

U. PORTO



**FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO**

Jerônimo Vieira de Lima Silva

***TRASCARTOGRAFIA – TEATRALIDADES E PERFORMATIVIDADES
NO DEVIR-TRANS***



Porto – 2017

Jerônimo Vieira de Lima Silva

***TRANSCARTOGRAFIA – TEATRALIDADES E PERFORMATIVIDADES
NO DEVIR-TRANS***

Tese apresentada na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto para obtenção do grau de Doutor em Educação Artística.

Orientador: Professor Doutor José Carlos de Paiva

Cotutor – Professor Doutor Fábio José Rodrigues da Costa

Porto - 2017

DEDICATÓRIA

À minha mãe

A todas as pessoas não-normativas

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Professor Doutor José Carlos de Paiva Silva, sempre respeitoso e acolhedor e de quem tornei-me amigo.

Ao meu cotutor Professor Doutor Fábio José Rodrigues da Costa, muito obrigado pela dedicação e amizade.

Aos queridos professores do doutoramento Dra. Catarina Martins, Dr. Tiago Assis, Tiago Martins, Fernando José e Sílvia Simões, os quais tive o privilégio de partilhar afetos e conhecimentos. Muito obrigado!

Ao meu irmão e compadre Lucas Vieira, o qual sempre esteve presente nos momentos mais importantes e difíceis. Agradeço o apoio constante.

Aos amigos que tantas vezes tiveram a paciência de me ouvir e me encorajar, em especial Arthur, Nilton, Robson, Márcio, Paulo Emílio e Dori Nigro.

A Helô Lima pela preciosa contribuição e generosidade.

Ao ator Sandro Lucose pelas trocas e vivências artísticas.

Aos colegas do doutoramento que por tantas vezes me ofereceram pistas valiosíssimas.

A todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta investigação, Minha eterna gratidão!

EPIÍGRAFE

Temos o direito a ser iguais sempre que a diferença nos inferioriza; temos o direito a ser diferentes sempre que a igualdade nos descaracteriza (SANTOS, 1999, p. 45).

RESUMO

Esta tese apresenta o resultado de uma investigação sobre a complexidade de uma *transcartografia*, tornada objecto de estudo, no intuito de trazer à visibilidade atores e atrizes transexuais, além de grupos, companhias e coletivos artistas, refletindo sobre o papel cultural que desempenham no cenário teatral. Para tanto, partimos do percurso do movimento LGBTQT no Brasil e em Portugal. Apontamos as estatísticas e os dados oficiais sobre a transfobia e culminamos no mapeamento de atores e atrizes transexuais inseridos nos contextos político e social dos referidos países. Conscientes da complexidade que envolve o tema, cuja natureza relaciona-se com diversos campos de saberes, tais como o cultural, o educacional, o social, o político, o semiológico, o psicológico, dentre outros, procuramos realizar esta investigação a partir da perspectiva apresentada por diversos transexuais em entrevistas e depoimentos fornecidos pelas mais variadas mídias. Neste sentido, procuramos considerar inicialmente o fenômeno transexual enquanto devir existente na imanência do desejo. Em seguida, buscamos apresentar os aspectos de teatralidade e de performatividade que estão inseridos na construção dos gêneros, sobretudo no que se refere ao transexual. O que percebemos é que, para a concretização desta realidade, são acionados dispositivos de várias ordens, a saber, biotecnológicos, estéticos, hormonais e comportamentais. Meios estes que acabam por transgredir discursos heteronormativos e regulatórios impostos aos corpos e às pessoas na sociedade. Diante do exposto, esta análise objetivou entender a transexualidade em seus aspectos relativos às teorias *queer* e biopolíticas. E por fim, voltamos o nosso olhar à compreensão de como se deu a relação da pessoa *trans* no terreno da educação artística e de que maneira pode este território denunciar práticas de exclusão ou mesmo desenvolver estratégias pedagógico-teatrais contra tais processos de invisibilidade destas pessoas. Não obstante, realizamos a discussão a partir dos pressupostos pedagógicos e teatrais sob a perspectiva do oprimido. Por estas razões, esta investigação nos leva à perspectiva de que não há uma explicação acabada sobre o tema aqui abordado, ou das relações que o campo artístico, em particular o teatro, podem estabelecer, haja vista os deslocamentos, os desvios e as fissuras que tais questões representam no contexto da cena contemporânea. Em suma, este trabalho reconhece ser apenas a tentativa de configurar-se como contributo à exploração de um universo tão vasto, não sendo possível aqui esgotá-lo.

Palavras-Chave: Corpo *Trans*. Performatividade. Teatralidade. *Transcartografia*. Pedagogia Teatral.

ABSTRACT

This thesis presents the result of a study on the complexity of a transcartography, that has made the object of study, in order to bring to the attention to transsexual actors and actresses, as well as groups, companies and collectives, reflecting on the cultural role they play in the theatrical scenario. To do so, we start from the path of the LGBT movement in Brazil and Portugal, we point out the statistics and official data on transphobia and culminate in the mapping of transsexual actors and actresses inserted in the political and social contexts of the mentioned countries. Aware of the complexity involved in the theme, whose nature is related to several fields of knowledge, such as cultural, educational, social, political, semiological, psychological, among others, we seek to carry out this research from the perspective presented by several transsexuals in interviews and testimonies provided by the most varied media. In this sense, we try to initially consider the transsexual phenomenon as the making of the immanence of desire. Next, we try to present the aspects of theatricality and performativity that are inserted in the construction of the genres, especially with regard to the transsexual. What we realize is in order to achieve this reality we use a myriad of instruments like bio-technologic, aesthetic, hormonal and body-building. Means that end up transgressing normative and regulatory discourses imposed on bodies and people in society. However, this analysis seeks to understand transsexuality in its aspects related to queer and biopolitical theories. Finally, we aim to understand how the relation of the trans person in the field of artistic education occurs and how can this territory denounce practices of exclusion or even develop pedagogical-theatrical strategies against such processes of invisibility of these people. Nevertheless, we conduct the discussion from the pedagogical and theatrical presuppositions under the perspective of the oppressed. For these reasons, this investigation leads us to the perspective that there is no finished explanation on the subject addressed here, or the relations that the artistic field, in particular the theater, can establish, given the displacements, the deviations and the fissures that such questions represent in the context of the contemporary scene. In short, this work recognizes that it is only an attempt to configure itself as a contribution to the exploration of such a vast universe, and it is not possible to exhaust it here.

Keywords: *Body-Trans*. Performativity. Theatricality. Transcartography. Theatrical Pedagogy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Redesignação Sexual Feminina	33
Figura 2	Redesignação Sexual Masculina I	34
Figura 3	Redesignação Sexual Masculina II	34
Figura 4	Identidades de Gênero	39
Figura 5	C`est ne pas une pipe	62
Figura 6	Revista Lampião da Esquina	94
Figura 7	Revista Chana com Chana	95
Figura 8	Gráfico de Assassinatos LGBTTT 2016	100
Figura 9	Gráfico Transfobia I	101
Figura 10	Gráfico Transfobia II	101
Figura 11	Claudia Celeste	107
Figura 12	Leo Moreira Sá	108
Figura 13	Maitê Schneider	109
Figura 14	Wallace Ruy	109
Figura 15	Maria Clara Spinelli	110
Figura 16	Glamour Garcia	110
Figura 17	Renata Carvalho	110
Figura 18	Tânia Granussi	111
Figura 19	Jane di Castro	111
Figura 20	Nany People	111
Figura 21	Stella Rocha	112
Figura 22	Laysa Machado	112
Figura 23	Camille K	112
Figura 24	Leonarda Glük	113
Figura 25	Phedra de Cordoba	113
Figura 26	Leona Jhovis	113
Figura 27	Thelma Lipp	113
Figura 28	Viviany Beleboi	114
Figura 29	Ingrid Leão	114
Figura 30	Mel Carvalho Costa	115
Figura 31	Claudia Houri	115

Figura 32	Paola Campbell	115
Figura 33	Mapa de distribuição de atores e atrizes transexuais	118

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CORPOS EM TRÂNSITO	19
2.1 De devires e de desejo	19
2.2 De subjetividades e de singularidades	24
2.3 O Espelho	29
2.4 Do corpo <i>trans</i>	32
3 CORPOS TRANSGRESSORES - ENTRE A TEATRALIDADE E A PERFORMATIVIDADE	45
3.1 Das Teatralidades	45
3.2 Da Performatividade <i>Trans</i>	51
3.3 No Corpo <i>Um</i> Corpo	58
4 O CORPO QUE <i>TRANSITO</i> – DIÁLOGO ENTRE EDUCAÇÃO, DRAMA E PERFORMANCE	68
4.1 Primeiro Ato – Onde Está o (a) Transexual no Espaço Educacional?	68
4.2 Segundo Ato – Pedagogias Teatrais em Prisma	76
4.3 Terceiro Ato - <i>Desiderium</i>	84
5 TRANSCARTOGRAFIA	89
5.1 Cartografia do Devir - <i>Trans</i>	89
5.2 Dossiê LGBTT Brasil	94
5.3 Dossiê LGBTT Portugal	97
5.4 Mapeando a <i>Transfobia</i> no Brasil e em Portugal	99
5.5 Atores e Atrizes <i>Trans</i> em Cena	103
5.5.1 Mapa de distribuição de atores e atrizes transexuais.....	118
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	124
APÊNDICE	132
APÊNDICE 1	133

1 INTRODUÇÃO

Se olho para trás posso vislumbrar em minha trajetória a presença incontestada de uma vida imersa no teatro. Sempre ele esteve em mim e eu nele. A minha própria vida confunde-se nele. Mesmo nas vivências cênicas da infância o sabor pelo teatro se fez saber, pleno de mundo sensível. Despertou-me o palco e a escrita dramática já na adolescência. Nos anos de formação passei a ler o mundo por via das artes do espetáculo e delas concebi-me artista, professor e pesquisador. De tudo experimentei um pouco neste universo: fui ator, diretor cênico de óperas, diretor de dança, encenador, ministrante de oficinas de teatro, jurado em festivais, *performer* (mesmo sem o saber), iluminador, sonoplasta, cenógrafo e figurinista. E mesmo antes de concluir a minha graduação em Educação Artística pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil, na qual habilitei-me em Artes Cênicas, mesmo antes embrenhei-me nas salas de aula, aventurei-me como professor em projeto social com meninos de rua e fundei grupos de teatro amador e deixei-me encantar pela ilusão à luz da ribalta. Ouvi aplausos. Nunca enfrentei as vaias. Mas nem tudo foram só flores. Deram-se nesses entrecruzamentos de caminhos outras poéticas. Deparei-me com outras realidades. O descortinar do mundo. As dúvidas, os questionamentos e os conflitos foram intensos. E o são ainda hoje. A vida fez girar os ponteiros. Depois de um longo período no teatro, deixei-me *en-cantar* pela dança e pela música e urdi-me em suas tessituras, enredei-me de suas texturas. Ao mesmo tempo em que poetizei-me e fiz poesias, dramatizei-me e escrevi peças (infantis e adultas).

Meu *eu* pedia mais de mim porque o mundo se fazia *carne*. A sede era de conhecimento. Muito tempo depois, veio a especialização em Literatura e Cultura (PUC-Rio) – O *Redentor* abria-me seus braços. Lá deparei-me com os estudos culturais, com a Escola de Frankfurt, com o Estruturalismo, o Pós-estruturalismo, a Fenomenologia, com a teoria literária e diversos conceitos que me são caros até hoje. Em decorrência do trabalho monográfico que desenvolvi: **A Construção de Identidades à Luz dos Romances *Estorvo e Benjamin*, de Chico Buarque de Hollanda**, tomei a ponte aérea e aterrisei de volta à UFPB para iniciar o mestrado em Letras. Neste período, desviei o foco: abandonei Chico Buarque e abracei-me com Sófocles e com Gianfrancesco Guarnieri. Desta união de promiscuidade estética, nasceu **Édipo na TV: *Guarnieri e as Possibilidades de um Teatro Impossível***. Mais uma vez *Chronos* devorou-me. Nesta antropofágica metáfora, tornei-me hoje professor em dramaturgia no Curso de Licenciatura em Teatro do Centro (Faculdade) de Artes da Universidade Regional do Cariri - URCA no estado do Ceará.

Quando vivenciei em mim mesmo a descoberta da diferença, um carrossel parecia girar em contra-mão. Todos iam numa mesma direção, menos eu. Nunca mesmo segui em *bando*, nem me deixei abandonar. Eu não era consenso. Sempre fui insensato. Até comigo. As questões sobre sexo, gênero, identidade não estavam sobre os holofotes. E nem em mim. Pelo menos, não de maneira consciente. Noutro momento, ouvi um professor dizer a um dos nossos alunos assumidamente travesti que ele não poderia fazer seu estágio nas escolas vestido *daquela maneira*. Era preciso *se vestir de homem*. Bem que eu poderia entender a proposição como *fantasiado de homem*. Sim! Ao *montar-se* daquele jeito não estaria sendo ela mesma? Por conta disso, propus realizar um minicurso que tinha como temática **O teatro Como Espaço Transitório da Diversidade Sexual**. Ninguém se inscreveu. As inquietações sobre o assunto avolumou-se. Ao retornar às atividades universitárias percebi que 90% dos meus alunos eram *gays*, lésbicas, bissexuais ou travestis. Não sei se havia algum transexual. E tudo permanecia em silêncio. Enquanto isso, passei a inteirar-me das questões LGBT na região do cariri cearense. Os índices de assassinatos, violência e preconceito eram alarmantes. Ao longo do doutoramento em Educação Artística na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto estas questões vieram à tona, motivadas pelas discussões e leituras que fui obtendo. Encorajei-me e decidi tratar de uma pequena parte deste imenso *guarda-chuva* que se chama identidade de gênero.

Tendo o teatro como fio condutor procurei aproximá-lo do fenômeno transexual, o qual passei a chamar nesta investigação de *devir-trans*. E este em diálogo com o *devir-ator* e o *devir-performer*. Nasceu deste encontro linhas de discussão que iriam desembocar no problema da tese. Antes de mais nada, o que permeou todo o estudo foi a presença de teatralidade e performatividade, tanto resultante do processo metamorfofísico porque passa este corpo, quanto a existência e construção da identidade de gênero em questão. Um *devir* que se processa a partir da incompatibilidade diante do espelho entre a imagem corpórea refletida e outra que encontra-se na imanência da pessoa transexual. Por meios impulsionados pelo desejo, bem como pela utilização de recursos biotecnológicos e outros procedimentos artificiais, entendeu-se que o *corpo-trans* passou a definir-se e constituir-se. Por outro lado, o ator em seu *devir*, passa a conceber-se por intermédio da *personae-dramatis*. Ao metamorfosear-se em personagem, o ator realiza em si uma espécie de simbiose. Gera no plano da representação, da ficção, outra ideia de corporeidade, uma imagem que de si se desloca mas não se descola do seu próprio corpo. Para o *devir-performer*, não há intermédio de outra corporeidade, ou seja, é o seu corpo que se oferece no ato artístico, portanto, um corpo que se presentifica, que é *present-ação* e não *represent-ação*.

Em contrapartida, o devir-*trans* parece compor-se por vias híbridas. Não só naquilo que se refere aos recursos e aparatos a possibilitar a concretização do gênero, mas também por dispor de instrumentos emprestados do teatro, como pelos aspectos estéticos, os quais tanto permite-me percebê-lo enquanto recurso importante na construção do gênero, como também, na possível reprodutibilidade de estereótipos de masculinidade, no caso do homem *trans*, ou de feminilidade, no caso da mulher *trans*. Para este processo metamórfico é inerente ao devir-*trans* o fato de performatizar o gênero a fim de transgredir os discursos que procuram estruturar os indivíduos em grupos separados através de critérios heteronormativos.

Em face a todas as inquietações apresentadas, o problema principal desta investigação passou a configurar-se. Percebemos que, de maneira cada vez mais visível, a invisibilidade das pessoas transexuais no contexto teatral se delineava. Estabeleceu-se que a causa primordial da investigação era procurar mapear atores e atrizes *trans* que atuam no âmbito do teatro e ao mesmo tempo, trazê-los à cena da investigação. Mas não simplesmente um ordenamento de nomes sociais e artísticos. Para que pudéssemos inserir este aspecto, definimos o problema como *transcartografia*, a partir da qual, veio a somar-se ao levantamento da existência destes atores e atrizes os aspectos do ativismo político por trás das práticas artísticas desenvolvidas pelo viés das artes cênicas e performativas. Deste encontro entre arte e ativismo político nasce o (art)ivismo -, o qual procura inserir em tal contexto cartográfico companhias, grupos, artistas LGBTTT que procuraram e ainda procuram, trazer à cena as suas problemáticas relativas à diversidade de gênero, uma vez que, *ativismo refere-se à ações sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, que se valem de estratégias artísticas, estéticas ou simbólicas para amplificar, sensibilizar e problematizar, para a sociedade, causas e reivindicações sociais.* (FERIGOLI, 2017).

A investigação pode ser justificada pelo fato da urgência em se trazer à baila o que tem ocasionado todo o processo de exclusão, discriminação, preconceito e violência enfrentado pelas pessoas transexuais nos contextos cultural, político e social. Iluminar os palcos onde se encontram atores e atrizes transexuais significa lançá-los à visibilidade, presentificá-los diante do grande *teatro social* em que vivemos. A pertinência de tratar destas questões, obriga-nos a perceber que transitam na sociedade corpos polissêmicos e múltiplas formas de viver e de estar no mundo. Outras identidades de gênero e sexualidades diversas à procura de romper e desconstruir, criar deslocamentos e desestabilizar discursos heteronormalizadores, moralizantes e hegemônicos, e, ao mesmo tempo, conceber novas territorialidades a partir do próprio corpo, pois queremos aqui entendê-lo como tal.

