada.

E no meio disso tudo, tentando se encontrar na confusão destas problematizações transversalizadas:

- Tá pensando que travesti e trans é bagunça¹¹¹?! Diriam as Translúcidas.

¹¹¹ Famoso bordão de Luana Muniz, travesti, que viveu na Lapa, no Rio de Janeiro, falecida em 2017.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Apresentando Spivak (Prefácio). In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ALMEIDA, Frederico Borges de. Reflexão da Luz em Espelhos Planos. **Brasil Escola**. Disponível em <<http://brasilescola.uol.com.br/fisica/reflexao-luz-espelhos-planos.htm>>. Acesso em 26 de junho de 2017.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ALVES, Rubem. **Livro sem fim**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- AMANAJÁS, Igor. Drag queen: um percurso histórico pela arte dos atores transformistas. **Revista Belas Artes**. Ano 6, n.16, set-dez, 2014.
- ANDRADE, Carlos Drummond de Andrade. **Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta às mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, jan.-jun. 2000.
- _____. **Borderlands / La Frontera**: The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007.
- ARAUJO, Mateus. **De trans a queer, a música brasileira abre espaço para o empoderamento**. Jornal do comércio. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/05/16/de-trans-a-queer-a-musica-brasileira-abre-espaco-para-o-empoderamento-235949.php>>. Publicado em 16/05/2016.
- AZERÊDO, Sandra. Encrenca de gênero nas teorizações em psicologia. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, 18(1), p.175-188, jan.-abr. 2010.
- _____. Em defesa do posicionamento em pesquisa. In: FILHO, F.S.T.; PERES, W.S.; RONDINI, C.A.; SOUZA, L.L (orgs.). **Queering**: problematizações e insurgências na Psicologia Contemporânea. Cuiabá: Ed.FMT, 2013.
- BENTO, Berenice. O que pode uma teoria? Estudos transviados e a despatologização das identidades trans. **Revista Florestan Fernandes**. Dossiê *Queer*. v. 2, pp. 46-66, 2014a.
- _____. Nome social para pessoas trans: cidadania precária e gambiarra legal. **Rev. Contemporânea**, v.4, p. 165-182, Jan-Jun., 2014b.
- BARROS, Regina Benevides de. "Dispositivos em ação: o grupo". **Cadernos de Subjetividade**, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do PPG em Psicologia Clínica PUC/SP, São Paulo, número especial, p. 97-106, jun. 1996.
- BARROS, Laura Pozzana; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BENEVIDES, Regina. **Dispositivos em ação: o grupo**. Palestra proferida na mesa redonda “Dispositivos em ação” no evento “Subjetividade: questões contemporâneas” no curso de especialização “Teorias e práticas psicológicas em Instituições Públicas” na Universidade Federal Fluminense, Setembro de 2015.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. **Revista Concinnitas**, ano 9, v.1, nº12, 2008.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ed. 2, 1980.

_____. **200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 5ed., 1982.

_____. **Entrevista realizada no Programa Encontro Marcado com a Arte**. Disponível na internet através do endereço eletrônico: <<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/video/showVideo.php?video=6295>>. Realizada em 1997.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. **Labrys, estudos feministas**. Brasília, n. 1-2, jul. /dez. 2002.

_____. **Transposiciones: sobre la ética nómada**. Barcelona: Gedisa, 2006.

_____. **Lo Posthumano**. Barcelona: Ed. Gedisa, 2013.

BRASIL. Ministério da Saúde. Portaria GAB/MS Nº 1.820, de 13 de agosto de 2009. **Dispõe sobre os direitos e deveres dos usuários da saúde**. Imprensa Nacional BRASÍLIA – DF . Nº 155 – DOU – 14/08/2009 – seção 1- p.80.

BRASIL. Conferência Nacional LGBT. Secretaria Especial de Direitos Humanos. **Glossário Específico: População LGBT**. Disponível em: <<http://www.sdh.gov.br/sobre/participacao-social/cncd-lgbt/relatorio-final-3a-conferencia-nacional-lgbt-1>> Acessado em 28 de junho de 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'**. Tradução: Tomás Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"**. 1ª. ed. - Buenos Aires - Paidós 2002

_____. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Conferência Magna com Judith Butler**. 09/09 [2015] das 16h às 18h. I Seminário *Queer*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IkLS0xMo-ZM>>. Acesso em: 5 dez. 2017.

CAMILO, Vagner. **Risos entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CARLOS, Sergio Antonio. O processo grupal. In: STREY, Marlene Neves *et al.* **Psicologia social contemporânea**: livro-texto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: W. Codo & S. T. M Lane (Orgs.). **Psicologia social**: o homem em movimento (pp. 58-75), São Paulo: Brasiliense, 1984.

CONSELHO FEDERAL DE PSICOLOGIA. **A despatologização das transexualidades e travestilidades pelo olhar da Psicologia**. Série de vídeos (Parte 1-3). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xLugxnORfd0>>. Publicado em 19 de junho de 2015.

COLETIVO AS TRAVESTIDAS. **BR Trans**. Release. Site do grupo. Disponível em: <<http://coletivoastravesti.wixsite.com/astravestidas/br-trans>>. Acessado em 28 de junho de 2017.

COLLING, Leandro. Políticas para um Brasil além do Stonewall. In: COLLING, Leandro (organizador). **Stonewall 40 + o que no Brasil?** / Salvador : EDUFBA, 2011.

_____. A igualdade não faz o meu gênero – Em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil. Contemporânea. **Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v.3, n.2, jul.- dez. 2013, p. 405-427.

_____. **Artivismo das dissidências sexuais e de gênero**. Apresentação do Dossiê, Revista Cult. Ano 20, N 226, Agosto, 2017.

COLL-PLANAS, Gerard. **La carne y la metáfora: Una reflexión sobre el cuerpo en la teoría queer**. Madrid: Egales, 2012.

DE LAURETIS, Teresa. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, 3(2), iii-xviii, 1991.

_____. Habit Changes. **Differences**. A Journal of Feminist Cultural Studies, 6(2-3), 296-313, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **Nietzsche e a Filosofia**. 1ª. Edição brasileira. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **O que é um dispositivo?** In: O mistério de Ariana. Lisboa: Vega, 1996.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Mil Platôs – Vol 1**. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil Platôs – Vol 3**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs – Vol 4**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **O Anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Tradução Joaquim Torres Costa, António M. Magalhães. Campinas: Papirus, 1991.
- DIAS, Diego Madi. Brincar de gênero, uma conversa com Berenice Bento. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 43, p. 475-497, Dec. 2014.
- DUTRA, Henrique Leonardo. **Educação e cultura de tradição oral**: um encontro com a pedagogia griô. Dissertação de mestrado. Unicamp: Campinas, 2015.
- FILHO, Kleber Prado; TETI, Marcela Montalvão. A Cartografia como método para as ciências humanas e sociais. **Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n.38, p.<45-59>, jan./jun. 2013
- FISCHER, Stela. O avanço do coletivo para o colaborativo: a experiência cênica da tribo de atadores Ói Nós Aqui Traveiz. In: SANTOS, Valmir (org). **Aos que virão depois de nós**: Kassandra in process: o desassombro da Utopia. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **História de sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.
- _____. Michel Foucault, uma entrevista: sexo, poder e política da identidade. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. In **Revista Verve**. São Paulo: NuSol, v.5, pp. 260-276. 2004a.
- _____. Ética, sexualidade e política. Ditos e Escritos V, Org. Manoel de Barros Motta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.
- GALINDO, Dolores. “Quem se importa com experimentos?” Ontologias variáveis, inquietações *queer*. In: FILHO, F.S.T.; PERES, W.S.; RONDINI, C.A.; SOUZA, L.L (orgs.). **Queering**: problematizações e insurgências na Psicologia Contemporânea. Cuiabá: Ed.FMT, 2013.
- GARCIA, David Córdoba. Teoría *Queer*: reflexiones sobre sexo, sexualidad, e identidad. Hacia una politización de la sexualidade. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoría Queer**: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid: Ed. Egales, 2005.
- GROTOWSKY, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.
- GUATTARI, Felix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografia do Desejo. Petrópolis: Editora Vozes. 1986.
- GUÉNOUN, Dennis. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2012.
- _____. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- HADDAD, Amir. **Arte pública**. Justificativa do Projeto de Lei Nº931/2011. Disponível em <<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro0711.nsf/>>. Acessado em 18/12/2015.