Diante de todas as reflexões apresentadas até aqui, objetivamos neste estudo investigar a existência de atores e atrizes transexuais no contexto teatral, através da *transcartografia*, tendo em vista os aspectos performativo e de teatralidade presentes nestes corpos e como este fenômeno pode estabelecer diálogos entre a cena contemporânea e as questões político-sociais e *queer*. Procuramos, por conseguinte, analisar o fenômeno do devir-*trans* a fim de compreender pontos de convergência entre este e os devires *ator* e *Performer* na cena contemporânea. Para tanto, fez-se imprescindível problematizar sobre teatralidade e performatividade a partir de suas conexões e rupturas entre a cena teatral/perfomática e a transexualidade como fenômeno performativo e de teatralidade..

Com o intuito de insrir o universo transexual no contexto pedagógico-teatral, foi desenvolvido um texto teatral escrito por mim, intitulado *Desiderium*, o qual serviu-nos de instrumento para que pudéssemos refletir sobre as questões da transexualidade através da dramaturgia e como possível recurso metodológico-teatral. Nela, conectam-se a problemática das estatísticas de violência de gênero, especificamente a transfobia. O resultado da prática artística e todo o procedimento realizado é aqui apresentado por meio do diário de bordo, por registros fotográficos e por comentários dos espectadores colhidos no momento da recepção da cena teatral. Por fim, deu-se a *transcartografia* na qual estão inseridos os dados, os índices, as estatísticas do movimento LGBTTT, das políticas voltadas à esta população e sobretudo, o registro de atores e atrizes transexuais no contexto teatral e (art)ivista brasileiro e português.

A abordagem metodológica adotada para esta investigação é de natureza qualitativa/quantitativa e fenomenológica. Ao longo dos capítulos pretendemos reafirmar a *transcartografia* como campo epistemológico que explica o corpo *trans* em seus variados contextos, seja no âmbito social, cultural, político ou artístico.

Inicialmente, apoiamo-nos em conceitos como devir, desejo, subjetividade, individuação, identidade, gênero e sexualidade a fim de melhor localizar a problemática *trans* em sua complexidade. Ao tratarmos destas novas subjetividades, novas territorialidades são criadas e o devir passa a instaurar relações com a imanência do desejo existente nestes sujeitos. Um devir que se distende em fluxos e conecta-se a zonas de transgressão. E ao transgredir, estes mesmos sujeitos, a partir de seus corpos, descolam-se dos discursos heteronormativos, e por isso mesmo, concebe-se enquanto *devir-minoria*, pois, *todo devir é minoria, é uma transvaloração*, como aponta Deleuze e Guatarri. Como parte deste contexto, encontra-se o devir-*trans*, o qual resulta do desejo. E neste fluxo instável entre corpo e ambiente, dilata o próprio sentido de ser/estar no mundo.

Quando nos referimos aos conceitos de subjetividade e individuação, vislumbramos uma relação paradoxal entre os mesmos. É que, a subjetividade concebe-se a partir do entendimento de que todos nós passamos pelo processo de *assujeitamento*, por modos disciplinares de comportamento e enquadramento heteronormativos. A subjetividade oscila entre a opressão e a alienação, pela qual ou nos sujeitamos a ela ou a transgredimos. Em oposição à subjetividade, constitui-se a individuação. É a partir dela que nos permitimos perceber o mundo e a nós próprios de maneira criativa, e portanto transgressora frente ao estabelecido e autorizado socialmente e culturalmente. De posse destes conceitos, o devir-*trans* termina por conceber-se enquanto processo de transgressão, se o tomarmos sobre o prisma da individuação.

A reinvenção que se opera nos âmbitos da sexualidade e do gênero, desestabiliza os discursos (hetero)normativos, através da qual os sujeitos são categorizados em normais – homem-pênis-masculino e mulher-vagina-feminino – sobre a égide binária biologizante, e os sujeitos que transgridem tais normas, os quais passam a ser categorizados como seres *abjetos* e *desviantes*. Portanto:

A concepção binária do sexo, tomado como um “dado” que independe da cultura, impõe, portanto, limites à concepção de gênero e torna a heterossexualidade o destino inexorável, a forma compulsória de sexualidade. As descontinuidades, as transgressões e as subversões que essas três categorias (sexo-gênero-sexualidade) podem experimentar são empurradas para o terreno do incompreensível ou do patológico. Para garantir a coerência, a solidez e a permanência da norma, são realizados investimentos – continuados, reiterativos, repetidos. Investimentos produzidos a partir de múltiplas instâncias sociais e culturais: postos em ação pelas famílias, pelas escolas, pelas igrejas, pelas leis, pela mídia ou pelos médicos, com o propósito de afirmar e reafirmar as normas que regulam os gêneros e as sexualidades (LOURO, 2015, p. 84).

Neste entendimento, o corpo *trans* em devir, é concebido e passa a existir por meios disruptivos, viabilizado por procedimentos oferecidos pela tecnologia e pelas indústrias farmacológica, cosmética e *fitness* na atualidade. Em outras palavras, os agentes que concebem novas corporeidades, tais como, mudanças estéticas, alterações fisiológicas provocadas por hormônios; implantação de próteses, retiradas ou acomodações dos órgãos genitais e outros órgãos; performatividades construídas por meio da fala, do comportamento e da reprodução de gestos; todos estes agentes procuram respaldar a realização da pessoa transexual enquanto forma corpórea e pertença de si e a concretização do corpo próprio, de um corpo que estabelece trocas constantes entre si e a carne do mundo, um corpo em

constante estado de contaminação com o ambiente e vice-versa. É de posse do contexto da transexualidade que procuramos pontos de convergência, linhas de fuga que nos permitam estabelecer aproximações e distanciamentos, entrecruzamentos e rupturas entre o devir-atores, o devir-*performer* e o devir-*trans*.

Se por um lado, o ator concebe outra possibilidade corpórea através da *personae-dramatis* e o devir-*performer* estabelece uma relação direta com o espectador, por outro, o devir-*trans*, ao ressignificar o corpo, fá-lo repleto de performatividade e de teatralidade que reinventa o corpo entre a realidade e a ficção. Tanto o ator quanto a pessoa transexual vivenciam em si estes processos em transmutações, evidentemente em suas distintas formas e proporções. Na intenção de conceber com mais propriedade tais conjecturas, passamos a entender os conceitos de teatralidade – este pertencente ao campo restrito do teatro, bem como seu sentido dilatado e múltiplo, inerente a todo ser humano -, e o de performatividade - o qual constitui-se a partir da teatralidade e termina por distinguir-se do mesmo.

A teatralidade, terminologia amplamente discutida na contemporaneidade, procura imiscuir-se nas entranhas do próprio teatro, sobretudo o que extrapola o texto dramático, mas o que está nas bordas, nas entrelinhas e dele se desgarrar. Com o entendimento de *re-teatralização do teatro*, o termo ganhou força e abriu fendas para a percepção da cena. Permitiu que o teatro pudesse pereber-se a si próprio, para dentro da cena e nela deixar que todos os seus elementos composicionais ganhassem importância, redimensionassem seus signos. Este movimento, como uma espécie de interiorização e *desterritorialização teatral*, provocou outras rupturas e deixou-se vaziar para fora das quatro paredes. A teatralidade expandiu suas perspectivas e ultrapassou a quarta parede que o delimitava. Provocou outras relações com o espectador que foram além da ilusão provocada pelos mistérios da caixa cênica. Desilusionou-se e convidou a platéia a fazer-se com os atores. E por fim, a teatralidade deu à cena atual a opção de constituir-se a partir dos hibridismos, passando a dialogar e a imiscuir-se com outras artes até provocar o favorecimento e o fortalecimento da performance enquanto linguagem artística híbrida. Com esta revolução quase *copernicana*, a teatralidade passou ao centro das discussões do teatro contemporâneo ao ponto de ser compreendida muito além do próprio teatro e sendo alçada à condição humana em suas relações e manifestações sociais, culturais e políticas.

No intuito de inserir no contexto educacional as discussões pertinentes à identidade de gênero, em particular as que se referem à transexualidade, se faz necessário identificar os índices de exclusão e evasão escolar que atingem as pessoas *trans*. Com este propósito, o teatro pode ser importante instrumento de informação e transformação destas realidades. Os

estados de opressão aí percebidos, parece resultar muito mais um processo de *expulsão*, como aponta Bento (2008), do que de evasão. Deste modo, transitamos entre as sendas da pedagogia e do teatro na perspectiva do oprimido, atentos a encontrar pistas inter e transdisciplinares que permitam o desvelamento dos oprimidos contra a opressão e em prol da transformação nestes ambientes educacionais, sejam eles formais ou informais. Por isso mesmo,

Quem, melhor que os oprimidos, se encontrará preparado para entender o significado terrível de uma sociedade opressora? Quem sentirá, melhor que eles, os efeitos da opressão? Quem, mais que eles, para ir compreendendo a necessidade da libertação? Libertação a que não chegarão pelo acaso, mas pela práxis de sua busca; pelo conhecimento e reconhecimento da necessidade de lutar por ela (FREIRE, 1987, p.17).

Por este motivo, a investigação procurou contemplar a dramaturgia, a *performance* e outras expressões artísticas que estejam atentas às questões aqui expostas. É o que objetivamos ao realizarmos a análise da peça teatral *Desiderium*. Outras vivências foram realizadas a partir dessa peça teatral tais como a realização de audiovisual com o mesmo título da cena performática e apresentado em congresso internacional de educação artística, ocorrido na Espanha, no ano de 2017. Partindo do mesmo propósito de refletir sobre o fenômeno transexual, deram-se algumas leituras encenadas de *Desiderium*, desta vez no ambiente acadêmico, mais precisamente, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2017, as quais permitiram debates sobre a obra dramaturgica e o tema tratado. Da mesma maneira, nasceu uma cena performática, a qual procurou ampliar as discussões sobre as questões de gênero e os processos de repressão pelos quais vivenciei na infância e adolescência. Esta experiência também foi apresentada por mim na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto em 2017, com o título de *Sursum Corda*. E também a cena teatral *Corpo que Trans-ito*, desenvolvida e apresentada na mesma faculdade. Ainda encontra-se em curso duas montagens teatrais da peça citada, sendo uma nas cidades de João Pessoa e Rio de Janeiro, Brasil, as quais deverão se concretizar no ano de 2018.

Prosseguimos com a investigação, na qual fizemos o levantamento de dados sobre a transfobia a partir de estatísticas oficiais apresentadas em *sites* especializados sobre diversidade sexual e discidência de gênero, documentos governamentais e *dossiês* elaborados pela ONU, ONG's, movimentos sociais, políticas governamentais e movimentos LGBTT. Nesta etapa do estudo, foram apresentados os índices alarmantes de crimes e assassinatos contra transexuais. Aqui delimitamo-nos aos dados oficiais de Portugal e Brasil, dos quais

constatamos certa disparidade. Enquanto Portugal avança em garantir os direitos LGBTTT e eleva-se ao sexto lugar no contexto europeu que mais tem garantido políticas de inclusão das pessoas *trans*, o Brasil desponta como o país com maior índice de mortes contra transexuais, apesar de todos os esforços feitos por diversos movimentos de luta contra tais índices e contra os retrocessos que estão ocorrendo atualmente no país com as políticas implantadas pelo novo governo federal. Segundo dados da ONG TGEU (Transgender Europe), *a comunidade transexual é a que sofre mais violência no país. O Brasil ainda é considerado o país que mais mata transexuais no mundo: a expectativa de vida dessas pessoas é de 35 anos* (Fonte: <http://www.innovarepesquisa.com.br/blog>).

Para concluirmos o percurso traçado neste estudo, trabalhamos com o resultado do método cartográfico e a problemática investigada, o que permitiu adentrar no campo da investigação para coleta e análise dos dados como depoimentos e relatos de transexuais na qual buscamos compreender as múltiplas implicações pertencentes ao fenômeno transexual naquilo que se refere aos aspectos estético-artísticos, culturais e político-sociais. Em seguida, partimos para o mapeamento da presença de atores e atrizes transexuais no cenário teatral contemporâneo brasileiro e português, bem como aqueles e aquelas que desenvolvem sua arte conectada aos ativismos LGBTTT e *queer*. Para tanto, compreendemos que as recentes discussões sobre o (art)ivismo representa para esta investigação importante referência para que possamos provocar instabilidades e abrir fissuras nas rígidas estruturas de poder e controle em torno das questões de gênero.

A Tese está organizada em quatro capítulos e seus respectivos subcapítulos. Em cada capítulo seguem título e subtítulos. Os títulos referem-se aos objetivos e estes conectam-se ao tema definido na investigação. No Capítulo um, trataremos dos corpos que transitam entre devires, até culminar em sua concretização transcorpórea. Em relação ao capítulo dois, passamos a considerar os aspectos de transgressão pertencentes aos devires ator, *performer* e *trans*, tendo em vista a teatralidade e a performatividade aí implicadas. Para o capítulo três, a nossa atenção se concentrou na pedagogia teatral, bem como as problemáticas pertencentes ao terreno da escola e outras instituições educacionais em relação às discidências sexuais e de gênero. E por fim, o papel estratégico que o teatro pode desempenhar na busca de práticas libertadoras dos sujeitos em estado de opressão. Finalmente, o capítulo dedicado à transcartografia, o qual levou em conta dossiês, relatos e depoimentos de transexuais, mapeamentos da transfobia e do movimento LGBTTT, além da cartografia de atores e atrizes transexuais, companhias e coletivos artistas do Brasil e de Portugal.

Pensamos que o teatro e as artes performativas permitem o surgimento de formas intercambiáveis entre processos criativos e aspectos da realidade possibilitando fluxos dialógicos entre devires. Não obstante, queremos ressaltar que as discussões que permeiam esta tese não se esgotam aqui. Pelo contrário: ela deve ser compreendida como referência inicial que objetiva atingir níveis mais complexos de compreensão em contextos diversos, num vir a ser contínuo, sempre em processo...

2 CORPOS EM TRÂNSITO

Neste capítulo refletimos sobre corpos em trânsito, partindo da premissa da existência de um devir-transsexual que emana do desejo, o qual chamaremos devir-*trans*, em diálogo com outros possíveis devires (ator e *performer*) a fim de compreender pontos de convergência entre os mesmos. Em seguida, procuramos estabelecer os distintos entendimentos entre subjetividade e individuação por considerarmos tais conceitos fundamentais para esta investigação. Depois, damos ênfase à observação e problematização do aspecto metamórfico, o qual acreditamos existir no corpo em tela, assim como no corpo do ator e do *performer* e de que maneira podemos estabelecer relações e diálogos com o teatro e com o devir-*trans*. E por fim, tratamos sobre procedimentos pelos quais passam pessoas transexuais para a redesignação sexual, e estas inseridas nas suas identidades de gênero e sexualidade.

2.1 De devires e de desejo

O homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. [...] Maioria supõe um estado de dominação. (Gilles Deleuze & Felix Guatarri, 2014)

Nós somos desejo e o desejo somos nós. (Marilena Chauí, 2017)

O devir¹-*trans* centra-se no desejo, pois todo desejo² é produção de realidade. Ele anseia produzir em seu corpo desejante o gênero que o identifica. Nele consubstancia-se determinado conjunto de ações performativas que passam a concretizar-se no corpo, na fala, no comportamento e nas atitudes a partir de certo desacordo entre a forma corpórea aparente e outra percebida pela pessoa transexual. Deste impasse conflitante, percebemos que o mesmo passa a desencadear um longo processo em adequar-se ao gênero no qual ele (a) se reconhece impulsionado (a) pelo desejo existente na imanência de seu devir. Por outro lado, observamos nos devires ator e *performer* a existência de outras formas corpóreas, as quais ocorrem por via

¹ O conceito de devir nesta investigação relaciona-se ao que é defendido por Gilles Deleuze e Felix Guatarri, no qual procura tratar sobre a criação de novos territórios e a criação de novas subjetividades.

² Parto do princípio espinosano de desejo: “O desejo (*cupiditas*) é a própria essência do ser humano concebida como determinada a fazer algo por uma afecção dela mesma, portanto pelo nome de desejo entendo todos os esforços, impulsos, apetites e volições do ser humano, os quais variam segundo a disposição variável de um mesmo ser humano, não é raro vê-los, de tal maneira opostos entre si que alguém, arrastado em sentidos contrários não sabe para onde se voltar” (ESPINOSA, Ética).

de processos não menos metamórficos, apesar de realizarem-se em perspectivas artísticas. É que seus corpos são adequados e acomodados em função do ato da representação (no caso do ator) e do ato de *presentificação*³ (no caso do *performer*). Em outras palavras, o ator encontra-se condicionado, de certa maneira, aos signos teatrais, enquanto que o performer procura desconstruir o sentido de representação, lançando-se diretamente ao mundo. Já os atos performativos observados no *devir-trans*, encontra-se eminentemente no plano da construção de gênero, o qual a pessoa transexual se reconhece e concebe-se em forma e conteúdo no contexto da realidade. Devemos aqui considerar que sua presença no contexto da realidade parece paradoxal, pois, o que observamos é que qualquer corpo que contrarie os critérios heteronormativos passa a suscitar confrontos e dissidências de gênero. É que, as práticas de nomeação daquilo que devemos ou não ser são construídas socialmente, o que ocasiona níveis de opressão tanto sexual quanto cultural.

De acordo com Alessandra Vannucci (2015), *o corpo é um território em disputa – um território dado ao indivíduo, mas que o poder ambiciona colonizar, reificar, enquadrar e controlar*. (p. 12). Aos corpos são impostos hábitos, gestos, modos de vestir-se e outras maneiras que são incorporados. Assim também acontece aos corpos performatizados transexuais. À medida em que estes corpos vão se configurando enquanto gênero, estes assumem e estabelecem seus próprios padrões de existência e tipificações. Por outro lado, a tomada de consciência de si mesmo constitui-se em autonomia e ao mesmo tempo a produção de uma nova consciência, ou, como apontado por Donna Haraway (1991), *uma aguda consciência de erroneidade, estranheidade, exclusão*. A vida cotidiana encontra-se enredada de performatividade, através da qual nos tornamos sujeitos e somos ao mesmo tempo referenciados e reféns. Somos performáticos involuntariamente e, inconscientemente, nos auto enquadrados nos modos performativos de comportamento, de sermos e de existirmos no contexto social.

Quando fazemos referência ao devir, trazemos o entendimento que o define enquanto mudanças consideradas em si mesma, em processo, que vai de um estado a outro e que nunca é conclusivo. É este movimento que provoca tais mudanças nos modos de ser, ou seja, a partir da oposição entre os estados estáticos, imutáveis, passíveis e docilizados e os estados dinâmicos, mutáveis, ativos e transgressores que se revelam diferentemente em cada indivíduo. Neste sentido, o entendimento de devir conecta-se a processos que se operam no ser e este ser que se contrapõe àquilo que o imobiliza e o formata. *É o acontecer, o ir sendo, o*

³ O termo é aqui utilizado para distinguirmos do de representação, pois achamos pertinente tal distinção por tratarmos de linguagens artísticas distintas as quais estabelecem diferentes relações em suas concepções actantanciais (grifo meu).

transformar-se, o passar, como aponta Chauí (2017). Assim temos o devir como estado de contínua e simples transformação que nasce do desejo, pois

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE & GUATARRI, 2012, p. 67).

De posse de tal perspectiva, temos, por um lado, o devir-ator que idealiza, planeja, constrói, concebe seu simulacro em função da *personae dramatis* e, no entanto, finge que finge. E por outro lado, o devir-performer, o qual também constrói seu objeto artístico, porém, sem se utilizar de máscaras ou personagens e presentificando-se enquanto artista. É o performer um desconstrutor da representação. Neste movimento, baralham-se o real e a ficção da cena teatral ou performática a partir de seus hibridismos com a performatividade que nos são inerentes. Notemos que, tanto no devir-trans quanto nos devires-ator e performer, evidenciam-se a presença de elementos híbridos a compor, a construir e a definir outras corporeidades, tendo como referência seus próprios corpos. E ambos os devires acabam por estabelecer outro encontro fundamental: o fato destes tratar-se de uma espécie de fluxo que extrapola as estruturas a provocar-lhes fissuras, fazendo verter desejos que antes estavam condicionados e canalizados, pois, segundo Deleuze & Guatarri, *o devir é uma transvaloração*, ou seja, ele é uma abertura, uma conexão que se abre para zonas de transgressão. E por isso mesmo, o devir é minoritário, um elemento fora do eixo, e que por isso mesmo, se escapa e se descola dos discursos heteronormatizadores.

Não obstante, apontamos no devir-performer aquilo que o difere do ator: a sua *presentificação*, ou seja, o próprio corpo em sua materialidade real e unívoca. É este corpo que se faz artístico a imiscuir-se com outras linguagens expressivas e materiais a compor algo como ato performático. Para Grotowski (1990), o *Performer* deve ser uma ponte entre a testemunha e este algo. Ele é *pontiflex*, um fazedor de pontes. A relação do performer se dá, segundo o encenador-pedagogo, no âmbito do *Eu-Eu* sem que isto signifique ser cortado em dois, mas ser duplo. O performer neste sentido oscila entre ser passivo ao agir e ativo ao olhar, contrariando o gesto habitual. Na mesma contramão, Grotowski passa a definir o termo *passivo* no performer como ser receptivo, e o termo *ativo* como ser presente. Por fim, conclui que no *Eu-Eu* o performer é responsável por um *organismo-canal* através do qual as energias circulam e se transformam e ao mesmo tempo o sutil é tocado. Note-se que o performer não

tem compromisso com qualquer estar-outro e fora dele, mas a partir dele, estar presente. Seus processos criativos dispõem livremente de fluxos entre elementos artísticos, possibilitando variadas experimentações estético-artísticas que venham porventura acontecer e por meio desses fluxos, permitir ao espectador o contato com a arte em contínuo devir.

As impermanências, as dicotomias próprias dos corpos em transição e os caminhos deslizantes do entre lugar permeiam também o devir-ator. Se inserirmos em tal contexto as forças que movem e fazem existir as *personae-dramatis* por meio do ator, passamos a redimensionar sua atividade criativa. Assim como a *performance*, o teatro é uma prática que se alinha ao *entre*, ao que *nem é antes nem depois, não é eu, você, nem outro*, por enredar-se em práticas discursivas estético-artísticas que se dão por meio de experimentos e que *não pretende apenas formar, mas também desformar, transformar, subverter a ordem do espaço, do tempo, dos corpos, do sentido, do mundo* (FABIÃO, 2013, p. XIII). Neste sentido, as operações teatrais e performativas permitem perceber o quão inconstante e movediço é aquilo que por meio dos seus objetos artísticos são oferecidos ao espectador. O que lhes cabe é

Investigar a condição humana, os mundos e suas coisas, nossos modos de percepção, ação e relação; o trabalho diário é explorar e dar a conhecer "entres" a partir de encontros consigo, com o outro, com seres ficcionais, com motes composicionais, com programas performativos; com o espectador, o colaborador, a testemunha, o cúmplice; o concidadão, o desconhecido, o passante; com o mundo, suas histórias, forças, corpos (FABIÃO, 2013, p. XIII/XIV).

De maneira semelhante, pelo menos no que se refere ao caráter híbrido pertinente à *performance*, o corpo *trans* notadamente também realiza em si processos metamórficos e os concebe em atos performativos, os quais ocorrem por meios externos e internos, bem como em torno dele mesmo. Em outras palavras, o devir-*trans* redimensiona o corpo em suas mais complexas conexões (físicas, psíquicas, estéticas, comportamentais, sociais, políticas) a partir do momento em que este se organiza por intervenções tecnológicas, fisiológicas e estéticas. O teor desejante deste corpo em devir encontra-se em constante busca da *pertença de si*, um corpo instável, inconcluso e dinâmico. Um corpo cambiante que transita no entre-lugar e

concebe-se no Eu-Eu, na *hecceidade*⁴, o qual projeta-se em direção ao Eu-Outro, à alteridade, à outridade⁵.

Diante das distinções apontadas entre os devires aqui abordados, percebemos o caráter transgressor nos atos que os precedem e os unem. Destes fatores proximais entre os mesmos acabamos por possibilitar diálogos, intersecções e distinções sem, contudo, perdermos de vista aquilo que interessa aqui salientar: a relação dialógica entre o devir-*trans* em contextos performativos, a teatralidade e o que lhe escapa do teatral e o *performer* enquanto transgressor da cena e da realidade. Por isso mesmo, a aproximação entre o devir-*trans* e os devires ator e *performer*, põe em relevo os aspectos múltiplos e híbridos pertinentes à construção de gênero e às linguagens teatral e performática.

De acordo com Le Breton (2016), todo corpo possui inúmeros outros corpos que podem ser revelados pelo indivíduo, tornando-se o arranizador de sua aparência e de seus afetos. Ao tratar do corpo transexual, o antropólogo considera-o como sendo *um artefato tecnológico, uma construção cirúrgica e hormonal, uma produção plástica sustentada por uma vontade firme* (p. 32). Um corpo em constante busca de redefinir-se a si mesmo, inacabado e um vasto campo de experimentação. E conclui dizendo que *o transexual é um viajante em seu próprio corpo, cuja forma e cujo gênero mudam à sua vontade* (p. 34). Gostaríamos de chamar atenção para alguns termos utilizados no pensamento de Le Breton: 1) um corpo como artefato tecnológico; 2) um corpo como construção; 3) uma produção plástica; 4) um corpo sustentado por uma vontade firme. As proposições em destaque são pistas importantes para que possamos pensar o fenômeno transexual como resultante de formas híbridas no seio de seu devir.

Não obstante, este corpo e todos os elementos que o compõem parece-nos ser possível de fato se o considerarmos enquanto corpo em trânsito, em contínuo processo. Em outras palavras, um corpo que se desloca de si mesmo e nele mesmo é metáfora do desejo e realização metamórfica e performativa que se dá por meio de artifícios a fundir subjetividade e operações objetivas por meio da tecnologia.

É no confrontar, no deslocar, no transformar que podemos compreender a possível relação proximal entre os campos epistemológicos distintos aí implicados, os quais procuram construir seus multifacetados devires, sejam naquilo que se referem às suas formas como aos

⁴O caráter particular, individual, único de um ente, que o distingue de todos os outros; hecceidade, ipseidade (Duns Scotus c1265-1308).

⁵Alteridade o mesmo que outridade é a concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e é interdependente de outros indivíduos. A existência do “eu-individual” só é permitida mediante contacto com o outro (<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/alteridade-e-outridade/25501>).

seus conteúdos. Se por um lado temos a existência potencialmente teatralizada e performatizada em devir, por outro temos no ator e no *performer* maneiras distintas de dispor de seus corpos para ressignificar o próprio sentido de corporeidade, até mesmo a procura de sentido nenhum naquilo que procura performar (no caso do *performer*). De qualquer maneira, ambos vivem em processos pluriformes.

Neste sentido, se o transexual se ampara em recursos que lhe são extensivos ao corpo a fim de reinventar-se, de configurar-se e reconhecer-se no gênero o qual deseja, o ator dispõe de instrumentos e aparatos que viabiliza o seu falseamento e o simulacro a conceber a partir de si outros corpos, corpos-personagens. Já o performer, a partir de si *per si*, segue o caminho inverso: seu corpo procura a suspensão dos automatismos, dos hábitos e condicionamentos que lhe são impostos. Um corpo que está em cena, mas que não é cena, um corpo que se quer experiência a fim de possibilitar relações que enfatizem politicidade corpórea do mundo e do confronto entre seu corpo e os outros corpos em conexão com seu ato performático. Para tanto, os corpos do ator, do *performer* e do transexual constituem-se como objeto estético-artístico e dele procura fazer-se suporte, moldura, conteúdo, forma, presentificando-se ou representando, teatralizando ou performando. E neste *vis-à-vis*, não somos todos corpos mestiços, corpos em trânsito entre realidade e ficção?

Mas onde é que tais devires se dão? Dão-se por todos os lados: nos seus signos, nos seus significantes, nos seus significados, nas suas falas, nas suas escritas corporais, nas leituras que estes provocam e fomentam ao se revelarem. Como se dão? Pensamos que a partir de somatórios de suas experiências vivenciadas e operadas em seus corpos, pois são nestes que se registram, marcam-se e deixam-se vestígios dos processos de teatralidade e performatividade aí implicados; o constante movimento que articula nos indivíduos transexuais, ator e *performer* dentro-foras, ficção-realidades, espaço-tempos à procura da concretização do que se encontra em suas imanências. São, portanto, corpos *de* corpos, corpos *nos* corpos. São variações refletidas, reflexivas, projeções intercambiáveis de atrações e repulsas.

2.2 De subjetividades e de singularidades

O sujeito, segundo toda uma tradição da filosofia e das ciências humanas, é algo que encontramos como um “être-là”, algo do domínio de uma suposta natureza humana. Proponho, ao contrário, a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquina, ou seja, essencialmente fabricada,

modelada, recebida, consumida (FELIX GUATARRI & SUELI ROLNIK, 1996).

Diante das reflexões apresentadas anteriormente, há que se indagar se o sujeito é o senhor da ação ou se a ela se submete. Sabemos, no entanto, que a sociedade é constituída de pessoas, e estas passam a constituir a sociedade. Baseada em valores, esta sociedade é conduzida a uma espécie de relação mútua de interdependência, na qual, uma não pode existir sem a outra. Os valores que regerão as pessoas pertencentes a tal sociedade devem ser firmados e respaldados por ela. Não sem razão, tudo que venha a estruturar o contrato firmado entre as pessoas e a sociedade deverá estabelecer, a partir de suas normas e suas leis, limites entre o pessoal e o coletivo, entre o público e o privado, entre o particular e o geral. *Existe, portanto, uma articulação simbiótica, uma via de mão dupla na relação pessoa/sociedade* (MACHADO, 2003, p.6).

Em meio aos aspectos objetivos que firmam os acordos entre as pessoas e a sociedade parecem esconder seu verdadeiro sentido. A princípio, estes aspectos objetivos se mostram positivos. Mas, por outro lado, parece-nos que os aspectos subjetivos são concebidos negativamente. Por este motivo, a pergunta é lançada inicialmente: o sujeito é o senhor da ação ou a ela se submete? A sociedade objetivada, tal qual se apresenta anteriormente, constitui o discurso hegemônico e de controle sobre os sujeitos, os quais são subjugados.

Para Guatarri & Rolnik (1996), a subjetividade reside no social, no qual os indivíduos se constituem e vivem em suas particularidades existenciais. Esta subjetividade oscila entre *a alienação e a opressão*. Neste caso, os indivíduos se submetem a esta subjetividade como a recebe ou passa a transgredi-la, construindo uma relação criativa, o que ambos chamarão de *singularização*.

A submissão aos processos de subjetivação parece tratar-se de certa reprodutibilidade discursiva já preestabelecida, na qual vivemos num nível de alienação. As regras do comportamento dos indivíduos seguem determinados padrões que procuram inserir os sujeitos em territórios definidos. Em outras palavras, os indivíduos que procuram se contrapor a tais condicionamentos impostos, buscam romper, transgredir e subverter as normas preestabelecidas, a fim de propor outras subjetividades, em constante processo de singularização. Dentre essas outras possibilidades de construção de subjetividades, podemos pensar no ato performativo e teatralizado do corpo transexual a legitimá-lo enquanto sujeito singular.

Portanto, à procura de desconstruir esta *máquina de produção de subjetividades* (Idem, 1996), o devir-*trans* acaba por viabilizar outra maneira de estabelecer relações mútuas, criar partilhas e afetos, conceber diferentes corporeidades e modos criativos de estar no mundo em busca da *pertença de si*. Neste sentido, é preciso trazer à cena contemporânea tais temáticas, no intuito de distendermos as suas percepções miméticas. Permitir à linguagem teatral criar deslocamentos, pôr em trânsito a produção de novas subjetividades, às quais permitam o *singular* e possa baralhar ficção e realidade. E que nos conduza, afinal, a *sermos o que somos: bricoleurs*⁶.

Em outras palavras, deixar que o teatro seja um espaço onde possam transitar os múltiplos corpos em seus *processos de singularização*, onde a cena permita a instauração de dispositivos de transgressão a refletir os tipos de sociedade que desejamos e os que não desejamos, bem como desconstruir valores que não pertençam a uma sociedade múltipla. Ao mesmo tempo, pensar o encontro entre a cena contemporânea e a inserção da temática transexual sem incorrerem no risco de discursos deterministas, *fóbicos* ou moralistas e sem que se tornem tais processos de singularização em *guetos* ou territórios fechados.

À procura de um sentido mais amplo sobre o devir-*trans*, queremos compreendê-lo enquanto reivindicação de um grupo de minorias em busca de inserir-se no conjunto da sociedade, uma vez que, todas as relações que daí possam surgir são trabalhadas a partir deste mesmo grupo. Portanto, a questão não se limita ao reconhecimento de sua identidade de gênero. É um devir que não diz respeito apenas a todos os grupos LGBTT (Lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e transexuais), mas também a camadas mais profundas, complexas como as engrenagens da sociedade, na qual *o desejo se vire como puder*, como diria Guatarri (1996). Em outras palavras, não é uma luta contra modos de desterritorialização, mas mecanismos de reterritorializar-se, sem o risco de guetizar-se.

O devir-*trans* trata de uma espécie de economia do desejo que tende a colocar em questão um certo tipo de finalidade da produção das relações sociais, um certo tipo de marcação, que faz com que se possa falar de um mundo dominado pela subjetividade heterossexual masculina na qual as relações são justamente marcadas pela proibição desse devir e de tantos outros que extrapolem o binarismo masculino/feminino e homem/mulher.

Por outro lado, a transexualidade que os transexuais constroem não é algo que os especifique em sua essência, mas sim algo que diz respeito diretamente à relação com o

⁶Citação apresentada no livro **O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia**, de Gilles Deleuze e Felix Guatarri (1966). De acordo com os tradutores da edição portuguesa, a palavra é intraduzível para o português, a qual é derivada da palavra *bricolage* e que designa o aproveitamento de coisas usadas, partidas, ou cuja utilização se modifica adaptando-as a outras funções.

corpo, com o desejo do conjunto das pessoas que estão em torno dos transexuais. Isso não quer dizer que os (as) transexuais queiram instaurar uma espécie de *ditadura da transexualidade*. Quer dizer, enfaticamente, que a problemática que eles (as) singularizam em seus corpos não é o do domínio particular, ou, menos ainda, do patológico, e sim do domínio da construção de uma subjetividade que se conecta e se entrelaça com problemáticas que se encontram em outros campos de saberes.