HAILER, Marcelo. As bichas e a ditadura militar. Portal Forum – **Revista Fórum**. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/2014/04/01/bichas-e-ditadura-militar/>>. Publicado em 01 de abril de 2014.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, v.5 p.7-41, 1995.

_____. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (organização e tradução). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano** – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

KULICK, Dom. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008.

LEITE JÚNIOR, Jorge. **Nossos corpos também mudam: A Invenção das categorias “Travesti” e “Transexual” no Discurso Científico**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Maria Celeste. São Paulo, 2008.

LEMINKSI, Paulo. **Catatau**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEÓN CEDEÑO, Alejandra Astrid: **Emancipação no cotidiano: iniciativas igualitárias em sociedades de controle**. Tese de Doutorado em Psicologia Social. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

_____. El Trueque Constructivo: Buscando formas respetuosas de trabajo con prácticas contrahegemónicas. **Fermentum: Revista de Sociologia y Antropologia**, Año-v 17, n 50, pp. 626-645, Sep-Dic, 2007

LINN DA QUEBRADA. “Ficou insustentável fingir que nós não existimos”. Entrevista concedida a Marcelo de Tróia. In: **Revista Cult**, disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-linn-da-quebrada/>>, acessado em 23/11/2017.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUCON, Neto. NLUCON. Disponível em: <<http://www.nlucon.com/>>. Acessado em 12/01/2018.

MANSANO, Sonia. Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2), 110-117, 2009.

MATTOS, Patricia. **O conceito de Interseccionalidade e suas vantagens para os estudos de gênero no Brasil**. Trabalho apresentado no XV Congresso Brasileiro de Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, Curitiba/PR, 2011.

MINAYO. Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 29. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral: um escrito polêmico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PASSOS, Eduardo. Quando o grupo é afirmação de um paradoxo. Prefácio. In: BENEVIDES, Regina. **Grupo: afirmação de um simulacro**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (Orgs). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PELÚCIO, Larissa. Breve história afetiva de uma teoria deslocada. **Revista Florestan Fernandes**. Dossie *Queer*. v. 2, pp. 26-45, 2014a.

_____. “Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil?”. **Revista Periodicus**, Vol. 1, nº 1, 2014b.

PELÚCIO, Larissa; BENTO, Berenice. Despatologização de gênero: a politização das identidades abjetas. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, 20(2): 256, maio-agosto, 2012.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* nos Trópicos. **Contemporânea** – Dossiê Saberes Subalternos, V. 2, nº 2, p. 371-394. Jul.-Dez./2012.

_____. *Queer* decolonial: quando as teorias viajam. **Contemporânea**, v. 5, n. 2, p.411-437, Jul.-Dez. 2015.

PEREIRA, Néli. **De testemunha de Jeová a voz do funk LGBT**: MC Linn da Quebrada se diz 'terrorista de gênero. BBC Brasil/São Paulo. Disponível em: <<<http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/09/de-testemunha-de-jeova-voz-do-funk-lgbt-mc-linn-da-quebrada-se-diz-terrorista-de-genero.html>>>. Publicado em 12/09/2016a.

PEREIRA, Silvero. **Entrevista ao Programa A arte do Artista**. Apresentação de Aderbal Freire Filho. TV Brasil. Disponível em: < <http://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/ator-silvero-pereira-e-a-arte-do-br-trans>>. Programa exibido em 09 de março de 2016b.

PERES, Wiliam Siqueira. Travestis: subjetividades em construção. In: UZIEL, Ana Paula; RIOS, Luis Felipe; PARKER, Richard Guy. **Construções da sexualidade: gênero, identidade e comportamento em tempos de AIDS**. Rio de Janeiro: Pallas: Programa em Gênero e Sexualidade IMS/UERJ e ABIA, 2004.

_____. **Travestis: corpo, cuidado de si e cidadania**. Trabalho apresentado no Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em: <www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST61/Wiliam_Siqueira_Peres_61.pdf> Acessado em: 05 de janeiro de 2018.

_____. Travestis, cuidado de si e serviços de saúde: algumas reflexões. In: COSTA, Horácio *et al.* **Retratos do Brasil Homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos**. São Paulo: Editora da USP, 2010.

_____. Travestis: corpos nômades, sexualidades múltiplas e direitos político. SOUZA, Luiz Antônio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira Sabatine; MAGALHÃES, Boris Ribeiro

(orgs.). **Michel Foucault**: sexualidade, corpo e direito. Marília. Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

_____. Psicologia e políticas *queer*. In: FILHO, F.S.T.; PERES, W.S.; RONDINI, C.A.; SOUZA, L.L (orgs.). **Queering**: problematizações e insurgências na Psicologia Contemporânea. Cuiabá: Ed.FMT, 2013.

_____. Travestis brasileiras: dos estigmas à cidadania. Curitiba: Juruá, 2015.

_____. Pessoas trans e o direito à vida. **Folha de Londrina** - Seção Folha Opinião. Edição do dia 15 de setembro de 2016.

PERLONGHER, Néstor. **Los devenires minoritarios**. Barcelona: Diacasa, 2016.

PINTO, Tiago Pestana, et al. Silicone líquido industrial para transformar o corpo: prevalência e fatores associados ao seu uso entre travestis e mulheres transexuais em São Paulo, Brasil. **Cadernos de Saúde Pública**, 33(7): e 00113316, 2017.

POCAHY, Fernando. “Pesquisa-aquecimento”: Derivas de uma epistemologia libertina. In: FILHO, F.S.T.; PERES, W.S.; RONDINI, C.A.; SOUZA, L.L (orgs.). **Queering**: problematizações e insurgências na Psicologia Contemporânea. Cuiabá: Ed.FMT, 2013.

PRECIADO, Paul B. Multidões *queer*: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**, vol. 19, núm. 1, janeiro-abril, UFSC, Brasil, pp. 11-20, 2011.

_____. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N1 Edições, 2014.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n.1, p. 155-167, Jan 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

REDE INTERNACIONAL PELA DESPATOLOGIZAÇÃO DAS IDENTIDADES TRANS. **Manifesto**. Campanha Stop Trans Pathologization. Disponível em <<http://www.stp2012.info/old/pt/manifesto>>, acessado em 22/02/2017.

ROBLE, Odilon José; ARAÚJO, Raíssa Guimarães de Souza. Introdução ao grotesco à arte da cena. **Pós**: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 148-159, maio 2016.

ROCHA, Tatiana Gomes da. **A partilha do sensível na comunidade**: encontros possíveis entre psicologia e teatro. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação liberdade, 1989.

_____. Toxicômanos de identidade. In: LINS, Daniel (org.). **Cultura e subjetividade**: saberes e modos. 2. ed. Campinas: Papirus, 1997.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. Palestra ministrada em 09 de setembro de 1966 e publicada em **Ita Humanidades**, v.3, p. 47-53, 1967.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política dos sexos**. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS CORPO - Gênero e Cidadania, 1975.

SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría *queer*. De la crisis del sida a Foucault. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoría Queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas**. Madrid: Ed. Egales, 2005.

SALES, Adriana; LOPES, Herbert de Proença; PERES, Wiliam Siqueira. Destapologizando as travestilidades e transexualidades: saúde mental e direitos. **Periódicus**, Salvador, n. 5, v. 1, maio-out, 2016.

SANTOS, Boaventura Sousa. Um discurso sobre as Ciências na transição para uma ciência pós-moderna. **Estudos Avançados**, v. 2, p. 56-71, 1988.

SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2009.

SANTOS, Marco Aurélio da Silva. Transparentes, Translúcidos e Opacos. **Brasil Escola**. Disponível em <<http://brasilescola.uol.com.br/fisica/transparentes-translucidos-opacos.htm>>. Acesso em 26 de junho de 2017.

SÃO PAULO. Governo do Estado. Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania. Coordenação de Políticas para a Diversidade Sexual. **Diversidade sexual e cidadania LGBT**. São Paulo : SJDC/SP, 2014.

SCHNEIDER, Maite. **Eu quero viver de dia**. Disponível em: <<http://www.casadamaite.com/node/128>>. Acessado em 28 de junho de 2017. Produzido em 2000.

SCOTT, Joan. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SILVA, Hélio R. S. **Travesti: invenção do feminino**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará ISER, 1993.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

SIMÕES, Lucas. **Música popular de desconstrução: Artistas apresentam nova estética à música brasileira**. Jornal o tempo (online). Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/m%C3%BAsica-popular-de-desconstru%C3%A7%C3%A3o-1.1431818>>. Publicado em 05/02/2017>. Publicado em 05 de fevereiro de 2017.

SPINK, Peter Kevin. O pesquisador conversador no cotidiano. **Psicologia e Sociedade**, v.20, ed. esp., p.70-77, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o Subalterno Falar? Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STUBS. Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando da Silva; PERES, Wiliam Siqueira. A potência do cyborg no agenciamento de modos de subjetivação pós-identitários: conexões parciais entre arte, psicologia e gênero. **Fractal Rev. Psicol.**, v. 26 – n. 3, p. 785-802, Set./Dez. 2014

STUBS. Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência:** arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade. 2015. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2015.

TEATRO DE GARAGEM. Bendita Geni. Disponível em: <http://teatrodegargem.com/repertorio/bendita-geni/>. Acessado em: 22/12/2017.

TECHERA, Filipe. **Musica poligênero brasileira:** a geração do tombamento. Disponível em: <<http://pontoeletronico.me/2016/musica-poligenero-brasileira>> Publicada em 2016.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso:** a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Ed. revista e ampliada. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

TOKUDA, André Masao Peres. **Psicologia e sistema penitenciário:** cartografando as atuações da(o)s psicóloga(o)s em uma “instituição total”. 2016. 376 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

VERGUEIRO, Viviane. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes:** uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade / Viviane Vergueiro. 244 f.: il. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Orientador: Prof. Dr. Djalma Thürler. Salvador, 2015.

VIDARTE, Paco. El banquete uniqueersitário: disquisiciones sobre el s(ab)er *queer*. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco. **Teoría Queer:** Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas. Madrid: Ed. Egales, 2005.

WILYS, Jean. Mpbtrans: a transformação da música brasileira. **Revista Trip** (online). Disponível em: <<http://revistatrip.uol.com.br/trip-transformadores/trip-transformadores-2016-jean-wyllys-fala-sobre-um-novo-movimento-musical-o-mpbtrans>>. Publicado em 27/11/2016.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – PARECER DO COMITÊ DE ÉTICA



UNESP - FACULDADE DE
CIÊNCIAS E LETRAS -
CAMPUS DE ASSIS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: CARTOGRAFIAS DE VIVÊNCIAS TRANS: ENTRE EXPERIMENTAÇÕES TEATRAIS E PRÁTICAS PSICOSSOCIAIS

Pesquisador: HERBERT DE PROENÇA LOPES

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 61819916.1.0000.5401

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/ Campus de Assis

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.863.488

Apresentação do Projeto:

O pesquisador apresenta projeto de pesquisa vinculado ao Mestrado em Psicologia, cuja hipótese principal parte do seguinte questionamento: "as práticas de oficina teatral, experimentadas pel@s participantes", podem se configurar um importante dispositivo para problematização de processo de subjetivação que constituem as vidas travestis e transexuais?"

Objetivo da Pesquisa:

De acordo com o pesquisador, o objetivo principal da pesquisa é : "acompanhar o processo de experimentação teatral, desenvolvidas por meio de oficinas de teatro com travestis e transexuais do coletivo ElityTrans, e buscar criar narrativas desta história. Pretendo problematizar como estas experiências podem oferecer pistas cotidianas e perspectivas situadas sobre as expressões de gêneros e processos de subjetivação trans".

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Para o pesquisador, as oficinas a serem realizadas com transexuais e travestis oferecem riscos mínimos, os quais serão controlados e observados pelo proponente. Afirma, ainda, que tais atividades serão acompanhadas, também, por uma pessoa que é membro do coletivo onde as oficinas acontecerão, pois ela participou "da criação da proposta e têm vínculos mais profundos

Endereço: Av. Dom Antônio, 2100

Bairro: Vila Tênis Clube

UF: SP

Município: ASSIS

CEP: 19.806-900

Telefone: (18)3302-5607

Fax: (18)3302-5804

E-mail: cep@assis.unesp.br



UNESP - FACULDADE DE
CIÊNCIAS E LETRAS -
CAMPUS DE ASSIS



Continuação do Parecer: 1.863.488

com as participantes".

Com relação aos benefícios, o pesquisador elenca vários fatores, dentre os quais destacamos: "As oficinas podem se configurar, também, estratégias de ação do coletivo, promovendo a reunião das travestis e transexuais através de um espaço prazeroso de trocas".

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Trata-se de uma pesquisa muito pertinente e com relevância social e acadêmica, tal como nos dizeres da fundadora do coletivo onde serão realizadas as entrevistas: é preciso "tirar as travestis das páginas policiais e trazê-las para as teses". A proposta parece ser bem viável certamente pode trazer importantes contribuições para a pesquisa e as práticas em psicologia.

Além disso, destacamos que o projeto está bem fundamentado teoricamente e a metodologia está devidamente descrita.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

O pesquisador apresenta a declaração de infraestrutura adequada, conforme preconiza o CEP. O TCLE está em linguagem clara e descreve os procedimentos da pesquisa. O cronograma e o roteiro de entrevistas também estão devidamente apresentados.

Recomendações:

Este CEP recomenda ao pesquisador o uso do modelo de TCLE disponível na página do CEP-UNESP/Assis.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Quando da apresentação do relatório parcial, o pesquisador deverá apresentar o TCLE reformulado, conforme modelo disponível na página do CEP-UNESP/Assis.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Regimento Interno do CEP prevê que o pesquisador apresente relatórios, de acordo com as datas estabelecidas pelo CEP. O não encaminhamento dos relatórios implicará no impedimento temporário da apresentação de novos protocolos, até que este regularize a situação pendente. Os RELATÓRIOS deverão ser postados na Plataforma como NOTIFICAÇÃO em formulário estabelecido pelo CEP (<http://www.assis.unesp.br/#!/comite-de-etica/humanos/formularios/>) em AGOSTO DE 2017 e em FEVEREIRO DE 2018. No relatório Final deverá se informado como foi realizada a devolutiva aos participantes da pesquisa. ATENÇÃO: QUALQUER ALTERAÇÃO NO PROJETO DEVE SER INFORMADA AO CEP COMO EMENDA AO PROJETO.