O devir-*trans* é uma maneira de sair de um discurso de passividade e assujeitamento para um discurso ativo e singular. Não obstante, os devires acabam por enredar-se efetivamente na construção e na produção de novas identidades de gênero. Estas também permitem processos de singularização, contrariando as subjetividades que procuram *enquadrá-las*, segundo Guatarri & Rolnik, *imediatamente em referências - referências afetivas, referências teóricas por parte dos especialistas, referências de equipamentos coletivos e segregadores* (1996, p. 78). Diante da afirmação, atentemos para os aspectos relativos à referência.

Quando nos referimos ao dispositivo do desejo no início deste capítulo, entendemo-lo enquanto *potência* presente na imanência do indivíduo, devir que se abre para o improvável a sedimentar o caminho das possibilidades e do questionar os papéis sociais que nos é imposto ou, para fazermos alusão ao nosso objeto de estudo, assumirmos os nossos *papéis sexuais* num sentido *stricto sensu*. E isso implica dizer que, todo devir-minoria, assim como o devir-*trans*, exige tipos de enfrentamento, não só enquanto desejo, mas, sobretudo, enquanto constructo de singularização sempre em devir; e a certeza de que, para a concretização deste devir-minoria-singularização-*trans*, compreende também a consciência de estranhamento e exclusão; de transgressão e transvaloração, a lançar-se na contramão daqueles corpos-territórios que, apesar da falsa ilusão de que somos proprietários absolutos deles, representam territórios em disputa, que nos lançam à dissidência de gênero.

Como vemos, nada é pacífico quando tratamos de identidade de gênero. Mesmo quando se procura construir a falácia de naturalizar-se os discursos em torno da diversidade. É que, à medida em que nos damos conta de que a ideia de diversidade significa a convivência harmoniosa e tolerante das diferenças, esquecemos que estamos bem mais próximos de outra realidade, muito mais condizente com linhas divisórias e tênues de conflito, intolerância, ódio, violência, ou seja, muito mais afinada com a ideia de dissidência.

Outrossim, o ato transgressor do devir-*trans* e dos devires-ator e *performer* permitem deslocamentos de sentidos, bem como a instauração de outros devires, mas sobretudo a revelação das máscaras e dos simulacros referentes a todos nós. Não obstante, é neste

contínuo jogo de aparências, ocultamentos, recalques e anulações que se extrapola o grito, a revolta, a transgressão do ato e passamos à convivência teatralizada na sociedade. Mas este mascaramento pode provocar reações distintas: o de sufocar o grito, a revolta a partir do *interdito* e, por fim, colar a máscara ao rosto; por outro lado, o ato transgressor a redimensionar, ressignificar nossas existências enquanto profanação dos ritos, dos mitos e dos discursos hegemônicos que nos impõem barreiras. Entre processos de singularização e produção de subjetividades o aspecto político ergue as suas bandeiras e deflagra o combate ou a perpetuação dos discursos heteronormatizadores, cuja estrutura parece inabalável.

A hierarquia imposta aos corpos sexualizados faz irromper discursos hiperbólicos, estandartizados, propositalmente perverso e paródico, como apresentados pelos estudos *queer*⁷. Os corpos que extrapolam o heteronormativo passam a ser rotulados de desviantes, abjetos e pervertidos. Os territórios são demarcados, a fim de se proceder o controle destes na sociedade; os corpos *desejantes* e politicamente *incorretos* capazes de desestabilizar o discurso naturalizante, e por isso mesmo, corpos que se quer desnaturalizados.

Ao estabelecer normas performativas para homens e mulheres, revelam-se as máscaras, o teatro, como mencionado anteriormente. Os sexos homem/mulher e os gêneros masculino/feminino tendem em sua maioria reproduzir os determinismos miméticos existentes nestes discursos, com o intuito de naturalizar essa representação, a qual transforma o cotidiano num palco e que se desdobra nos contextos familiar, escolar, da igreja e do convívio social. Descortina-se a ilusão e assim o protagonista entra em cena a proferir: *a base da sociedade é um modo falocrático de produção da subjetividade*, como aponta Rolnik (1996, p.81). Isso provoca o recalque de outras formas de produção de subjetividades amparadas na sensibilidade dos indivíduos que dê sentido às suas existências.

Os discursos heteronormativos procuram sua universalização, ao mesmo tempo em que pretende o controle social, os quais se caracterizam enquanto ideologia dominante. Deste modo, o *assujeitamento* a tal controle vai de encontro à performatividade de gênero, a qual estabelece outras relações que extrapolam o social e atingem os aspectos políticos e culturais. Ora, se a performatividade de gênero se refere a um determinado ato de singularização, como no caso das pessoas transexuais, não é este ato um dispositivo contra o *stablishment* heteronormativo? E por sua vez, o assujeitamento destes corpos *desviantes* e *perversos*, inseridos em determinados territórios, não representam também dispositivos de interdição e

⁷ A teoria *queer* trata sobre o gênero e tem como argumento que a orientação sexual e a identidade sexual de gênero das pessoas resultam de discursos construídos socialmente, refutando a ideia de que não existem papéis sexuais essencial ou biologicamente inscritos na natureza humana. Na teoria *queer* entende-se que há a existência de formas e papéis sexuais variáveis que a sociedade desempenha.

controle por parte de um poder previamente constituído como verdadeiro? Por acaso, não há neste trânsito a revelação de outros simulacros sociais a produzir por sua vez outros corpos performativos na esfera heteronormativa? Afinal de contas, será que não vivemos de fato um grande teatro social? E quando aqui nos referimos ao termo *teatro social* é mesmo no sentido de um teatro que não versa sobre temas políticos, problemáticas sociais ou de cunho epicizante, mas unicamente aquele restrito ao âmbito das relações humanas ilusionistas, e comprometido em panfletar os discursos biopolíticos dominantes.

2.3 O ESPELHO

O uso do Espelho de Vênus e as Armas de Marte como símbolos de feminino e masculino começou no século XVIII. Estes símbolos carregam em sua iconografia a clássica divisão biológica entre feminino e masculino. O significado biológico dos sexos foi vinculado ao sexismo até o século XX. Hoje eles já não estão necessariamente vinculados à heteronormatividade nem à cisnormatividade. Seu significado sempre foi muito amplo; Tanto que compõe os próximos símbolos utilizados por transgêneros e queer (<http://transliteracao.com.br/leiladumaresq/2013/01/simbologia-trans-como-uso/>).

Para a pessoa transexual, o corpo que se mostra ao mundo é apenas a sua superfície e indesejada realidade biológica, feita de natureza carnal que lhe provoca desconforto, pele exposta e concreta desconectada da sua verdadeira identidade de gênero. Por outra via há o que não se mostra, que é corpo em devir, feita de matéria desejante, mas que anseia revelar-se ao mundo. Como projetado num espelho, são o que veem, pois não podem se ver de fato como desejam. E, à medida que se expõem, passam a revelar outra possibilidade corpórea que nasce e projeta-se. Em outras palavras, o corpo apresenta-se em sua origem como matéria concreta e palpável, realidade física feita de órgãos externos e internos. Para além disto, manifestam-se outras corporeidades que resultam do desejo. É neste hiato, entre o que se mostra e o que está oculto, onde se instaura o conflito na imanência do devir-trans.

De acordo com Jean-Luc Nancy (2013), o corpo é motivado pelo desejo. E sem o desejo, este corpo é apenas forma, pois *a forma de um corpo, a forma que ele é, responde a um desejo, a uma espera, a uma necessidade ou a uma inclinação: forma do fruto que quero comer, da mão que espero segurar* (NANCY, 2013, p. 49). Para ele, o que de fato motiva a existência e permanência do corpo em sua concretude habita na imanência do desejo. Um desejo que nasce do ser, e que é ele mesmo *ser* (2013, p.49).

Se partirmos das considerações aí expostas, podemos perceber que o corpo transexual apresenta potencialmente o desejo mesmo de transformar-se, metamorfosear-se e realizar-se num corpo possível. Um desejo de ser existindo, de existir sendo. Muito mais do que a máxima Shakespeariana: *Ser ou não ser, eis a questão!* Uma vez que, a questão não se limita a pressupostos essencialistas. Pelo contrário, parece ser muito mais entranhado de existencialismos.

Portanto, ressaltamos que não nos referimos a qualquer forma abstrata ou fantasmática no seio deste corpo. O que há de desejo está latente de um vir a ser singular, e ao mesmo tempo, a existência de um *corpo próprio* a habitar o espaço de seu corpo, como o define Merleau-Ponty (2011). Para o filósofo, o corpo próprio é a maneira pela qual estamos imersos no mundo, com ele nos relacionamos e ele conosco. Este contato ocorre por meio sensível, no qual o corpo próprio estabelece profunda relação consigo mesmo e com o mundo e vice-versa e, portanto, ele é tátil e tocante, ouvido e ouvinte; ele pode ver e ser visto, é desejado e também desejante. Desta maneira, é um corpo que existe no plano da intersubjetividade plena de intercorporeidade e que, por sua vez, estabelece diálogo intercorpos. E por isso mesmo, *o corpo é esse entrecruzamento de visível e do invisível, do dentro e do fora, do que toca e do que é tocado* (UNO, 2014, p.54).

Diante do exposto, não pretendemos reduzir a nossa reflexão em torno do corpo transexual sob a perspectiva do conflito do não reconhecimento de si. Desejamos considerá-lo sobre a perspectiva que extrapole a visão determinista entre *homem/masculino* ou *mulher/feminino* e passe a considerar o *ser humano* em seus *muitos sexos*. Uma incessante busca de vencermos as barreiras culturais estereotipadas e contrárias às *segregações fisiológicas*, bem como ressaltar a pluralidade pertinente à sexualidade humana. Não queremos nos limitar aos padrões impostos socialmente, muito menos ceder aos seus rótulos, pois, *somos insensatos em todos os nossos desejos* (BAUDRILLARD, 1992).

O corpo *trans*, a partir do momento em que realiza a sua *metamorfose*, ou seja, inicia o procedimento de redefinição sexual e constitui-se enquanto identidade de gênero, estabelece, em sentido metafórico, o embate entre a vida e a morte. Quando aqui nos referimos à morte, referimo-nos ao fato de que, para que o corpo seja modificado a fim de acomodar-se à redefinição de gênero e passe definitivamente a *existir*, necessita *matar* no corpo um corpo que se rejeita, na intenção de dar vida a um devir-corpo, o qual vive na imanência do desejo. Em outras palavras, o olho, que se volta para o interior, a fim de aí reconhecer (se) a si e vendo (se) a si, romper com a angustiante incompatibilidade daquela imagem corpórea que ele mesmo, antes de revolver o espelho para si mesmo, provoca a projeção dele *por dentro*

para o *lá fora*, desenvolvendo-se, mostrando-se e materializando-se plenamente em sua materialidade corpórea.

Da imagem especular surge o impasse: diversos (as) transexuais perguntam: *quem sou eu?* Tal indagação parece ser a ponta do *fio de Ariadne* no labirinto da complexidade que o assunto aqui exposto apresenta. Ela nos revela um certo momento de suspensão, de percepção do desacordo aparente entre a forma corpórea manifesta e a forma corpórea na imanência do desejo, de um corpo em devir. É a partir do espelho que a pessoa *trans* estranha-se e se lhe é estranho (a) (*unheimliche*, para Freud). Dito de outra forma, ele (ela) percebe-se estrangeiro naquilo que lhe é conhecido (*heimliche*). De acordo com Lacan (1966), este aspecto em que algo é ao mesmo tempo conhecido e desconhecido em simultâneo - *íntimo* e *êxtimo* - em suas palavras- origina-se daquilo que é recalcado e que causa angústia, provocada pela sensação de desamparo. A este respeito, M. L. Moretto (2006) aponta que *é algo de seu próprio corpo que ex-iste enquanto fora; é dele, mas com ele não tem intimidade. É um corpo que não sendo íntimo é êxtimo [...] e estranho, pois o que vê não coincide com sua imagem corporal* (p.133).

A imagem especular é o início do desacordo, o momento primeiro que atinge a pessoa *trans* em sua aparência. *Espelho, espelho meu...* na imagem refletida e infinitamente duplicada ecoa em sua solidão, pela qual o desejo de alterar aquela aparência indesejada se engendra. O mal-estar gerado a partir do desacordo é uma espécie de epifania do indivíduo, ou melhor, uma *transepifania*, a revelação de que outra corporeidade é possível e passa a constituir o vir a ser *trans*. Em outras palavras, o (a) transexual representa mais uma possibilidade dentre tantas outras identidades de gênero. Por outro lado, uma vez que o espelho reverbera o movimento imagético, podemos compreender que acabamos por produzir mais que o nosso “verdadeiro” rosto, um rosto em nós. E passa a tomar outras proporções; projeta-se para além da bipartição daquele que se mira, a revelar-lhe sua multiface. É no prisma da sociedade que nos perdemos em meio a tantos outros devires, mas é nele também que somos moldados, modelados. É no reflexo da sociedade que *o nosso rosto gera, emite signos, recebe signos e se torna porta-voz de vozes, da nossa escrita, da nossa leitura, da nossa interpretação* (FUGANTI, 2007, p. 70). E torna esse corpo capaz de autorizar ou estar em desacordo com sua própria consciência e pensamento enquanto indivíduo no mundo.

Ao assumir a sua condição de gênero, o (a) transexual provoca certo deslocamento discursivo, ou seja, as fronteiras entre homem/mulher e masculino/feminino são desestabilizados e passam a permitir novas combinações e possibilidades de compreensão sobre o corpo. Por outro lado, aquele corpo que apenas existia em seu aspecto desejan-te, ultrapassa o seu devir e atinge sua concretude enquanto identidade de gênero.

Quando nos referimos a termos como *identidade* e *identidade de gênero*, precisamos fazer algumas ponderações e delimitar suas linhas divisórias. Se pensamos na pessoa transexual, devemos entendê-la enquanto *indivíduo* que almeja e luta pelo seu gênero. Não se trata, portanto, de um problema eminentemente de identidade, mas de uma *identidade de gênero*. Na acepção da palavra, identidade parte da premissa de heteronormatização dos sujeitos, a fim de controlá-los, descrevê-los em torno de um conjunto preestabelecido de condutas e comportamentos que estejam de acordo com visões *essencialistas* e *representacionistas* no contexto das relações sociais. A partir do momento que buscamos terminologias, que criamos instrumentos de medição e por fim adequamos características de identificação à pessoa transexual, acabamos por impor-lhe uma espécie de *código de barra*, etiqueta ou bula informativa sobre aquela *espécie* humana. Como se não fosse o suficiente, fica sob a responsabilidade médica, psiquiátrica e psicológica em definir quem pode ou não pode denominar-se *trans*. Isso quer dizer que, é preciso primeiramente patologizar tais pessoas, a fim de controlá-las e diagnosticá-las em *aptas* e *não-aptas* à mudança de gênero.

2.4 Do corpo *trans*

O corpo é esse lugar único existencial (e até mesmo político) sobre o qual se sobrecarregam, se recolhem e se curvam todas as determinações da vida. É um campo de batalha onde se entrecruzam as forças visíveis, a vida e a morte, onde se encadeiam as redes, os poderes e todas as “bobagens” sociais (UNO, 2014).

O termo *transexualismo* surge em 1953 pelo médico estadunidense Harry Benjamin e advém da terminologia *psycopathia transexualis*, utilizada por outro médico estadunidense, Caldwell, em 1949. A primeira cirurgia de redesignação de gênero foi realizada no ano de 1931 na paciente Lili Helbe⁸, pelo Instituto Hirschfeld de Ciência Sexual, em Viena. Outros termos também são usados, além de cirurgia de redesignação de gênero, tais como, cirurgia de reconstrução sexual, cirurgia de reconstrução genital, cirurgia de confirmação de gênero e mais recentemente, cirurgia de afirmação de sexo. Os termos comumente usados como *mudança de sexo* e *operação sexual* são considerados imprecisos. Em 1980, é introduzido ao

⁸ A história de Lili Helbe foi tema do filme *A Garota Dinamarquesa*, produzido em Holyhood em 2013.

Manual de Diagnóstico e Estatística das Desordens Mentais, o chamado DSM-III, a questão transexual. Nos anos 1990, mais precisamente em 1994, o (a) transexual passa a ser diagnosticado como aquele que sofre de *Transtorno de Identidade de Gênero*. Em 1997, o Conselho Federal de Medicina por meio de uma resolução - nº 1482/97 – introduz a questão enquanto *processo transexualizador no Brasil*.

A partir desta resolução, os candidatos à redesignação de gênero passam a procurar o tratamento, o qual precisa submeter-se ao acompanhamento terapêutico multidisciplinar composto por médico, psicólogo e psiquiatra por um período de dois anos, pelo menos. Vale a pena ressaltar que, diferentemente do que ocorre no Brasil, na Inglaterra, por exemplo, a cirurgia de redesignação de gênero não é uma questão *sine qua non* para que o indivíduo tenha seu reconhecimento no gênero o qual se identifica.



Fig. 1. Fonte: <http://www.nlucon.com>

Para a transexual feminina que se submete à redesignação sexual, o pênis é modificado para dar lugar à vagina (fig. 1). O processo cirúrgico consiste em várias etapas, tais como, a criação de um orifício para que a vagina seja possível a partir do canal peniano. A glândula passa a ser o clitóris e o prepúcio, os grandes e pequenos lábios. A alteração do corpo

prossegue com o implante de próteses de silicone para a formação dos seios e preenchimento das nádegas, a introdução de *botox* para modelar o rosto e os lábios, raspagem do pomo de adão, implantes de cabelo e aplicações de hormônios no intuito de potencializar a feminilidade e na inibição de pelos no rosto e no corpo. Ao longo dessa acomodação, outros procedimentos podem surgir, como lipoaspiração, correção de nariz, retirada das costelas flutuantes etc. Muitas transexuais ainda mantêm uma rotina de utilização de cosméticos e implantes.



Fig. 2 e 3. Fonte: www.inclusive.org.br

Em relação ao transexual masculino (fig. 2 e 3), podemos observar em sua maioria que ocorrem a retirada dos seios, as nádegas são diminuídas para ganhar aspectos menos arredondados, os cabelos passam a ser curtos e os pelos pelo corpo, principalmente no peito e na face, são estimulados por meio de hormônios. Há alterações também na voz e no metabolismo muscular a fim de potencializar a masculinidade. Os procedimentos de lipoaspiração também são utilizados neste caso. Quanto ao órgão sexual, para os transexuais masculinos, o procedimento é mais complexo por depender de implante de prótese peniana e raramente realizável.

Para Bento (2008), a transexualidade é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero. Ressalta ainda que,

Definir a pessoa transexual como doente é aprisioná-la, fixá-la em uma posição existencial que encontra no próprio indivíduo a fonte

explicativa para seus conflitos, perspectiva divergente daqueles que a interpretam como uma experiência identitária (P. 18/19).

Quem determina de fato tais questões, ressalta Bento, são as convenções sociais hegemônicas para os gêneros, que por sua vez definem como *normal* a heterossexualidade. Diante deste impasse, o sujeito transexual termina por romper e ultrapassar os limites que determinam socialmente os gêneros. Para ela, a experiência transexual destaca os gestos que dão visibilidade e estabilidade aos gêneros, redimensionando por sua vez o entendimento sobre o masculino e o feminino. E conclui ao afirmar que tal experiência rompe com ideias preestabelecidas de corpo-sexuado (o corpo-homem e o corpo-mulher) ao mesmo tempo. Se antes os olhares aprenderam a enxergar o mundo dividido em vagina-mulheres-feminino e pênis-homens-masculino, passam a encarar uma nova combinação que extrapola tais determinismos, através da qual os (as) transexuais reivindicam a sua própria identidade de gênero.

A procura pela existência do *sexo correto* e a correção daqueles *desviantes, perversos* e *abjetos* passa a ser assunto dos especialistas, os quais acabam por diagnosticar os sexos em *certos e errados*. Bento insiste em reivindicar outros pareceres quando afirma que *a luta para a construção de uma leitura dos corpos fundamentada na diferenciação radical entre corpos-sexuados se impõe hegemonicamente no século XIX, propiciando a emergência de novas subjetividades e de novas identidades coletivas* (2008, p. 26).

No que se refere à distinção entre sexo e gênero, Butler (2011) levanta importantes questionamentos. Neles reside o argumento de que o gênero é culturalmente construído. Para ela, se o gênero são os significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um sexo desta ou daquela maneira. Há uma descontinuidade nesta distinção apresentada entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos, como já mencionamos anteriormente.

O surgimento do sistema binário dos gêneros não é suficiente para encerrar a complexidade em torno das dicotomias entre os sexos, uma vez que o gênero reflete o sexo ou o restringe. Para Butler, se o gênero é entendido como independente do sexo, o próprio gênero permite que *homem e masculino* pode muito bem significar corpo feminino ou masculino, e ainda, *mulher e feminino* pode significar corpo masculino ou feminino. Segundo ela, é preciso designar também, *o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são produzidos* (2015, p. 27). A conclusão de Butler provocará uma desestabilização na relação

sexo/gênero, a qual lançará outro olhar a enxergar para além do estabelecido pelo binômio heteronormativo.

Ao deparar-se com a controvérsia entre o corpo manifesto e o desejo de redimensioná-lo, observamos que se necessita da mediação, ou *quiasma*⁹, estabelecido por determinados procedimentos disruptivos. E nesta espécie de quiasma entre o corpo enquanto carne em sua forma exposta *fora* e a existência do devir-*trans*, percebemos a pertinência de uma terceira possibilidade corpórea, a qual se delineia por estes meios disruptivos de se construir. Acreditamos que esta possibilidade corpórea é oferecida pela tecnologia. Neste sentido, os corpos que daí se originam contraria qualquer tipo de oposição entre homem/mulher, masculino/feminino e heterossexualidade/homossexualidade.

.Neste sentido, o corpo passa a ser realidade em aberto a toda e qualquer manifestação de outras formas e combinações híbridas corpóreas, pois, a sexualidade, as suas práticas e as múltiplas identidades de gênero redimensionam tais entendimentos sobre o devir-homem e o devir-mulher. Portanto, pensar o corpo na contemporaneidade exige articular uma complexa rede de dados e informações para que possamos melhor compreender suas tramas e pluralidades conceptuais.

Ao tecer os fios dos procedimentos disruptivos podemos pensar que os corpos não são mais que máquinas, produtos, instrumentos, aparatos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, ligações, fluxos de energia e de informação, leis de circulação, fronteiras, constrangimentos, designs, lógicas, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios... (PRECIADO, 2015, p.39/40).

Em relação a tal entendimento, Preciado ainda chama a atenção para o fato de que esses sinais acima mencionados pertencem ao *fim do corpo*, como definido pela modernidade, segundo o qual procura concentrar a sua atenção nas tecnologias dos corpos sexuados e *genderizados*. Neste sentido, *o corpo é um texto construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se*

⁹ Termo utilizado por Merleau-Ponty no livro *O visível e o invisível*, no qual o filósofo reflete sobre o cruzamento, o enlaçamento entre experiência, origem e ser, o laço que prende *Espírito Selvagem e Ser Bruto*. *O Espírito Selvagem é o espírito da práxis, que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz “eu penso”, e sim “eu quero”, “eu posso”. O Sujeito Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Abraçados e entrelaçados. Espírito Selvagem e Ser Bruto são a polpa carnal do mundo, carne do nosso corpo e carne das coisas. A carne do mundo é o quiasma ou o entrecruzamento do visível e do invisível, do pensável e do impensável...* (extraído do artigo *Merleau-Ponty: a obra fecunda*, de Marilena Chauí, publicado na revista *Cult* nº 123).

naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados (Idem, 2015, p.43).

Em seu *Manifesto Contrassexual* (2015), Preciado sai em defesa da plena sexualização do corpo. Por este motivo, a autora procura entender a *práxis* das tecnologias sexuais. Para tanto, utiliza-se da paródia e transformação plástica do corpo. E com que propósito? Vejamos: Preciado possibilita novos entendimentos sobre as práticas sexuais, as quais chamará de contrassexuais, dentre elas a erotização do ânus, a utilização de *dildo*¹⁰ e o estabelecimento de relações sadomasoquistas. Neste entendimento, a contrassexualidade acaba por valorizar outras práticas sexuais que extrapolam os discursos e as práticas heteronormativas. Se, por um lado, tais práticas amparam-se em certo sistema de reconhecimento social, no qual masculino e feminino são fragmentados e divididos por processos naturais da anatomia humana e são entendidos como complementares, por outro lado, encontram-se práticas contrárias, como por exemplo, a erotização do ânus, a qual, em tal manifesto, é ressexualizado. É ele, o ânus, posto como centro no contexto contrassexual universal.

Diante das provocações apresentadas no *Manifesto*, devemos ressaltar que o mesmo propunha a subversão dos mecanismos de poder cultural, social e político implicados no sexo e no gênero. O termo usado por Preciado faz referência a Foucault: O historiador e filósofo citava o problema da contraproduktividade, termo por ele definido para tratar da necessidade de resistência à produção disciplinar da sexualidade. Uma forma que pudesse produzir outras maneiras de saber e prazer sexuais. Apesar de se utilizar da paródia para falar de coisa séria – afinal, *paródia é coisa séria*, segundo Agamben (2007) –, Preciado pretende promover uma análise crítica da diferença entre gênero/sexo que se desenvolveu no seio do discurso heterocêntrico, *cujas performatividades normativas vêm sendo inscritas nos corpos como verdades biológicas. Esse contrato heterocentrado deve ser substituído por outro, o contrassexual* (PEREIRA, 2008, p.500). Para Preciado, o gênero não é simplesmente performativo, como queria Butler, mas é ainda mais, *ele é protético, dando-se na materialidade dos corpos, ou seja, algo puramente construído e ao mesmo tempo totalmente orgânico* (2014, p. 46). Em seu manifesto, não existe um devir-corpo. Portanto, a contrassexualidade é a revelação do fim do corpo e as transformações provocadas pela biotecnologia relativas ao sexo e ao gênero.

No cerne das discussões apresentadas pelo manifesto contrassexual, a heterossexualidade passa a ser compreendida como uma tecnologia social e perde o *status* de

¹⁰ O termo refere-se ao pênis de borracha.

fundadora das categorias de sexo e de gênero. Diante de tais informações, podemos retomar a discussão em torno da performatividade de gênero e assim não perdermos o foco de um dos problemas pertencentes a esta investigação que é a presença de performatividade e teatralidade no devir-*trans* em consonância com a cena contemporânea e os devires- ator e *performer*.

Lembremos que, para Butler, gênero implica em performance social, sendo a performatividade de gênero um efeito do discurso. Já o sexo, um efeito do gênero. Em contraposição a Butler, Preciado, como já vimos, o gênero não é apenas performativo, mas antes protético a se manifestar na materialidade dos corpos, tornando-se uma mescla de corpo construído e orgânico. Seu entendimento nos conduz ao encontro do dildo com o gênero, devido à sua plasticidade carnal que *desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, a verdade e a representação da verdade, a referência e o referente, a natureza e o artifício, e entre órgãos sexuais e as práticas do sexo* (PEREIRA, 2008, p. 501). A referência ao dildo por parte de Preciado refere-se à verdade heterossexual em forma de paródia. Em outra vertente, não podemos deixar de frisar que os discursos heteronormativos produzem, por sua vez, performances de gênero. Não por acaso, a sexualização dos corpos origina-se destas performances. Ao debruçar-se sobre estas questões, Pedro P. G. Pereira argumenta:

No processo de reiteração das performances de gênero, algumas pessoas, fora da matriz heterossexual, passam a ser consideradas abjetas. A política *queer* consiste em perturbar os binários de gênero e brincar com as menções feitas sobre gênero – espaço privilegiado para as teorizações e práticas *queer* (PEREIRA, p. 505, 2008).

Atualmente se estabelecem novas relações corpóreas e subjetivas que se abrem a novas construções de gênero. Os pressupostos de feminino/masculino e homem/mulher passam a estabelecer outros entendimentos, ampliando o nosso olhar naquilo que se refere à sexualidade e à identidade de gênero. No contexto contemporâneo, não se pode reduzir os discursos em torno do gênero em heterossexual/homossexual, como se tudo se encerrasse

nesta ambivalência, a qual tem provocado por tantos séculos demarcações de territórios e mecanismos de controle sobre os corpos e as práticas sexuais dos indivíduos na sociedade. Diante do exposto, outras terminologias têm surgido e afirmado o trânsito destas novas existências identitárias (andrógino, bissexual, cisgênero, transgênero, transexual, intersexo, *queer*, dentre outros), como podemos observar na figura 4:

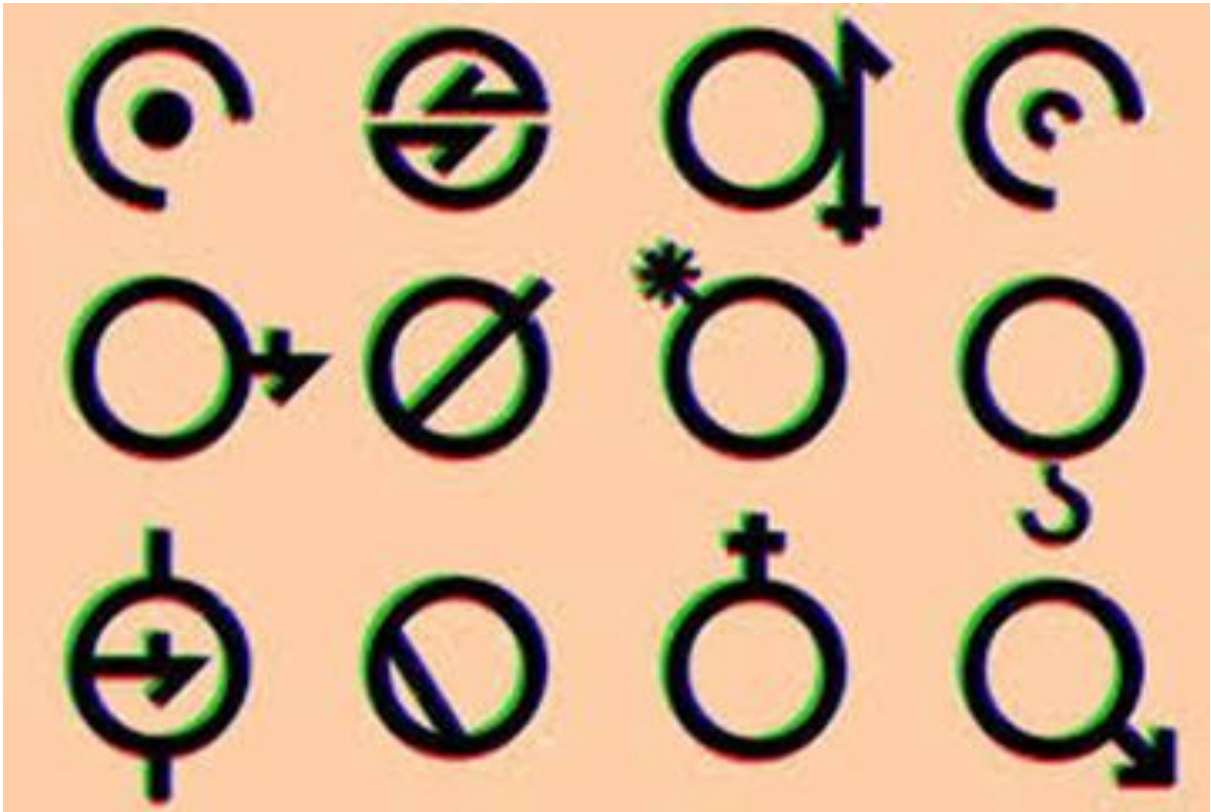


Fig. 4. Fonte: www.ggemis.blogspot.com.br

O corpo, para que possa existir em sua concretude precisa que toque, olhe, sinta, perceba e entenda, mas, sobretudo, que se saiba ele mesmo tocado, olhado, sentido, percebido, entendido etc., pois, *sinto o mundo e me sinto sentido de todas as partes, por todos os elementos do mundo* (NANCY, 2013, p.31). Neste movimento de trocas, acordos e contaminações com o ambiente, o corpo estabelece uma negociação com as informações que surgem. Ele é o resultado desses cruzamentos, e não *um lugar onde as informações são apenas abrigadas* (GREINER, 2015, p.130). E neste quiasma, todos os corpos se tocam, uma vez que o mundo é feito destes. É a partir destes cruzamentos entre o mundo e o corpo que acontece a partilha do *entre*, do *com* e do *contra* (NANCY, 2013, p. 45). Dito de outra maneira, a nossa existência vive em processo contínuo e dialético, uma espécie de *vis-a-vis* entre nossa interioridade corpórea, nossa forma externa e o *corpo do mundo*. De acordo com

este pensamento, o corpo funciona como um sistema, ou seja, passível de constante reelaboração a partir de processos afetivo, cognitivo e motor, localizado para além da matéria.

De acordo com Greiner, o que há são processos que produzem predisposições de percepção, motoras, de aprendizado e emocionais. Neste sentido, o que importa é perceber de que maneira ele interage nesse ambiente, no qual o mundo em relação a este deixa de ser visto como um objeto que aguarda um observador. Tais processos que ocorrem dessa relação serão denominados de *processos co-evolutivos*. Por isso mesmo

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidos ao mundo (GREINER, 2005, p.130).

Portanto, o corpo é aqui entendido como resultante de cruzamentos de informações que vêm de fora em negociação do que há dentro. Deste fluxo contínuo podemos entender que as informações não se encontram apenas abrigadas, através de uma mídia preestabelecida enquanto veículo de transmissão, o que Greiner chamará de *corpomídia*. A mídia deste corpo diz respeito ao *processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo*, pois, segundo ela, *a informação se transmite em processo de contaminação* (2005, p. 131).

Nas trilhas que definem o corpo como sistemas relacionais abertos, em constante movimento e mobilidade, adentramos no conceito espinosano, o qual explica que *o corpo tem o poder de afetar e ser afetado* (FABIÃO, 2008, p. 238), ou seja, por ele ser via, meio de *gerar, gerir, receber e trocar afetos* (Idem, p.238), pois o corpo só pode existir a partir de suas relações com o mundo e, sendo assim, ele é uma entidade relacional. O filósofo ainda destaca que o corpo nunca estará completamente formado, pelo fato de que é informado pelo mundo. Um corpo inacabado e inacabável, provisório e parcial e, portanto, se transformando e sendo gerado.

Para a pessoa *trans*, os processos de contaminação co-evolutivo entre *corpo e ambiente*, assim como a ideia de entidade inacabada e sempre em devir, ocorrem a partir das causas e efeitos específicos e a ela inerentes. Tais conflitos se intensificam quando observamos as relações estabelecidas por estas pessoas no âmbito social.

Portanto, não pretendemos reduzir nossa reflexão em torno do corpo transexual sob a perspectiva do conflito do não reconhecimento de si. Desejamos considera-lo sobre a perspectiva que extrapole a visão determinista entre *homem* ou *mulher* e passe a considerar o *ser humano* em seus *muitos sexos*. Já sabemos que *a transexualidade é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero* (BENTO, 2008, p.18). Tais conflitos se intensificam quando observamos as relações estabelecidas por estas pessoas no âmbito social.