Endereço: Av. Dom Antônio, 2100
Bairro: Vila Tênis Clube **CEP:** 19.806-900
UF: SP **Município:** ASSIS
Telefone: (18)3302-5607 **Fax:** (18)3302-5804 **E-mail:** cep@assis.unesp.br



UNESP - FACULDADE DE
CIÊNCIAS E LETRAS -
CAMPUS DE ASSIS



Continuação do Parecer: 1.863.488

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_782161.pdf	08/11/2016 17:35:47		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TERMO_DE_CONSENTIMENTO_LIVRE_E_ESCLARECIDO.docx	08/11/2016 17:34:09	HERBERT DE PROENÇA LOPES	Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	AUTORIZACAO.png	08/11/2016 17:33:23	HERBERT DE PROENÇA LOPES	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO.pdf	08/11/2016 17:32:30	HERBERT DE PROENÇA LOPES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_mestrado_HERBERT.doc	14/10/2016 16:53:11	HERBERT DE PROENÇA LOPES	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

ASSIS, 13 de Dezembro de 2016

Assinado por:
CLAUDIO EDWARD DOS REIS
(Coordenador)

Endereço: Av. Dom Antônio, 2100

Bairro: Vila Tênis Clube

CEP: 19.806-900

UF: SP

Município: ASSIS

Telefone: (18)3302-5607

Fax: (18)3302-5804

E-mail: cep@assis.unesp.br

APÊNDICE 2 – TABELA DAS OFICINAS

Tabela oficinas-ensaios

2016			
	DATA	PLANEJAMENTO	RELATO
1	30.05.16	PLANEJAMENTO (2 fotos caderno pequeno) Apresentação da proposta Parceria com Elity e Teatro de Garagem Histórico Conversa sobre desejos Experimentação com “a Dança das Borboletas”	(Relato caderno pequeno 2 fotos) (Frio, chuva, atraso, medo de não ir ninguém). Assistimos o filme do Dzi Croquettes, comemos pipoca, conversamos. Proposta – fazer teatro, produção de uma peça
2	06.06.16 Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno pequeno) Foco, inicial Improviso – fazer vídeo Entrada Vini	(Diário de campo à mão) (Foto do texto em sulfite) Trazer mais participantes Exercícios e atividades. Expressão corporal. A Cris se jogou. Exercício de criação coletiva: produzir um vídeo.
3	13.06.16 Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno pequeno) Conversa sobre o vídeo Como foi se ver Musica Bethânia – Balada de Gisberta	Temas, criação de histórias: Estrangeiro, transexual, Europa, palácio, morte, príncipe. Improviso – sobre viagem à Europa, frio e drogas.
4	20.06.16 Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno pequeno e folha grande) Oficina dos sentidos Água quente, fria Experimentações para criação Relação, expressão	Palavras, transmitidas pelo quente e pelo frio (Foto, caneta) Presença do amigo da Mel Sobre gravação (questão, fluxo dos acontecimentos)
5	(27.06.16) Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno grande) MASSAGEM Corpo e teatro (Vini faltou)	Texto sobre corpo (Caderno grande) O que pode um corpo trans? (Folhas de caderno soltas)
	(04.07.16) Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Oficina objetos	Não teve.
	(11.07.16) Segunda	PLANEJAMENTO (caderno grande) Oficina objetos Mesmo planejamento	Não teve.

	(18.07.16) Segunda	PLANEJAMENTO (caderno grande)	Não teve.
6	(08.08.16) Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Ideias Elity Trans (Planejamento – ideias roteiro – encadeamento – utilizar o espaço) Lista de desejos e de processos Questões estéticas (fragmentos, coro, música, ocupação do espaço, caminhar pelo espaço, etc.)	(Caderno grande) Relato conversa Apontamentos individuais, Formatação A partir das ideias <i>brainstorm</i> que Mel e eu tivemos Tentativa de mudança para terça
	29.08.16 Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Aquele coisa do objetivo	Não teve.
7	10.09.16 Sexta	PLANEJAMENTO Encontro com Mel (Caderno grande)	(Caderno grande) Relato da conversa Ideias e objetivos
	(04.10.16) Terça	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Planejamento com objeto A partir do exercício Mel	Não teve. Foi remarcado.
8	(11.10.16) Terça	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Roteiro – primeira elaboração.	(Caderno grande) Volta oficina, sem Luana É apresentada a proposta do roteiro.
9	(18.10.16) Terça	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Contações de histórias	(Folhas soltas) A história de uma mulher
10	(25.10.16) Terça	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Cena espelho	(Caderno pequeno) Mel e Cris Improvizamos a ideia da cena, se montar Se maquiar para batalha Índio se pintar para guerra
11	05.11.16 Sexta	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Duas propostas - Criação de histórias - Passar as cenas individuais	Oficina de história com objetos (Gravação oficinas de histórias com os objetos) Vídeo e continuação (áudio)
12	14.11.16 Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Ideias planejamento – Oficinas histórias Oficina conceituar transexualidade	Mudança de proposta Altar sincrético – Exercício criação de histórias Mel

			(Diário de campo relato)
13	18.11.16	PLANEJAMENTO (não tem) A oficina foi planejada pela Mel Ideia do grotesco.	(Gravação 3 áudios – discussão sobre o roteiro todo. Experimentação grotesco Formar figuras)
14	26.11.16 Sábado	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Oficina casa Betânia IDEIA DE TRABALHAR AS MAQUINAS BETANIA IRIA APRESENTAR SUA CENA	(Caderno grande) Relato OFICINA DE MODELO OFICINA DE DRAG
15	05.12.16 Segunda	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Frases – ESTIMULOS Gravação Trabalho vocal Círculo dos sons	Gravação “Frases que ouvimos”
16	14.12.16 Quarta	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Tarefas para cada um	Conversa sobre identidade Ele, ela Bichas <i>queer</i> Gravação auto definição (Diário de campo computador)
17	21.12.17	PLANEJAMENTO (Caderno grande) Sobre a ideia corredor de sons. Frases que ouvimos E notícias de jornal Ideia das caminhadas.	Oficina, exercício caminhadas (Gravação caminhadas) (Fotos caminhadas) Aula de dar o cu Conversa e gravação
2017			
18	01.02.17 Quarta	Planejamento (25.01 – que não houve, a Mel teve de acompanhar a mãe no hospital)	Assistimos à peça “BR Trans” (Diário de campo relato)
19	11.02.17 (Sábado)	Planejamento (Caderno grande)	(Diário de campo relato) Leitura de textos Peter Brook e Artaud Descrito planejamento e relato (Gravação cenas individuais Vini e Cris)
20	18.02.17 Sábado	Planejamento (Caderno grande)	(Diário de campo computador) Passagem das cenas Aniversário da Luanny Definição de horário fixo.

21	22.02.17 Quarta	PLANEJAMENTO (caderno semana de arte) Planejamento	(Diário de campo conversa computador E caderninho semana de arte)
22	08.03.17 Quarta	PLANEJAMENTO (caderno grande) Vini, Cris e Mel Marcar data	(Caderno grande) Relato joga pedra na Gení (Gravação, cena espelho-recado sociedade) (Gravação áudio)
23	(15.03.17) Quarta	PLANEJAMENTO (caderno grande) Planejamento lavar roupa Proposta de cena	Desenhos caderno (Folhas soltas – canetão vermelho) Na cama da Mel Vamos fazer?
24	22.03.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Entrega – exercício de dança	(Folha solta) Perguntas: quem é você Por que fazer teatro? (Conversa que eu puxei – compromisso, organização) (Gravação áudio – diário de campo)
25	29.03.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Caminhadas	(Folha solta) (Conversa que a Cris puxou – atritos com Mel)
26	05.04.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Each man kill the things he love	(Gravação áudio) Conversa sobre o áudio
27	12.04.17 Quarta	Não houve – foi desmarcado	
28	19.04.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Canto do MARL	(Folha rosa choque solta) (Gravação áudio) Pós ligar para a Cris, pós treta com Mel
29	28.04.17 Quarta	PLANEJAMENTO (não teve) Encontro com Mel	(Gravação de áudio com Mel)
30	03.05.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Edith Piaf Escrever histórias	(Fotos - folhas soltas) Histórias (Relato computador)
31	10.05.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Visita Meninas São Jorge	Conversa com as meninas, Apresentação das propostas Exercícios de teatro de grupo (Relato computador/fotos)
32	17.05.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Planejamento para meninas São Jorge	Não foram as meninas do S. Jorge. Passagem

			(Relato computador)
33	24.05.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta) Planejamento	Criação das imagens de entrada (Relato computador)
34	31.05.17 Quarta	PLANEJAMENTO (folha solta)	Improviso dança das borboletas (anotações)
35	07.06.17	PLANEJAMENTO Passar cena individual	Fabi chegou atrasada. Passagem da minha cena. Mel chegou no final Mudança de horário de trabalho – mudança do dia da oficina.
36	29.06.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Criação vogue/aberração Exercício corporal	Rafa não foi. Criação de imagens Improviso de movimentações
37	10.08.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Cena abertura	Passagem – participantes, movimentações e disposição pelo espaço Comentários sobre a cena Dinâmica com o público (anotações)
38	18.08.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Reunião	Afinar pontos Outras demandas do elitytrans Mel – relação do Elity com outros movimentos – diálogo (anotações)
39	24.08.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Entrada dxs estagiárixs Cenas – experimentar encaixes	Conversa sobre projeto Exercício coletivo sobre os recados à sociedade (áudio)
40	31.08.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Ensaio Parada LGBT	Participação Lina Estagiárioxs Exercício coro (filmagem)
41	07.09.17	Sem planejamento Reunião em casa Produção Figurinos	Criação propostas de figurino Listagem de materiais (fotos)
42	11.09.17	SEM PLANEJAMENTO	ENTREVISTA MEL (áudio)
43	16.09.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Ensaio com Lina	Cena individual Compor histórias contar histórias
44	21.09.17	PLANEJAMENTO (folha solta)	Visita Chico Exercício dos recados

		Cenas – ordem	Exercício das poses (fotos)
45	05.10.17	PLANEJAMENTO (folha solta) (pequena) Experimentar ideia do final Grotesco – exercício Mel	Figuras grotesco Mel – alongamento/aquecimento Grotesco – montar figuras e apresentar (anotações)
46	07.10.17	SEM PLANEJAMENTO Reunião em casa	Jana cria a cena Explorando tecidos Trechos Não recomendados, Letrux Melancolia (vídeo)
47	19.10.17	PLANEJAMENTO (folha solta) Recados – retomar	Recados – histórias Energia Juntos e separados Força do coletivo Sem Mel (anotações)
48	26.10.17	PLANEJAMENTO (folhas soltas) Recados – montagem da cena	Retomar exercícios Cenas individuais Conversa MEL – LINA (anotações)
49	02.11.17	PLANEJAMENTO (folhas soltas) DANÇA DAS CADEIRAS	Criação da segunda parte da cena LINA Fabi – trabalhar exercício Não- grito coletivo
50	09.11.17	PLANEJAMENTO (folhas soltas) Não teve	Entrevista Em casa Mel - Garagem - Translúcidas (áudio)
51	23.11.17	PLANEJAMENTO (folhas soltas) Jana deixa de ir	Conversa Encontro Lina traz a situação de Josi Sem Mel Cena Lina e Fabi (anotações)
52	25.11.17	SEM PLANEJAMENTO Conversa Jana Ensaio	Jana decide sair Desenho dos croquis Ensaio cenas em sequencia Áudios e computador
53	30.11.17	PLANEJAMENTO (áudio) Ensaio passagens	Passagens de cena Sem Fabi Cena do espelho em diante
54	02.12.17	PANEJAMENTO (folhas soltas) ENSAIO TECNICO	MARCAÇÕES CONTRAREGRAGEM E LUZ Marcação – cena cura MEL
55	07.12.17	PLANEJAMENTO (folhas soltas) Passar geral	Equipamentos de som Montagem – operação Alex visita, relação com público Tempo de início – demorado Divisão das funções

56	12.12.17	PLANEJAMENTO (folhas soltas) Ensaio	Expressão corporal – exercitar Criação e finalização cena MEL:CENA LINA (JANA)
57	16.12.17	SEM PLANEJAMENTO Ensaio Geral	Funções contraregragem Marcação cena final Passagem com todos os objetos e elementos(ensaio fotográfico)
58	17.12.17	SEM PLANEJAMENTO	Marcação cena Cura Passagem entrada MEL e MENINAS
59	19.12.17	PLANEJAMENTO (folha solta)	ENSAIO GERAL Com luz e som Contraregragem
50	20.12.17	PLANEJAMENTO (folha solta)	ENSAIO GERAL VÊSPERA Concentração Ajustes finais

APÊNDICE 3 – ROTEIRO TRANSTORNADA EU– GRUPO TRANSLÚCIDAS

DISPONÍVEL NO YOUTUBE, VERSÃO COMPLETA:

<https://www.youtube.com/watch?v=_rKrnMnA3hA&t=25s>

TRANSTORNADA EU

ROTEIRO MONTAGEM CIA TRANSLÚCIDAS – Versão 5

ELENCO

Mel

Fabi

Linaê

Her

Chris (participação em vídeo)

A peça é feita de fragmentos, não tem uma linearidade de uma história. Cada cena-fragmento traz um pouco da personalidade de cada ator/atriz, o que cada um deseja falar, através do corpo e da voz.

Cena 1 PRÓLOGO

(Personagem estilo drag recebe o público):

HER - Vem por aqui, é o que me dizem alguns com olhos doces, estendendo-me os braços, certos de que seria bom que eu os ouvisse quando me dizem: Vem por aqui! Eu olho-os com olhos lassos – há nos meus olhos ironias e cansaços, cruzo os meus braços e nunca vou por ali! Boa noite a todos, boa noite a todas e boa noite a Todxs, porque eu gosto do xisinho.

(Orienta a direção da cena, no final do salão. Enquanto isso conversa com o público, brincando e dando recados):

1º. Recado – Celular, 2º. Recado – Metateatro (conta a história pessoal e história de uma amiga).

Cena 2 PASSARELA

HER – *(entra em cena, apagam as luzes, solta o som e o ator faz uma caminhada. Quando acende a luz, as demais atrizes entram em cena, 1) na passarela, 2) com poses Vogue e poses aberração, e 3) desfilando modelo).*

1) Eu, pobre mortal, equidistante de tudo, eu tenho dois RGs. Eu, primeiro filho da mãe que foi velho aluno dessa escola de suplícios. Amazona do meu desejo, cão de guarda do meu sonho vermelho. Eu reivindico o meu direito de ser monstro! nem homem, nem mulher, nem XXY, nem H2O. Eu, monstro do meu desejo, carne de cada uma de minhas pinceladas, lenço azul do meu corpo, pintora do meu andar, não quero mais títulos para encaixar, não quero mais cargos pra carregar, nem armários, nem o nome exato que me reserve nenhuma ciência. Eu, borboleta alheia à modernidade, à pós-modernidade, à normalidade. Oblíqua, Silvestre, Vesga, Artesanal, Poeta da barbárie,...