O processo vivido pela pessoa transexual, desde o princípio do não se reconhecer diante do espelho até a sua transformação por meios cirúrgicos, não diz respeito apenas à angústia de sentir-se aprisionado no corpo errado, como interpretado pelo senso comum. As mudanças que daí decorrem, implicam num ato de transgressão. Entretanto, a transgressão provoca uma espécie de *abalo sísmico* das estruturas predefinidas, rompe com as normas, desmascara posturas moralistas e desmitificam tabus.

De acordo com Preciado, *os homens e as mulheres são construções metonímicas do sistema heterossexual de produção e de reprodução [...] sobre determinados interesses sociais e políticos [...] o corpo define-se como um texto socialmente construído* (p. 43). Nele estão escritos códigos que se tornam naturalizados e que se repetem e se perpetuam na construção de novos corpos masculinos e femininos sob a perspectiva heteronormativa masculina. Ao considerar o sistema de sexo e gênero como um sistema de escrita, Preciado conclui:

O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A hetero(sexualidade), longe de emergir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, reinscreve-se ou reinstitui-se através de constantes operações de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente construídos como naturais (PRECIADO, 2015, p. 43).

Ao sermos determinados pela nossa anatomia em homem (pênis) e mulher (vagina), somos reduzidos a uma visão binária, levando-nos ao esquecimento de que existem outros fatores responsáveis à nossa constituição corporal e identitária: os genéticos, os somáticos, os psicológicos e os sociais, como já apontava Butler em seu estudo sobre os problemas de gênero. Neste sentido, podemos perceber que o corpo resulta de fatores preexistentes e profundamente sedimentados.

Sabemos que os fatores culturais em seus mais diversos contextos ambientais, sociais e históricos são determinantes na construção de subjetividades. E, conseqüentemente, os corpos desses sujeitos serão ajustados, construídos e dispostos de acordo com tais contextos, uma vez que o corpo, segundo Butler, é em si mesmo uma construção de dominação imposta aos sujeitos genderizados. É o caso do corpo *trans*, que compreendemos como um corpo transgressor por colocar-se em oposição radical contra o discurso heteronormativo de sexo e gênero.

Não podemos dissociar o corpo em sua exterioridade ao corpo concebido na interioridade do sujeito *trans*, pois, reside em sua gênese tal ambivalência. A experiência do corpo é um modo ambíguo de existir consigo próprio e com o outro. O que podemos notar é que, o conflito que se instaura no sujeito a partir da negação de sua forma corpórea externa e o modo como o mesmo deseja revelar-se, acaba por desencadear processos de angústia, sofrimento e revolta não só pelo fato de o mesmo encontrar-se em tal impasse, mas, também como estes processos metamórficos vinculam-se e se confrontam com os aspectos sociais, políticos e culturais.

As representações do corpo e os saberes que as alcançam, segundo Le Breton (2016), *são tributários de um estado social, de uma visão de mundo, e, no interior desta última, de uma definição da pessoa. O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si.* Para Lúcia Santaella (2016), desde que o corpo rompeu com a visão mitológica, sua imagem passou a ser associada à máquina, que, segundo a autora, é algo contraditório, já que, por um lado *o ser humano preza e se identifica com a integridade e pureza orgânica do seu corpo*, por outro *a Ciência e a Filosofia proliferam alianças do corpo com a máquina.* Ao seguir as suas reflexões, acabamos por perceber que, enquanto o corpo é analisado em seu aspecto eminentemente material, parece-lhe o mesmo dissociado de outros possíveis parâmetros analíticos.

Não obstante, se redimensionarmos esse aparente olhar “unilateral” e partirmos do pressuposto de que o corpo resulta de cruzamentos entre o visível e o invisível em torno deste mesmo corpo, passaremos a considerá-lo não como um objeto, apenas, mas também como sujeito, como aponta Kuniichi Uno ao afirmar que, *aquele que pensa é aquele que não pensou enquanto corpo, o que é consciente é o inconsciente. Assim o corpo é essa dupla realidade, ao mesmo tempo sujeito e objeto, meu exterior infinito e meu interior como abismo sem fundo* (UNO, p. 2014, p.53). Por outro prisma, pressupomos não apenas a realidade aparente de um corpo, mas uma multiplicidade resultante da *dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu* (idem, 2014)).

Ora, se lançarmos um olhar sobre aquele corpo, distanciamo-nos dele para que possamos analisá-lo, percebê-lo por inteiro. Isso implica dizer que, aquele que observa também é corpo, porém sem que possa ser visto a si mesmo, a não ser sobre o prisma da intermediação artificial de algo que o reflita ou o projete. O mesmo se opera quando o corpo do ator e do *performer* são presenças objetivas diante do espectador, ou seja, o corpo visto por corpos alheios, os quais, individualmente, vê aquele corpo-artista sobre determinado ângulo. E mesmo, o corpo-artista resulta do distanciamento momentâneo do sujeito real em relação ao corpo ficcional, o qual só pode existir a partir deste acordo, a saber, eu e os outros, ou seja, a *ecceidade* e a alteridade. Em outras palavras, o corpo do artista ganha múltiplas formas e passa a existir enquanto constructo simbólico a inscrever-se a partir da sua materialidade, pois, de acordo com Merleau-Ponty (2014), o corpo não é jamais objeto, nem se reduz a funções visíveis e localmente determinadas. É uma espessura que existe antes que o sujeito e o objeto se dividam. Por outro lado, é importante apontar que o corpo do ator, a partir da metamorfose que se opera em si a fim de se conceber a *personae-dramatis*, se dá em sentido metafórico e por isso mesmo, a personagem é em essência um corpo-metáfora.

Quanto às mudanças do corpo transexual estas se dão em sentido metonímico, ou seja, em seu corpo mesmo e só em si mesmo a metamorfose acontece e se torna carne. Um corpo eminentemente circunscrito de territorialidade e pleno de discursividades. Se antes havia um corpo exposto e reconhecido socialmente, ou seja, determinado pelos pressupostos normativos homem/mulher e masculino/feminino, agora este corpo deixa de existir e ganha visibilidade diante dos outros. Aquele devir-*trans* que sempre habitou na imanência do desejo, encontrava-se em estado oculto e que agora passa e se manifesta, intermediado por meios disruptivos e biotecnológicos. E ao ressignificar-se, o (a) transexual estabelece o ato performativo em torno da sua construção de gênero.

A utilização dos meios disruptivos fazem gerar um corpo híbrido, feito de carne e silicone, de osso e prótese, apesar de que, para existir a transexualidade não é imprescindível os procedimentos cirúrgicos de redesignação sexual, uma vez que a transexualidade não é uma questão restrita ao sexo biológico. O fato encontra-se primeiramente na pessoa *trans* em perceber-se como tal e assumir sua verdadeira identidade de gênero. Outro aspecto importante relaciona-se à mudança de gênero pelos meios legais e jurídicos, os quais vão garantir o uso do nome que o identifica em todos os documentos oficiais (carteira de identidade, passaporte, entre outros).

No capítulo seguinte, discutiremos sobre os conceitos de teatralidade e de performatividade a partir de suas conexões e rupturas entre a cena teatral e o ato performático,

na intenção de possíveis diálogos, percebermos intersecções e pontos convergentes que porventura venham a se delinear, e por isso mesmo, consonantes ao aspecto performativo e teatralizado existente no fenómeno transexual.

3 CORPOS TRANSGRESSORES - ENTRE A TEATRALIDADE E A PERFORMATIVIDADE

Ao longo deste capítulo trataremos de conceitos determinantes para esta investigação: inicialmente, far-se-á necessário um olhar atento às questões inerentes ao universo teatral, em particular naquilo que se refere à teatralidade. Ou melhor, às teatralidades, pois as observaremos não só em seu aspecto restrito à linguagem teatral, mas também em seu sentido amplo, dilatado e estendido às vivências humanas. Daremos seguimento ao estudo com o aspecto da performatividade enquanto desdobramento da teatralidade e de que maneira ela pode permear os campos discursivos relacionados ao próprio teatro, bem como às corporeidades do ator, do *performer* e finalmente ao *devoir-trans*.

3.1 Das teatralidades

Entretanto, esse desejo-falta de teatro que um autor exprime, ou que um encenador projeta num texto, encontra sua origem na linguagem, na fala que faz ouvir o ator. Seja, ou não, escrita ou concebida para o (ou no) palco, ela já detém uma teatralidade (SARRAZAC, 2012).

Talvez a história das civilizações não seja senão uma série de tentativas, cada vez mais refinadas, demascarar nosso verdadeiro rosto. De início, para escondê-lo de nós mesmos; depois, dos que poderiam alimentar a vontade de nos atacar, de nos sujeitar, bem como, a ideia absurda de nos decifrar, de nos revelar (CARRÈRE, 2007).

O termo teatralidade é uma palavra formada pelo adjetivo *teatral*, - ou seja, aquilo que se liga particularmente ao teatro enquanto linguagem estético-artística, organizada a partir de seus códigos e signos específicos -, e pelo sufixo *-idade*, o qual, segundo Sarrazac (2012), compreende uma *ideia de potencialidade*, em que o objeto define-se então por sua finalidade externa e seu *devoir*: *é teatral o que quer e pode ser teatral*.

Ao procurar localizar a origem do termo, Patrice Pavis (2001) percorre um caminho ocidental que se inicia nos gregos. O *theatron* – na língua-mãe – *é o local onde o público olha uma ação que lhe é num outro lugar*. Este sentido perdurará por muito tempo. É a partir dos séculos XVII e XVIII que o teatro passa a ser compreendido como *a cena propriamente dita*.

Em seguida, ganha outros significados: A arte do teatro, o gênero dramático, o teatro enquanto instituição, e ainda aquilo que se refere ao repertório e a obra de um autor. A partir daí, o teatro torna-se a metáfora do *Theatrum Mundi* e generaliza-se ao ser reportado às atividades do cotidiano realizadas pelas pessoas comuns.

Na primeira concepção de Pavis, o termo lhe parecia excessivamente *genérico, idealista e etnocentrista*. Mais tarde, ele procura dar uma nova definição, desta vez mais precisa. Ele aponta que a teatralidade pode opor-se ao texto dramático lido ou concebido sem a representação deste. E tudo aquilo que esteja para além do texto literário e que venha ressaltar sua espacialização, visualização, além de permitir a sua audição, aí reside a teatralidade. Por isso mesmo, *Em vez de achatar o texto dramático por uma leitura, a espacialização, isto é, a visualização dos enunciadores, permite fazer ressaltar a potencialidade visual e auditiva do texto, apreender sua teatralidade* (2001, p. 372).

Para Antonin Artaud, trata-se de tudo aquilo que se concebe no teatro para além do texto e da fala e que não é considerado ou que é relegado ao segundo plano, como revelado em suas palavras a seguir:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos [...] no ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo [...] seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, 1999, p. 35).

No argumento de Roland Barthes (2015), *teatralidade é o teatro menos o texto, a percepção dos artifícios das sensações, dos gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior* (p. 41-42) ou seja, a presença de vários signos que se constrói na cena a partir do texto escrito permitindo a multiplicidade da linguagem teatral, o que para Artaud, o texto escrito ou falado, restringe-se ao livro. Para ele, a cena, torna-se o lugar físico e concreto que vai muito além da linguagem articulada e do especificamente teatral. Diante desta perspectiva, não podemos afirmar que a teatralidade esteja restrita ao texto dramático, ou que limite-se à linguagem teatral. Já no entendimento de Sarrazac (2012), a teatralidade constitui-se em elemento fundamental à cena contemporânea, pois o desencadeamento do termo, possibilita outras associações e entendimentos que extrapola a esfera do teatro.

O teatro contemporâneo encontra-se em terreno híbrido, como bem aponta Silvia Fernandes (2011), ao destacar a recorrência da cena atual como experiência fluida baralhar os modos espetaculares, a ponto de não mais podermos vislumbrar suas fronteiras ou até mesmo

as fronteiras entre os diferentes domínios artísticos. Essa transformação, segundo ela, tem provocado a necessidade por parte de vários teóricos do teatro, em organizar diferentes leituras que possam contemplar essas formas híbridas e múltiplas, presentes neste contexto teatral.

Desde as ideias apresentadas durante o Festival de Avignon, em 1998, Pavis procura discernir o tema em *teatralidades plurais*, evitando assim incorrer no erro de dar-lhe uma definição normativa de teatralidade. Os processos híbridos presentes na cena teatral contemporânea não é a calma de uma segurança fácil, como afirma Barthes (1977). Muito pelo contrário. Nestes processos ocorrem infinitas relações intercambiáveis entre diferentes campos de saber.

Com o surgimento da teatralidade, as relações entre a ilusão do espetáculo e o espectador são alteradas. O que importa, no entanto, é a *forma como aparece o próprio teatro no coração da representação*, ou seja, *a teatralidade* (SARRAZAC, 2009, p. 17). Note-se que a ideia de teatralidade provoca um novo paradigma para o teatro, redimensionando e ressignificando definitivamente o seu sentido, a sua relação entre arte e vida. É o teatro revelando-se ao espectador e mostrando a sua própria cara a confessar que é teatro, como quer Brecht que *o teatro confesse que é teatro*.

Ao estender-se sobre o assunto, Sarrazac comenta que a teatralidade é *a mudança de regime no teatro, que se liberta do espetacular associando o espectador à produção do espetáculo cênico e ao seu desenvolvimento* (2009, p. 17). E havemos de ressaltar que, para Roland Barthes (2015) e para Bernard Dort (2010), como lembra Sarrazac, que *a teatralidade é o que permite pensar o teatro não sem o texto, mas de forma recorrente a partir da sua realização ou do seu devir cênico*, um desejo de que a obra dramática seja sempre *incompleta, aberta e à espera da cena* (p. 32).

Muitos outros teóricos, dramaturgos e encenadores dedicaram parte de suas reflexões sobre o problema da teatralidade no teatro. No entanto, entendemos que, ao longo do que foi exposto até aqui sobre o assunto, tornam-se relevantes alguns pontos imprescindíveis à investigação. Em primeiro lugar, lembremos que, pensar o teatro a partir da sua teatralidade é procurar enxergá-lo para além dele mesmo. Com este propósito, o teatro reateatraliza-se mediante à crise porque passa a enfrentar no início do século XX tanto em forma quanto em conteúdo. A necessidade de se repensar como, por que, para que e para quem o teatro existe pode ser considerada o substrato desta mesma crise.

Em se tratando da teatralidade contemporânea, novos parâmetros são construídos, novas concepções são apresentadas a reafirmar o que outrora havia sido reivindicado como

meio para a sua própria sobrevivência. Inserida no contexto da pós-modernidade, o teatro parece inequivocamente constituir-se não mais a partir do real, mas em torno dos seus signos e de seus elementos composicionais. Em segundo lugar, em meio às várias concepções apresentadas sobre a teatralidade, prevalece o sentido de que o teatro desloca-se, rompe-se e multiplica-se em significados e significantes. Passa a prevalecer, de certo modo, a procura pelas construções espetaculares e concepções cênicas particulares, personificadas e, desta maneira, cada vez mais plural e ao mesmo tempo, mais fragmentada, mais localizada e apoiando-se no corpo da cena. E por fim, ressaltamos o aspecto híbrido da cena contemporânea. Como vimos, as linguagens artísticas são articuladas e dessa simbiose estética as cenas são concebidas, pensadas e elaboradas. As fronteiras entre o teatro e as outras artes rompem-se e confundem suas demarcações estabelecendo seu caráter heterogêneo e de múltiplos enunciadores estético-artísticos.

A partir dos deslocamentos ocorridos desde o fim do século XIX e início do século XX (Alfred Jarry, Adolph Appia, Gordon Craig, Maeterlink etc), a reteatralização e a autonomia da linguagem cênica permitirão ao teatro refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas sem que dependa exclusivamente do texto dramático. Esta abertura é provocada, sobretudo pelo nascimento do cinema, o qual a representação de ações humanas no palco passa a ser superada pelos recursos oferecidos pela imagem em movimento, reproduzindo a realidade com mais eficiência do que o teatro. Para Hans-Thies Lehmann (1999), é a partir desta perspectiva que a teatralidade começa a se desenvolver de maneira independente do texto dramático. Os pressupostos da teatralidade continuam sua trajetória e vão ainda mais longe. Seus campos de investigação passam a estabelecer aproximações com a *performance* e a incorporar múltiplas abordagens de conhecimento, como veremos mais adiante.

À medida que distendemos nosso olhar sobre a teatralidade, fazemo-lo no intuito de observar como ela manifesta-se no humano, na capacidade de cada indivíduo transformar-se e compor a sua própria maneira de expressar-se e comunicar-se a partir de repertórios constituídos de vivências que se dão no cotidiano de cada pessoa. Em nosso convívio, o ato de teatralizar é inerente à nossa natureza. E como tal, está repleto de práticas ritualísticas e personagens que independem do teatro. Assim, a teatralidade acaba por redimensionar o próprio significado de teatro. Aquilo que por tanto tempo esteve circunscrito a lugares e códigos restritos, hoje enreda-se numa teia complexa e polissêmica. Um teatro a imiscuir-se na vida. E uma vida a engendrar-se de teatralidade.