2) Com o húmus do meu cantar, com o arco-íris do meu cantar, e com meu esvoaçar: reivindico o meu direito de ser um monstro e que os outros sejam o Normal. O Vaticano normal, os pastores e o rebanho normal, o honorável congresso das leis do normal, a velha cartilha do normal. Eu só levo as coisas que me iluminam: meu exercício de inventora, me ser eu, me ser eu, entretanto parecido, entretanto domesticado, entretanto metido até os cabelos em algo, outro novo título para carregar. Novos cantos para inventar....

3) Trans...pirada, molhada, nauseabunda, transtornadora. A que não pede mais licença e está furiosa de luzes maias, luzes épicas, luzes párias, Sem tabelas, sem geografias, sem nada, só o meu direito vital de ser um monstro, ou como me chame, ou como me saia, como me possa o desejo e a PORRA da vontade do meu direito de explorar-me, de reinventar-me, fazer de minha mutação o meu nobre exercício, veraneiar-me, outonar-me, invernar-me, os hormônios, as idéias, os punhos, e toda a alma! Amém!

(Transição)

HER – Não, só vou por onde me levarem meus próprios passos. Por que me repetis, vem por aqui? Prefiro escorregar nos becos lamacentos, andar por aí com os pés sangrento, a ter de ir por aí.

Cena 2 ESPELHO

(atrizes em frente ao espelho, se arrumando e cantarolando. Quando acende a luz):

MEL - Todo dia, eu visto uma personagem. Depende do humor, do clima, do bofe, da fantasia. O que vai ser hoje (sensualizando ironicamente)? A pura? A devassa? A doidona? Hmmm, a dominadora!

LINAÊ - Pra gente o mundo é um teatro, a rua é um palco. E sabe o que é mais importante? Ser protagonista da própria vida! Mas isso, meus amores, é pra poucos...

MEL – E você? Seu personagem deseja o quê?

LINA - Sua personagem esconde o quê? Na cena? Ou fora da cena?

TODAS – *(se viram para o público e fazem uma pose) Obscena!!!*

- 1) **Jogo de contar historias** - *(Todxs se viram e começam a contar histórias, curtas, papo reto, enquanto as outras intervêm uma na história da outra).* MEL – Mercado de trabalho, Rua, LINA – Terminal, UBS).
- 2) **Jogo com o público** - *(Todxs dão seu recado à sociedade, falando ao mesmo tempo, ao sinal e param tdxs, ao sinal. Viram-se em direção à saída da cena e dizem):*

TODXS - Tá, meu bem!

(As atrizes começam a transformar o palco, ao som de Maria Betania. Entram com um cigarro e uma taça de vinho).

Cena 4

VÍDEO

(No cenário, um quarto, com alguns objetos: abajur, porta retrato, taça com batom, fumaça de cigarro, sinal de que alguém estava por ali. A parede livre, onde será projetada a imagem da cena).

CHRIS (VÍDEO) - Eu vou te contar que você não me conhece. E eu tenho que gritar isso porque você está surdo e não me ouve. A sedução me escraviza a você. Ao fim de tudo você permanece comigo mas preso ao que eu criei, e não a mim.

E quanto mais falo sobre a verdade inteira um abismo maior nos separa. Você não tem um nome, eu tenho. Você é um rosto na multidão e eu sou o centro das atenções. Mas a mentira da aparência do que eu sou, e a mentira da aparência do que você é. Porque eu, eu não sou o meu nome, e você não é ninguém.

O jogo perigoso que eu pratico aqui, ele busca chegar ao limite possível de aproximação, através da aceitação da distância e do reconhecimento dela.

Entre eu e você existe a notícia que nos separa. Eu quero que você me veja nu. Eu me dispo da notícia e a minha nudez parada te denuncia e te espelha. Eu me delato, tu me relatas. Eu nos acuso e confesso por nós. Assim me livro das palavras com as quais você me veste.

(Transição)

HER – Ah, que ninguém me dê piedosas intenções, que ninguém me peça considerações. Que ninguém me diga: vem por aqui. A minha vida é um vendaval que se soltou, é um mar de ondas que se revoltou, é um átomo a mais que se animou. Não sei por onde vou. Não sei para onde vou. Eu só sei que não vou por aí.

Cena 5

INSTALAÇÃO SONORA

(O público entra no espaço e é deixado sozinho. No fundo, uma instalação sonora com trechos de falas de atrizes/atores, entre outras pessoas).

Cena 6 PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO

(Neste espaço, hall de entrada, entra personagem toda coberta de tecidos, olhando para as pessoas, movendo-se ao som de Melancolia, música instrumental):

LINA *(reagindo a voz OFF)* – Que engraçado! Sobrou tão pouco! Que tragédia! Eu sou um pouco! Que engraçado! Sobrou tão pouco! Que tragédia! Eu sou...

(Solta a música “Melancolia”, a parte instrumental acompanhada de movimentos de expressão corporal e exploração do tecido. Ao final da música, a personagem tira o tecido do rosto e diz, em tom de anúncio/profético/cerimonioso):

LINA *(reagindo a voz OFF)*- Não olhe nos seus olhos, Não creia no seu coração, Não beba do seu copo, Não tenha compaixão, Diga não à aberração!

LINA - Me acompanhem, por favor. *(Solta o áudio “que engraçado” e a personagem segue guiando o público até o espaço da próxima cena).*

Cena 7 A GRANDE PROSTITUTA

(Personagem entra em cena, com figurino em referência a uma sacerdotisa pagã, em alusão a deusa Babalon, em alusão as prostitutas, em relação ao feminino que foi tido como objeto).

MEL - E VEIO um dos sete anjos que tinham as sete taças. E levou-me em espírito a um deserto, e vi uma mulher assentada sobre uma besta de cor de escarlata, que estava cheia de nomes de blasfêmia, e tinha sete cabeças e dez chifres. E a mulher estava vestida de púrpura e de escarlata, e adornada com ouro, e pedras preciosas e pérolas; e tinha na sua mão um cálice de ouro cheio das abominações e da imundícia da sua prostituição; E na sua testa estava escrito o nome: Mistério, a grande Babilônia, a mãe das prostituições e abominações da terra. E o anjo falou comigo, dizendo: Vem, mostrar-te-ei a condenação da grande prostituta que está assentada sobre muitas águas; Com a qual se prostituíram os reis da terra; e os que habitam na terra se embebedaram com o vinho da sua prostituição.

(Após o texto, a personagem faz uma dança, baseada na dança de Omolu, Nanã, Iansã e Oxumaré, acompanhada por percussão feita pelas demais. Ao final da dança, a atriz começa a cair e é cuidada por Fabi e Lina, com água, comida, massagem e ervas. A cena de cuidado se desenvolve ao som da música):

HER – Sereia do Asfalto, Rainha do Luar, Entrega seu corpo, Somente a quem possa carregar.

Cena 8 CENA MEMÓRIAS E EMPODERAMENTO

(Personagem sai do grupo, vai a frente e diz, em tom de denuncia)

LINA - Este espetáculo acontece em estado de emergência e de calamidade pública.

(Segue contando a história): Vocês sabem quem é essa criança?

A criança está sozinha. Sozinha, de diferentes maneiras. De onde vem essa criança? De onde ela surge? Uma criança fadada ao destino próprio de ser desviada. Desviada do que as pessoas esperam, ao olhar para ela. Para rimar com sua sina desviada, a criança isolada, a criança abusada, a criança e mais nada.

Existe também um homem. Um, dentre tantos. Um, dentre tantos, que acha que pode, que acha que deve, pra provar a sua masculinidade. Um homem, que acha que pode, que acha que deve, pra poder a sua masculinidade.

Tá pra nascer algo tão frágil *(olha para o homem, olha para a criança)*. Quem é mais frágil? O coração do homem ou o corpo da criança?

(abaixa, contando no ouvido): Você ainda vai sofrer, um pouco aqui, um pouco mais adiante. Eu, agora, não posso fazer nada, nem sei como te aconselhar. Só posso te dizer uma coisa: você não está sozinha!

(Muda o clima da cena, percussão e agitação, personagem em desespero, lutando para conquistar seu lugar na sociedade) – Doze anos se passam, passam 100 na alma, passam mil no corpo. O desejo indica uma direção, um mundo indica outro. Eu dizia a mim mesma: você não está sozinha! Você não está sozinha! Mas os muros invisíveis, e outros bem visíveis diziam outra coisa *(O coro responde> AQUI NÃO!)*. Esse não é lugar pra você, já disse, com medo, a escola. Esse não é lugar pra você, me disse, sério, mercado de trabalho. Esse não é lugar pra você, na rua, no ônibus. Esse não é lugar pra você!!! O que eu posso ser? O que eu pude ser?

(pega um banquinho e sobe nele) Eu posso ser uma obra de arte! Eu posso fazer uma poesia com meu corpo! Eu posso me transformar no meu desejo e não ser oprimido por ele! E agora, hein?! E agora??

Cena 9 CENA FINAL

(Acende a luz, e xs atrizes/ator dizem cada um no seu tempo): A minha vida é a arte de dizer sim, cada vez que o mundo me diz não!

(Montam uma imagem, uma pose coletiva, dizendo o texto):

HER – Ah, mas não se esqueça, levante a cabeça! Aconteça o que aconteça...

FABI – continue a navegar.

TODXS – Aconteça o que aconteça...

MEL – Continue a atravessar.

TODXS – Aconteça o que aconteça...

LINA – Continue a travecar!

MEL – Transtornada??

TODXS – Eu??

(Todxs se levantam ao som de uma bateria de carnaval e falam o texto final):

TODXS – Eu você, todas, nós. Somos muita confusão e paz. Somos muitos, muitos carnavais. Sempre a soar, vamos viver, vamos ter, vamos ver. Vamos ser. Vamos nos desentender de tudo o que não carnavalizar a vida.

(Ao final, convidam o público para dançar juntxs).

Fim.

APÊNDICE 4 – CARTAZ DA PEÇA TRANSTORNADA EU

cia translúcidas

apresenta: **transtornada eu**

Gratuito = Público limitado = 50 lugares

25 e 26 de janeiro às 20:30

Canto do marl: Av. Duque de Caxias, 3241

FCHA TÉCNICA

Concepção geral: Criação coletiva

Elenco: Fabi Ferro, Herbert Proença, Linaê Mello e Mel Campus

Participação especial em vídeo: Christiane Lemes

Dramaturgia: criação coletiva a partir de textos pessoais e textos de Susy Shok, Linn da Quebrada, Fauzi Arap, José Régio e Caetano Veloso.

Direção: Herbert Proença

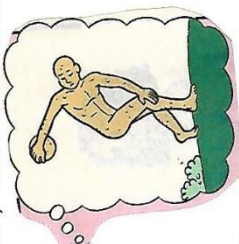
Figurino: criação coletiva, participação de Josyane Barandão

Músicas: Trecho de "Intro" do Album Letrux em Noite de Clímax, "Jeito estúpido de te amar" de Maria Betânia, "Melancolia" de As Bahamas e a Cozinha Mineira, "Muito talento", "Serei A do Asfalto" e "Enviadescer" de Linn da Quebrada.

Filmagem: Lucas Godoy Chicarelli

Fotografia: Danilo Lagoello

Iluminação: Letícia Cherobim Guiraud



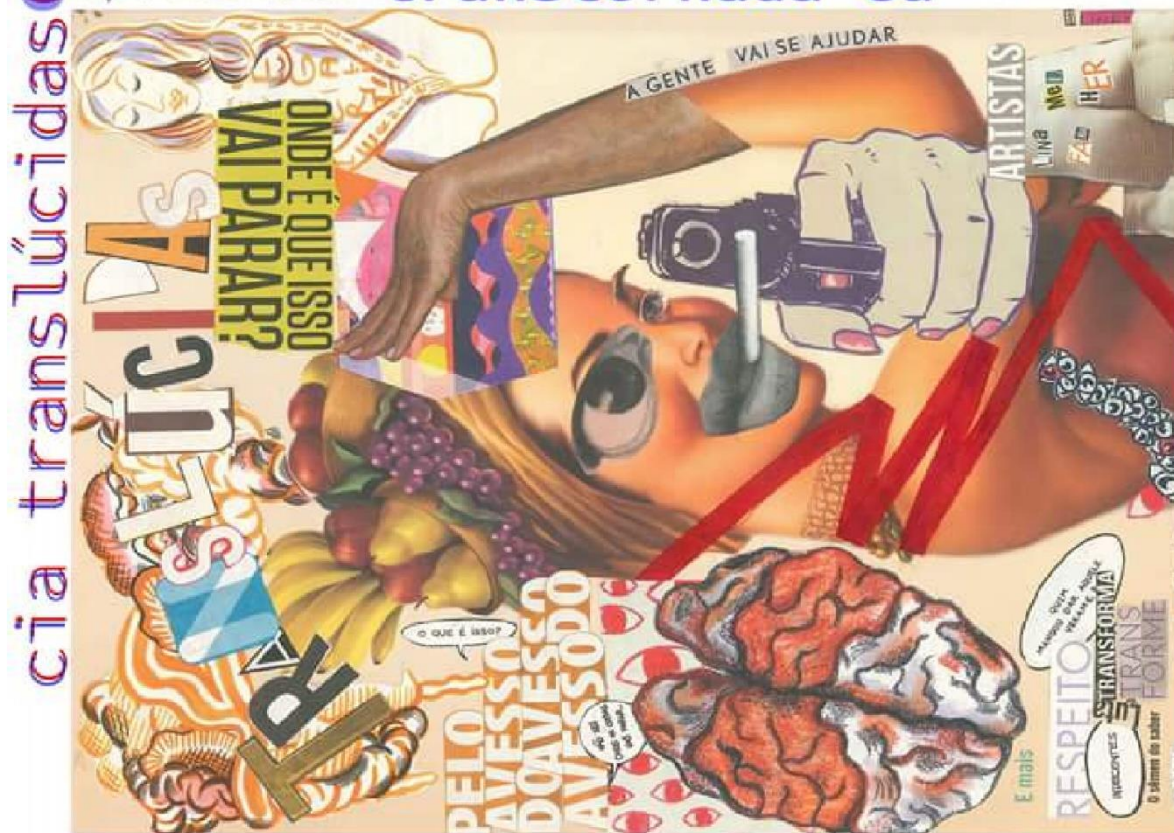
AGRADECIMENTOS

Canto do MARL, Casa da Vila, Vila Cultural Alma Brasil, Cia. Teatro de Garagem, Cia. Curumim Açu, xs estagiários de Psicologia Eduardo, Dayana, Tiago e Vinnicius, William Peres, João, Valéria Barreiros, Renata Mello, Pedro José, Bruno Bazé, Tais Regina e Luan de Almeida Sales.

Agradecimento especial às pessoas que participaram das oficinas de teatro: Chris Lemes, Vinicius Bueno, Luanny Vasconcelos, Betânia Terremoto, Fran Reis, Rayssa, Dienyfer, e Ionai Francisco.



apresenta: **transtornada eu**



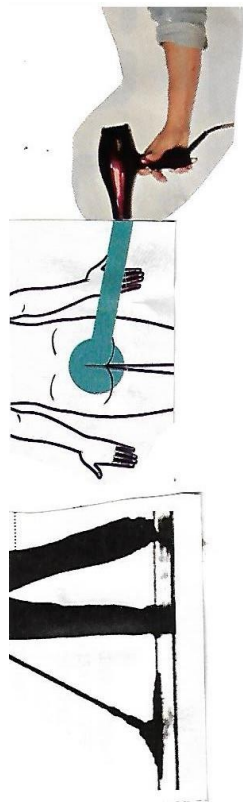
O QUE É UM CORPO?
O QUE PODE O CORPO TRANS
NA ARTE?
PODE UMA TRAVESTI FALAR?
TODO MUNDO TEM DIREITO?
O QUE É SER NORMAL?
TODO MUNDO É TEATRO?