Ao contrário do que supomos, ousamos dizer que o teatro não é apenas o lugar onde as máscaras são postas, mas é sobretudo onde elas caem a revelar a nossa *nudez*. No duplo

movimento que há entre ator-*performer*/espectador, o artista se prevalece da máscara, enquanto o espectador tira-as a fim de melhor perceber o falseamento da vida cotidiana. Não sem razão, a teatralidade humana provoca novos pensamentos no contexto artístico e performático. De acordo com Fayga Ostrower (1993), a arte *fala a nós, sobre nós, sobre o nosso mais íntimo ser* (p. 95). É que, a arte, em suas mais variadas expressões conectam-se aos conteúdos existenciais, às experiências vividas, como cada indivíduo enxerga o mundo e as sente neste longo percurso em que a sociedade e suas mais variadas culturas têm atravessado.

A teatralidade presente no nosso cotidiano transforma a vida numa espécie de arena na qual assumimos nossas personagens a fim de sobreviver às intempéries, bem como, *criar metáforas, fantasiar, inventar esteticamente novos espaços e tempos e reinventar-nos* (PARDO, 2011, p. 46). Atentemos para o fato descentralizador presente em tal proposição: ao ressaltar o aspecto teatral presente nos indivíduos, passamos a observar o poder imanente nos atos performático e teatral da vida sem necessariamente estar atrelado à representação. A discussão extrapola o entendimento de que apenas restringe-se ao ator e *performer* tais performatividades.

Não obstante, essas teatralidades se dão distintamente, caso busquemos entendê-la seja na imanência do ser humano, seja no teatro enquanto linguagem estético-artística, uma vez que esta se reveste de intencionalidades e é pensada, elaborada, produzida e destinada à fruição, enquanto aquela manifesta-se constantemente na vida, em seu aspecto ininterrupto de teatralização. Entre uma abordagem e outra propomos um encontro: no teatro o ator/*performer* envolve-se de outras subjetividades para revelar imperfeições, belezas e contradições do ser humano a partir dos planos ficcional e real.

Na vida, o ser humano teatraliza para dar sentido a sua existência, sem que com isso estabeleça, necessariamente, qualquer tipo de apelo ficcional. Para melhor situarmo-nos, corroboramos o pensamento de Pardo (2011), quando afirma que os indivíduos, em seu cotidiano, teatralizam, criam ou assumem papéis, ora para intensificar o jogo multifacetado do cotidiano, ora para impor-se aos discursos hegemônicos que nos são impostos enquanto certeza e permanência de valores preestabelecidos. Por isso mesmo,

Nesse jogo de desmpenhar e “des-empenhar” papéis, teatralizamos nossas relações com a escola, o trabalho, o amor, o erotismo e todos os campos do cotidiano. Criamos cascas, armaduras de sobrevivência às vezes duras de atravessar os afetos, os sentimentos. Criamos personagens por vezes

distantes do que havíamos pensado e do que imaginávamos para nós. Desafiamos nossa finitude, nossa leveza e fragilidade pra enfrentar o mundo que criamos com a nossa espécie (PARDO, 2011, p. 47)

Diante desta perspectiva, ousamos acrescentar ao pensamento de Pardo que não construímos apenas personagens que não condizem com aquilo que desejamos ou mesmo pensamos, mesmo que esta possibilidade desejeante contraponha-se frontalmente ao que é permitido na sociedade. No caso que aqui buscamos abordar, que é a existência de teatralidade e performatividade no fenômeno transexual, observamos que o sujeito *trans* não só idealiza como concretiza em si próprio uma outra realidade corpórea inteligível. Mas isso não significa concluirmos que se trata de um personagem, uma vez que, este não se encontra circunscrito ao teatro, mas à vida repleta de teatralidade; por isso mesmo, reveste-se de teatralidade e concebe-se numa relação proximal com a performatividade do ator/performer. Neste sentido, o sujeito *trans* pode ser observado sob a perspectiva performativa, haja vista o processo metamórfico a que se submete, quando o mesmo subverte os discursos heteronormativos de gênero e reinventa-os. Antes de distendermos nosso olhar a tal fenômeno, vejamos outras perspectivas sobre a teatralidade e como esta pode estar inserida em outros contextos.

A presença de teatralidade como meio de expressão pertence a todos os seres humanos, pois, como afirma Fernandes (2009), a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, de conhecer esse real e compreender o político, que leva a descobrir outras possibilidades que extrapolam o âmbito do teatro e chegam a contextos extra cênicos, culturais, antropológicos, éticos. Tal pensamento revela o caráter multifacetado que a terminologia teatralidade possibilita, pois, ela não depende apenas da natureza teatral ou mesmo reduz-se ao seu caráter ilusionista e ficcional. A teatralidade é observada nas práticas e situações do cotidiano, a relação que o indivíduo estabelece entre o mundo e a sua imaginação. Ao analisar a ideia de teatralidade Josète Féral (2002) conclui que a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, mas uma posição do indivíduo com relação ao mundo e com sua imaginação. Ela só pode ser compreendida através de manifestações específicas e deduzidas da observação de fenômenos teatrais. Por outro lado, a teatralidade vai além do teatral, podendo ser percebida em outras formas artísticas (dança, ópera, espetáculo), bem como nas manifestações cotidianas de todo indivíduo.

3.2 Da performatividade *trans*

Para Butler, o gênero é um ato, requer uma performance que, ao se repetir, mantém o gênero em sua estrutura binária. É uma ação pública, encena significações já estabelecidas socialmente e desse modo funda e consolida o sujeito. O gênero é um efeito performativo de ato repetidos, sem um original ou uma essência (Patrícia Porchat, 2010).

Você não consegue nunca começar qualquer coisa que seja, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você, enquanto você não existia ou quando você ainda não sabia que algo começava. Você nunca pode dominar. (Kuniichi Uno, 2014).

O termo performatividade acaba por estabelecer certa sinonímia com o conceito de teatralidade. E por isto mesmo, ambos acabam por se confundir quando relacionados a múltiplos conceitos que extrapolam as teorias teatrais e envolvem outros campos de saberes como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia.

Portanto, a teatralidade e a performatividade podem funcionar como dispositivos de análise para compreendermos a polissemia existente tanto na cena teatral contemporânea quanto no fenômeno transexual. Não obstante, observamos que estes termos são utilizados como estudos contemporâneos provocando fraturas e abrindo fissuras no limiar entre a ficção e a realidade, entre o espaço específico do teatro e o espaço público, entre as diferentes funções inerentes ao ator/*performer* e as vivências cotidianas de todos nós e em particular no que se refere ao fenômeno transexual. Dentre estes fluxos que procuram romper as velhas normas disciplinares e a sugerir novas maneiras de estar e ser no mundo encontram-se também os processos performativos.

Se atentamos para a presença de teatralidade, sobretudo no que se refere à performatividade presente no corpo *trans*, percebemos aí caminhos possíveis de transgressão performática. O ato que se realiza e se materializa em si mesmo, acaba por estabelecer, em certo sentido, a assunção de um corpo potencialmente teatral. É nele que se busca projetar modelos preconcebidos e previamente desejados a partir de determinados olhares sobre um corpo/mulher/feminino ou um corpo/homem/masculino para a criação de outras possibilidades de gênero.

De acordo com as pesquisas no campo da linguística realizadas por John Austin¹¹ (1990) e John Searle¹² (1984), a performatividade apoia-se na realização da própria ação performática e não sobre o seu valor de representação. Acerca da terminologia *Teatro Performativo*, empreendido por Josète Férral, Fernandes procura destacar que,

As operações performativas de produção e transformação cênica de situações são as maiores responsáveis pelo desvio paulatino das exigências da representação, enquanto processo centrado na ilusão e no traçado ficcional, em proveito da ação cênica real e do acontecimento instantâneo e não repetível (FERNANDES, 2011, p. 126).

Como podemos perceber, a performatividade acaba por ampliar, dilatar a própria ideia de teatro, interferindo diretamente nas novas concepções cênicas, apesar de não propriamente definir o conceito de teatro contemporâneo e nem suas concepções híbridas. O termo performatividade, é preciso que se diga, distingue-se do de performance. A este respeito, Fernandes destaca que os aparatos utilizados no teatro contemporâneo são permeados desses conceitos, os quais acabam por tornar-se suas principais referências de operação teórica no seio das experiências cênicas. Para ela, teatralidade e performatividade são noções recorrentes como metáfora ou como conceito operativo, tanto para o teatro quanto para outras áreas do conhecimento, tais como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia.

Voltemos às reflexões de Sarrazac: ao seguirmos as pistas apontadas pelo dramaturgo, sobretudo quando considera a teatralidade como sendo a falta de teatro, encontramos aí a possibilidade de refletirmos sobre potencialidades teatrais em outras instâncias, inclusive presentes no fenômeno da transexualidade por meio da performatividade, a qual deriva da performance. De acordo com o seu pensamento, *a modernidade concebe o teatro como falta, desejo e procura de teatro, em lugar de fazer do teatro uma arte definida e consumada* (2012, p. 179). Se trouxermos à reflexão o *performer*, iremos perceber que, em se tratando do que lhe é peculiar enquanto devir, o seu ato performático também corrobora a concepção de falta e

¹¹ Austin dedicou seus estudos sobre os usos da linguagem a partir dos atos de fala, principalmente sobre a interpretação de questões, exclamações, comandos, ou seja, sobre enunciados que não são unicamente descritivos. Por esta razão, a fala se configura sobre vários atos que as diferenciam, tais como o ato locutório (corresponde ao ato de pronunciar um enunciado), o ato ilocutório (o ato que locutor realiza quando pronuncia um enunciado em certas condições comunicativas e com certas intenções, tais como ordenar, avisar, criticar, perguntar, convidar, ameaçar, etc.,) e o ato perlocutório (o ato que o ilocutório produz no alocutário. Verbos como convencer, persuadir ou assustar ocorrem neste tipo de atos de fala, pois informam-nos do efeito causado no alocutário) Fonte: .wikipedia.org.

¹² Searle, procedeu à divisão e classificação dos atos ilocutórios. A teoria dos atos ilocutórios de John Searle (Searle 1969 e 1979) assenta no princípio de que quando o locutor pronuncia uma determinada frase, num contexto específico, executa, implícita ou explicitamente, atos como afirmar, avisar, ordenar, perguntar, pedir, prometer, criticar, entre outros. Fonte: .wikipedia.org.

desejo no âmbito artístico. Ora, se por um lado o devir-ator revela-se e concebe-se por meio da *personae-dramatis*, e esta por sua vez dá a direção daquilo que irá determinar e restringir a representação, por outro, para o *performer* este lugar preestabelecido pelo texto dramático de nada lhe servirá, redimensionando, assim, a relação entre ação e espectador. De acordo com Pavis (2001), *o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa)* (p.285). Em outras palavras, *o performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro* (idem).

Para o problema da performatividade, temos em Fernandes algumas pistas importantes para melhor compreendermos o termo. Ao estabelecer distinções entre o teatro dramático e a performance, a autora argumenta:

Outro princípio de distinção entre teatro e performance é o fato de esta última constituir-se enquanto evento supostamente não repetível, que se apresenta no aqui/agora de um espaço indissolivelmente ligado à proposta de criação. Em certo sentido, nessa acepção a performatividade aproxima-se do conceito de teatro energético de Jean-François Lyotard, um teatro de intensidades, forças e pulsões de presença, que tenta esquivar-se à lógica da representação. Performatividade que já se delineia na poética artaudiana, como produção de gestos, figurações e encadeamentos, que procura evitar os signos da ilustração, indicação ou simbolização, na tentativa de projetar-se como corrente de energia e presença real, que atua como sinalização de limiar (FERNANDES, 2011, p. 124).

A definição em destaque acima nos permite pensar o devir-*trans* a conceber-se performativamente. Por estes motivos o mesmo pode ser entendido como contrário a determinismos e concepções fechadas e absolutas a qualquer entendimento de gênero que se venha a estabelecer. Tanto o teatro na perspectiva imprecisa e sempre por vir da teatralidade, ou a procura de distanciamento por parte da performance à qualquer tentativa de representação e organização simbólica própria do teatro, quanto os aspectos híbridos e sempre variáveis existentes nas construções de gênero e notadamente performativo, todos estes são conduzidos ao campo das possibilidades e da transgressão.

No jogo prismático entre o desejo e a falta em que podemos observar no teatro por meio da teatralidade e o corpo *trans*, a partir da sua performatividade, a realidade e a ficção confrontam-se e mesclam-se. É por meio dessas fendas entre *arte-vida* e seus mais variados trajetos possíveis de concreção e infinitos significados que procuramos enveredar. Se a teatralidade redimensiona o próprio entendimento do teatro e dele extrapola-se, a performatividade *trans* acaba por ressignificar a própria ideia de corpo ao conceber-se

enquanto novo gênero, desestabilizando os discursos heteronormativos da sexualidade humana.

Retomemos o problema dos atos de fala, o qual mencionamos anteriormente. O conceito de performatividade, formulado por Austin, define que a linguagem se torna um discurso capaz de formar e delinear os objetos. Tendo a fala como instrumento que forma e performatiza os discursos, o seu conceito será crucial para a teoria *queer*. Butler argumenta que, os gêneros são produtos performativos, os quais resultam do vir a ser contínuo, do querer tornar-se. São estes discursos performativos que formatam os corpos. Por este motivo, não se nasce homem ou mulher, torna-se um ou outro a partir de atos que são constantemente reiterados. Para Butler, à medida que os corpos são nomeados, características específicas relativas àquele gênero se estabelecem e se materializam. Neste entendimento, a materialização do corpo constrói o gênero, já que, *a performatividade não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas* (2001, p. 167).

No momento em que nossos corpos são materializados pela presença diferencial entre masculino e feminino através da existência do pênis ou da vagina, somos inseridos no entendimento cultural de gêneros inteligíveis, ou seja, corpos coerentes aos padrões fixos de sexo, gênero, prática sexual e desejo. O discurso de inteligibilidade, segundo Butler, consagra a matriz heterossexual por meio do dimorfismo sexual. Por esta razão, aqueles corpos que não estão de acordo com tais pressupostos, passam a ser considerados abjetos e sem valor de vida.

Institucionalizamos a performatividade de gênero a partir do momento em que nomeamos o feto: - *É um menino!* Ou, - *É uma menina!* A partir daí o corpo é imaginado e passa a sustentar os gêneros e torna o corpo em um produto simbólico de gênero, performatizado e formatado por via das práticas culturais que a sustentam. Com isso, a performatividade funciona como tecnologia social exercida sobre o corpo, instaurando-se a partir da existência deste corpo.

Uma vez que a performatividade é tomada enquanto tecnologia regulatória de gênero, tanto ela pode tornar o corpo como objeto de vigilância quanto pode desprezá-lo, caso não se enquadre nos moldes performativos inteligíveis. Conseqüentemente, o corpo considerado abjeto e sem valor pode provocar dois movimentos contraditórios: ou este corpo se assujeita à heteronormatividade e procura sufocar outros devires-corpos, ou assume sua posição transgressora frente a ela. É o que irá ocorrer com o devir-*trans* ao constituir-se enquanto realidade corpórea e ao construir-se enquanto gênero e, neste caso, a performatizar-se. *É só na vivência e na experiência desses corpos que a lógica binária dos gêneros é contestada. Dessa*

forma, é na prática da subversão que as performatividades queers se estabelecem no meio social (SANCHES, 2010, p. 10).

O simulacro do gênero, a sua ficcionalidade é assimilada pelo corpo performatizado e este conecta-se aos discursos produzidos pelas tecnologias sociais e, por conseguinte, são eles que passam a regular a reprodução da performatividade. Nesta perspectiva, Bento (2006) destaca que

Uma das formas para se reproduzir a heterossexualidade consiste em cultivar os corpos em seus diferentes, com aparências naturais e disposições heterossexuais naturais. A heterossexualidade constitui-se em uma matriz que conferirá sentido às diferenças entre os sexos (BENTO, 2006, p.1).

Ainda seguindo as trilhas do pensamento de Bento, a experiência transexual é performática por natureza, haja a sua capacidade em ressignificar o masculino e o feminino. Não obstante, tanto os homens quanto as mulheres cisgêneros produzem ações em seus cotidianos plenos de teatralidade, os quais interpretam os papéis do que vem a ser homem e mulher. Por este motivo, segundo Bento, *a verdade dos gêneros não está no corpo- já nos diz a experiência transexual -mas nas possibilidades múltiplas de construir novos significados para os gêneros* (2015, p. 3) Da mesma maneira, este teatro também existe nas performatividades *queer*.

É que, o sentimento fundamental que move a teoria *queer* relaciona-se à capacidade de mobilidade dos corpos performativos e a construção de novos corpos. O poder transformador e de confronto aos valores dominantes sobre o sexo e o gênero humano que se dão por meio de dispositivos da biopolítica, constituem o cerne do pensamento *queer*. *Não há como compreender os corpos estranhos senão através de práticas que também subvertam os cânones do pensamento* (SANCHES, 2010, p. 10), pois o *queer* é essa localização que não pretende fixar-se em nenhum lugar. Ele é, por (des)natureza, o entre-lugar. Para Louro (2015), *queer* é um jeito de pensar e de ser que não pretende ser o centro e muito menos servir de referência. Ele abriga as sexualidades desviantes e tudo o que é estranho, esquisito e raro e por isso mesmo, não pretende ser *integrado* ou mesmo *tolerado*.

Conforme Louro, Foucault é fundamental para a concepção da teoria *queer*, no momento em que o filósofo desenvolve uma profícua construção do discurso em torno da sexualidade. Na intenção de ressaltar outras contribuições para o desenvolvimento da teoria *queer*, Louro ainda destaca a contribuição de Derrida, quando o linguista passa a questionar a lógica ocidental, que para ele, opera através de binarismos. Neste sentido, Derrida salienta

que, o binarismo constitui-se como pensamento que elege e fixa uma ideia, uma entidade ou um sujeito como fundante ou central. Portanto, segundo ele, temos por um lado aquele que é superior e outro que lhe é subordinado. O problema que se apresenta, impele-nos a pensar meios de desconstruir, de reverter, de desestabilizar e de desordenar estes pares.