A peça *Transnada* Eu traz questionamentos como esses. Mais interessada nos questionamentos do que nas respostas, a peça convida o público a transitar sobre os próprios modos de “ver”. O que vê, de onde vê, como vê são importantíssimos no que se refere a esta que parece uma simples ação orgânica.

Há outros modos de ver? A visibilidade sobre as questões trans foi um dos objetivos buscados nesse processo. E a partir disso muitos questionamentos também. Há visões que nos querem transnada, que nos querem sobre as rédeas de um sistema que patologiza os modos de vida que são, na verdade, dissidentes. Desviam de um modo considerado natural de ser, ser homem, ser mulher, ser pessoa. Com base nestas visões, muito se sustenta do atual quadro de violência transfóbica vivido no Brasil. Em 2017, foram 179 mortes de pessoas trans e travestis, além de 445 de lgbts em geral, colocando o Brasil como campeão dos países que mais mata lgbts no mundo. Tolerância, cordialidade, fraternidade se vê por aqui?

Existem outras miradas, que abordam as expressões trans a partir das potencialidades que têm. Elas nos mostram que transitar é possível. Que outros modos de vida podem ser criados sobre seja lá o que somos. Que não existe verdade única. Que as crises (de identidade, econômicas, políticas, etc) podem ser melhor aproveitadas se não tivermos só medo, mas coragem de inventar.



Em seu trabalho de estréia, a Cia. Translúcidas de Teatro compartilha o resultado das experimentações teatrais realizadas com o grupo. *Transnada* Eu traz à cena corpos em ação, corpos que existem, importam, corpos que quiseram compartilhar narrativas de experiências de vida. É certo que o grupo quis transformar um pouco as fronteiras entre realidade e ficção e talvez seja sempre assim, não?!. Xs atrizes/atores criam cenas-fragmentos, que interagem e formam narrativas não-lineares, meio embaçadas, meio translúcidas. Formam conexões parciais, incompletas, dadas a variações. Passarelas fabris, criações de monstros, padrões doloridos, belezas padrão, intimidade expositiva, máscara atrás de máscara, abjeção capeta, empoderamento condenado, dores de amores, armários melancólicos, opressões auditivas, rituais, carnavais. Sempre rituais. Não tinham uma coisa disso o teatro?

CIA. TRANSLÚCIDAS

O grupo foi formado em julho de 2016. Mas é resultado da parceria entre Coletivo ElityTrans Londrina e Teatro de Garagem, desde 2012. O *Translúcidas* passa a se construir como grupo a partir do processo de oficinas teatrais que tiveram participação de pessoas trans e travestis entre outras, lgbts ou não. Esse trabalho foi acompanhado de uma pesquisa de mestrado em psicologia, desenvolvida por Herbert Proença sob orientação de William Peres, na Unesp de Assis.

Algumas pessoas passaram pelas oficinas e deixaram seu axé e contribuições pro grupo. Todxs se reuniram para fazer teatro, um teatro que abordasse as experiências trans a partir das potencialidades, vivências e questionamentos que elas trazem. Pesquisamos a criação coletiva no processo de montagem teatral, experimentando também fazer junto, e cada um sabe a dor e delícia de fazer como se quer.



APÊNDICE 6: CLIPPING DA PEÇA TRANSTORNADA EU

26/01/2018

Cia. Translúcidas de Teatro apresenta a peça "Transtornada Eu"



Cultura • 25 de janeiro de 2018 • 09h03

Cia. Translúcidas de Teatro apresenta a peça "Transtornada Eu"



Ativar o Windows
Acesse as configurações do computador para
ativar o Windows.

<http://www.jornaluniao.com.br/noticias/78507/cia-translucidas-de-teatro-apresenta-a-peca-transtornada-eu/>

24/01/2018

Cia. Translúcidas de Teatro apresenta a peça "Transtornada Eu" | AlmA Londrina Rádio Web



(https://www.almalondrina.com.br/)

CIA. TRANSLÚCIDAS DE TEATRO APRESENTA A PEÇA "TRANSTORNADA EU"

25 de janeiro às 20:30 - 26 de janeiro às 00:00

Livre



O que pode um corpo? O que pode o corpo trans na arte? Pode uma travesti falar? Todo mundo tem direito? Todo mundo é teatro? O que esconde sua personagem? O que é ser normal? O que é mais frágil: nossas certezas sobre os gêneros e sexualidades ou as coisas que são vulnerabilizadas? É possível existir alegria diante da

<https://www.almalondrina.com.br/agenda/cia-estreia-peca/>

APÊNDICE 7 – RELEASE E FICHA TÉCNICA

Cia. Translúcidas de Teatro apresenta a peça “Transtornada Eu”

O que pode um corpo? O que pode o corpo trans na arte? Pode uma travesti falar? Todo mundo tem direito? Todo mundo é teatro? O que esconde sua personagem? O que é ser normal? O que é mais frágil: nossas certezas sobre os gêneros e sexualidades ou os corpos que são vulnerabilizados? É possível existir alegria diante de tanta violência transfóbica?

Questões como estas são trazidas na peça “Transtornada Eu”. Em seu trabalho de estreia, a Cia. Translúcidas de Teatro compartilha o resultado das experimentações teatrais realizadas com o grupo, formado em julho de 2016. O Translúcidas é resultado de um processo de oficinas teatrais que foi acompanhado de uma pesquisa de mestrado em psicologia, sob orientação de Wiliam Siqueira Peres, na Unesp de Assis. Este trabalho foi realizado em conjunto com o Coletivo ElityTrans Londrina, grupo formado por travestis e transexuais da cidade. As oficinas tiveram participação de pessoas trans e travestis entre outras, lgbt ou não. Todxs se reuniram para fazer teatro, um teatro que abordasse as experiências trans, a partir das potencialidades, vivências e questionamentos compartilhados pelas pessoas que se achegaram ao grupo.

A peça, que se desenvolve num barracão, convida o público a transitar, e assim, traçar um percurso acompanhando as cenas dispostas em diferentes cantos do Canto do MARL, onde se realiza a apresentação. As cenas são fragmentos que interagem e buscam criar narrativas não-lineares. Essas conexões são parciais, incompletas, dadas a variações. São múltiplas visões, afinal, de que estamos falando. Tudo depende do que se vê. Transtornada Eu é um título que faz referência ao movimento de despatologização das identidades trans, questionando essa visão de patologia atribuída às vidas que são, na verdade, vidas singulares, vidas possíveis.

A peça seguiu a proposta de criação coletiva e contou com a colaboração, além das que compõem o elenco, de outras pessoas que participaram de momentos diferentes das oficinas. A dramaturgia propõe

a recriação de narrativas de vida e foi elaborada coletivamente a partir de experimentações teatrais.

Data: 25 e 26 de janeiro

Horário: 20:30h

Local: Canto do Marl: Av. Duque de Caxias, 3241

Entrada gratuita (contribuição no chapéu)

Lugares limitados, retirar ingresso a partir das 19h30.

Contatos: Herbert – 99674-8524, Melissa – 99830-4497

APÊNDICE 8 – ALGUMAS FOTOS DA APRESENTAÇÃO