De posse do profundo estudo sobre as sexualidades e do questionamento trazido por Derrida a respeito do binarismo, Butler volta seu olhar atento aos problemas de gênero, nos quais procura revelar os mecanismos que sedimentam os discursos de heteronormatividade. E põe em xeque o que antes era tido como verdades absolutas, a saber, os binarismos presentes entre homem/mulher e masculino/feminino, desestabilizando-os e propondo o baralhamento destes lugares prefixados. De acordo com Louro, Butler assim dispõe da teoria *queer*:

Ao mesmo tempo em que reafirma o caráter discursivo da sexualidade, ela produz novas concepções a respeito de sexo, sexualidade e gênero. Butler afirma que as sociedades constroem normas que regulam e materializam o sexo dos sujeitos e que essas “normas regulatórias” precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize (LOURO, 2015, p. 45)

De acordo com o exposto acima, Butler ainda chama atenção aquilo que ela definirá de normas regulatórias. Para ela, as normas que regulam o sexo necessitam que sejam reiteradas e constantemente citadas, reconhecidas em sua autoridade, para que, assim, possam provocar efeitos na sociedade. É por esta razão que as normas regulatórias de sexo têm caráter performativo. Portanto, este se dá por meio da repetição continuada daquilo que foi nomeado como realidade de sexo e gênero. Este caráter performativo está na raiz da ótica heterossexual a impor-se como regra normativa, a qual passa a subjugar todos os corpos desde a sua concepção. Butler, a partir do conceito de performatividade, originariamente advindo da linguística, afirma que *a linguagem que se refere aos corpos ou ao sexo não faz apenas uma constatação ou uma descrição desses corpos, mas, no instante mesmo da nomeação, constrói, “faz” aquilo que nomeia, isto é, produz os corpos e os sujeitos* (Idem, 2015, p. 45).

Tanto a pessoa transexual quanto o ator e o *performer* são modos distintos de se estar no mundo, de se apresentar e representar para si e para os outros. Formas distintas de presentificarmo-nos e estarmos inseridos em determinados contextos espaço-temporais. O percurso de criação do ator está intrinsecamente relacionado com o estar no mundo através do ato de representar-(se) por intermédio da *personae dramatis*, como dito anteriormente. O seu corpo torna-se seu instrumento para aquilo que ele passa a conceber artisticamente. Quando

isso ocorre, o ator transfere para a personagem a possibilidade dela se colocar em seu lugar no mundo. Por isso, é na cena que o devir-ator manifesta-se num misto de presença e não-presença mediado pela máscara e circunscrito à ficção e, sem esquecermos que, trata-se de uma corporeidade que parte de um corpo real, mas resulta em natureza metaforizada. De qualquer modo, é no seu corpo que reside o trânsito entre a ficção e a realidade, tornando possível maneiras de estar no mundo a partir da cena. Um constante confronto entre devires: de um lado, um devir-querer-ser-outros e do outro um devir-ser-quem-se-é. Em outras palavras, como propõe Celeia Machado (2009), *o estar na cena é pensar a condição ontológica que atravessa o ato de criação do ator, refletindo sobre a forma poética de a criação teatral dialogar com a experiência humana de tornar-se e de vir a ser quem se é.*

O ser no mundo não comporta outra relação senão estarmos e nos relacionarmos com este mundo. No contexto do teatro, o ser e estar no mundo necessita da existência de um sujeito que os receba, ou seja, um pacto de co-pertença entre ator/personagem e espectador. Nesse sentido, as palavras de Nancy ajudam-nos a perceber a questão de maneira mais ampla. De acordo com suas palavras:

Diante do abrigo íntimo que, de algum modo, sacode fora do espaço, numa mancha cega, abre o espaço de onde cabe sair, de onde o corpo se coloca diante de si mesmo – pois toda a sua presença está aí, nesse fora de si, que não se desprende de um “dentro”, mas que o evoca somente como o impossível, o vazio fora de um lugar, de um tempo e de um sentido. “Si” torna-se assim: personagem, papel, máscara, maneira de portar-se, exibição, apresentação – ou seja, variação singular da abertura e distinção pela qual há um corpo, uma presença. (NANCY, 2013, p. 81).

Há aqui um aspecto fundamental às nossas reflexões: se percebemos que há em todos nós a existência de uma aparente duplicidade - pois é a partir dela que estabelecemos nossas relações com o outro e com o mundo - reside aí a íntima relação de nossas existências com a do teatro, posto que, no teatro nos duplicamos, nos multiplicamos. Afinal, não é o teatro tão antigo quanto o corpo e seu poder comunicacional? Por isso, como bem afirma Nancy, *meu corpo é de uma vez teatro porque a sua presença mesma é dupla* (2013, p. 84). E diríamos que não apenas dupla, mas múltipla.

Do mesmo modo, o fenômeno transexual encontra-se no campo das possibilidades, ou seja, ao redimensionar o corpo e alterar a sua forma fisio-estética, a pessoa transexual instaura outros estados de compreensão sógnica deste corpo, a permitir sua potência discursiva, existencial e política. Para tanto, ressaltam-se-lhes os aspectos performativos e teatralizados.

3.3 No corpo *um* corpo

Você não consegue nunca começar qualquer coisa que seja, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você, enquanto você não existia ou quando você ainda não sabia que algo começava. Você nunca pode dominar. (Kuniichi Uno, 2014)

Já sabemos que há um impasse entre a imposição regulatória dos corpos heteronormativos e uma aparente força contrária que procura desarticular, desestabilizar os discursos hegemônicos, os quais impõem delimitações aos mesmos no seio da sociedade. O que se evidencia nesta queda de braço é que a heteronormatividade fortalece ainda mais o seu discurso dominante pelas vias da repetição, a qual torna mais eficaz seus atos performativos e sua sustentação. Por outro lado, as repetições também ocorrem no contexto da transexualidade, a fim de possibilitar a interrupção da reprodução das normas de gênero preexistentes. O entrave aí presente chama a atenção para o caráter excludente da categoria *humano*, segundo Bento (2006), das pessoas que reconstroem suas posições identitárias, transitando e, portanto, negando a precedência explicativa do biológico (p.45/46). Por isso mesmo

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos [...] Em outras palavras, os atos e gestos, os desejos articulados e postos em ato criam a ilusão de um núcleo interno e organizador do gênero, ilusão mantida discursivamente com o propósito de regular a sexualidade nos termos da estrutura obrigatória da heterossexualidade reprodutora (BUTLER, 2015, p.235).

O dispositivo da heterossexualidade e a fabricação do *anormal* como saída à experiência restritiva do sexo na sociedade — e às intensas discriminações e cerceamentos políticos de que são alvos os sujeitos que não conseguem/podem/desejam inscrever-se na esfera da inteligibilidade social — Butler (2003) enfatiza a necessidade de rompimento com o sistema binário que corrobora a relação mimética entre gênero e sexo, ao afirmar que o primeiro está determinado pelo segundo. Para tanto, a autora instiga a construir outra forma de pensamento na qual o corpo deixe de ser um meio passivo sobre o qual se inscrevem os significados culturais e passe a ser pensado também como uma produção performativa. A autora argumenta que para operar essa produção performativa é indispensável que as normas

que regulam e materializam o sexo e o gênero sejam continuamente repetidas, sempre amparadas por/em instituições e sujeitos detentores de uma autoridade reconhecida como legítima.

Nesse mesmo sentido, Butler (2003) aponta que a fixação da *matriz heterossexual* se dá com base na linearidade e na invariância da sequência corpo-sexo-gênero-desejo e prática sexual. Essa matriz excludente, ao mesmo tempo em que afirma a heterossexualidade normativa como a sexualidade possível, cria a rejeição aos sujeitos que não se apresentam *coerentemente* gendrados.

Um dos problemas das identidades, e que nos interessa aqui, é sua intrínseca relação com a ideia de *natureza* do sujeito, constituídas por um conjunto de normas e leis prefixadas essencialmente teatralizadas, a partir das quais passamos a assumir papéis à medida que somos categorizados em classes, religiões, raças, assim como sexo e gênero. Por isso mesmo, uma *naturalização* performatizada e repleta de artifícios teatrais. Daí o entendimento de que as identidades partem dessa natureza forjada e cheia de estratégias miméticas. Portanto, *elas são construções exigidas pelos ritos convencionais que postulam o sujeito de maneira a garantir a possibilidade do “nós” a partir da existência prévia do “eu”* (PINTO, 2002, p.108/109). E mais uma vez, diante do espelho, a pergunta ecoa e se multiplica em vozes: - *Quem sou eu?*

Ao ressaltar a necessidade da *repetição* no campo linguístico enquanto mecanismo de sustentação da identidade, Pinto chama a atenção para os *atos de fala*. Para tais conceitos, apenas destaquemos em seu discurso aquilo que a autora expõe sobre a identidade enquanto ato performativo. Vejamos:

[...]qualquer afirmação definitiva a respeito de uma identidade é um equívoco baseado na visão de sociedade como sistema de elementos coesos e coerentemente estáveis. Se assumimos a performatividade como o que obriga o sujeito a se constituir em processo, a identidade é também performatizada, ou seja, não existe senão na prática e na história de sua própria exibição – e é por isso mesmo sempre múltipla, fragmentada e repetível (PINTO,2002, p. 109).

Ao citarmos anteriormente a necessidade de estabelecermos parâmetros para os termos identidade e gênero, julgamos ser importante apontar mais alguns entendimentos em relação ao gênero, para que possamos melhor entender o *lugar* da pessoa transexual neste contexto. Para tanto, retomemos o entendimento de que, gênero é uma interpretação cultural do sexo e, portanto, construído culturalmente. Diante de tal definição, Butler (2015) questiona seu valor

de verdade absoluta. De acordo com seu ponto de vista, a ideia de que o gênero é construído sugere certo determinismo de significados de gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. Assim o gênero seria tão determinado quanto a formulação de que a biologia é o destino. E conclui apontando que o destino é a cultura; que é impossível separar a noção de gênero das interseções políticas e culturais, na qual se é produzida e mantida.

Ao questionar onde se encontram os sujeitos que transitam entre os gêneros ou que buscam por meios legais alterar o gênero de origem, Bento (2008) sinaliza o processo de invisibilidade social que estes enfrentam e passam a ocupar os hospitais e as clínicas à procura de viabilizar a mudança de gênero. De acordo com seu pensamento,

O sistema binário – masculino e feminino – produz e reproduz a ideia de que o gênero reflete, espelha o sexo e que todas as esferas constitutivas dos sujeitos estão amarradas a essa determinação inicial: a natureza constrói a sexualidade e posiciona os corpos de acordo com as supostas disposições naturais (BENTO, 2008, p. 17).

Diante do exposto, o gênero apresenta-se como reflexo do sexo. Neste sentido, o que distingue gênero de sexo é que o sexo se apresenta como categoria fixa e determinada pelo viés biológico, enquanto gênero provoca deslocamentos, movimentos de instabilidade e é impulsionado pelos aspectos culturais. Essa dinâmica leva a uma descontinuidade entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. A este propósito, Butler chama a atenção para o fato de que a construção de *homens* não necessariamente se aplica a corpos masculinos e nem o termo *mulheres* interprete somente corpos femininos, assim como não há sentido se pensar que o gênero se reduza ao número de dois.

Por outro lado, Bento prefere utilizar outra terminologia. Ao buscar refletir sobre a ruptura e os cruzamentos que provocam as pessoas transexuais àquilo que é socialmente estabelecido em relação ao gênero, ela se refere a *expressões identitárias*. Portanto, não só os (as) transexuais, mas também as (os) travestis, os transgêneros, as *drag queens*, os *drag kings* passam a compor o *hall* de exemplos que desconstroem a relação simplista vagina-feminino e pênis-masculino. É justamente o caráter performativo que possibilita a contestação às normas estabelecidas da identidade de gênero.

Neste sentido, Butler conclui que, os atos que constituem o gênero têm semelhanças com os atos performativos em contextos teatrais. Ao apontar as considerações de Merleau-Ponty (2011) sobre o corpo como um conjunto de possibilidades a serem continuamente realizadas, Butler propõe o corpo como materialidade que traduz significado de forma

dramática, ou seja, o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante *materialização* de possibilidades. Portanto, conclui dizendo que *fazemos o nosso corpo, e fazemo-lo diferentemente tanto dos nossos contemporâneos como dos nossos antecessores e sucessores* (2011, p.72).

Se levarmos em consideração que o corpo é um *eu* que produz uma *corporalização*¹³ *de possibilidades*, e estas condicionadas e circunscritas por convenções históricas, então, *este corpo é uma maneira de representar, dramatizar e reproduzir uma situação histórica* (Idem, p. 73). É neste contexto que podemos perceber o caráter transgressor do corpo transexual, pois nele reside também a possibilidade de contestar o *stablishment* da identidade de gênero amparado na forma binária homem/mulher e masculino/feminino a partir do determinismo heteronormativo. Os diversos atos que irão constituir a identidade de gênero do sujeito *trans* são revelados e expostos e confrontam-se com as proibições, com o interdito. Sua corporalização passa a realizar-se a partir de um conjunto de estratégias inerentes ao seu devir.

O filósofo Michel Foucault (2014) aponta diversos aspectos fundamentais para determinados tipos de interesses moduladores dos corpos, sobretudo aqueles que serão concebidos ao longo dos séculos XVIII e XIX. Para o filósofo e historiador, o corpo sofre os efeitos do poder, o qual exerce sobre este corpo discursos em diferentes contextos: o biopoder e a biopolítica. Ao tratar do biopoder, Foucault caracteriza-o de duas formas: 1) a *disciplina* (marca principal do século XVII), na qual o corpo é tido como uma máquina, como queria Descartes. Neste contexto, o corpo é analisado em sua *disciplinarização* nas escolas, hospitais, casernas, etc. Um corpo adestrado, o qual Foucault vai especificar como uma *anátomo-política* deste corpo. E 2) a *biopolítica* (pertencente ao século XVIII), na qual o corpo passa a ser encarado enquanto *corpo-espécie*. É um corpo visto em sua mecânica a partir de seus processos biológicos. Em outras palavras, temos de um lado, a disciplina que instaura uma *anátomo-política do corpo humano* e por outro, uma *série de intervenções e controles reguladores*, ou seja, uma *biopolítica da população* (FOUCAULT, 2014, p.152).

Peter Pál Pelbart (2003), ao analisar os conceitos de biopolítica e de biopoder em Foucault, nos diz que há uma tecnologia de dupla face que caracteriza o biopoder. De um lado as regulações e a anátomo-política e de outro a biopolítica da população, a espécie, as performances do corpo e todos os outros processos da vida. Destas vivências, dá-se o início da era, segundo Foucault, do biopoder, elemento fundamental ao desenvolvimento do

¹³ “A corporalização manifesta claramente um conjunto de estratégias ou aquilo a que Sartre chamaria um estilo de ser, ou Foucault “uma estilística da existência”. (BUTLER, 2011, P. 73).

capitalismo. Mas a garantia deste biopoder na consolidação do sistema capitalista, ressalta, só foi possível graças ao controle dos corpos e seu ajustamento para atender a determinados processos econômicos. As imposições do poder disciplinar aos gestos, às atitudes, aos usos do próprio corpo, às relações com o espaço e como os corpos se acomodam em diferentes territórios e como estamos condicionados ao tempo, todos estes fatores se consubstanciam em tecnologias políticas do corpo.

Quanto à sexualidade, Foucault faz referência ao funcionamento da repressão, a qual conduzirá qualquer prática adversa às leis normativas. Se a sexualidade não está atrelada à vida em família, circunscrita à função reprodutora e sobre os ditames da lei do casal, esta sexualidade deve ser silenciada, restringida ao quarto dos pais. E tudo que não é regulado, deve ser expulso, negado em atos ou palavras. A repressão, segundo o filósofo, funciona de acordo com o pensamento burguês, de que não há nada a dizer, nem ver e nem saber. Não obstante, se for mesmo necessário dar lugar às sexualidades ilegítimas, comenta ele, que vão incomodar lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos dos lucros. Mais adiante em seu estudo sobre o assunto, Foucault destaca:

Se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos de poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente (FOUCAULT, p.9, 2014).

De acordo com tal afirmativa, todo o sistema de repressão absorvido pelo capitalismo passa a gerir os corpos, controlá-los de tal maneira que, todo um aparato é desenvolvido a fim de erguer as paredes do grande teatro social. A medicina entra em cena, juntamente com a psiquiatria e a justiça penal a fim de manter o controle social, de proteger, separar e prevenir as diferentes condutas sexuais que não estejam de acordo com os padrões preestabelecidos pelo sistema. Essa aparente ordem social *teatralizada* segue seu curso durante os séculos XVIII com o surgimento de outros *atores* a reger as práticas sexuais: o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil. Nos séculos seguintes tais preceitos vão desmoronando pouco a pouco, perdendo parte do controle sobre os corpos com o aparecimento de novos discursos e a explosão de novas sexualidades, resultando numa era propensa às heterogeneidades sexuais, até o *descortinamento* do século XX.

Mesmo que no século XIX a medicina tenha estabelecido correlação entre travestismo feminino e *inversão sexual*, terminologia adotada na época, a transexualidade começou a ser

percebida de outras maneiras. Entendida como patologia, a transexualidade passa a ser mais investigada pela psiquiatria. Em 1940, surge o primeiro estudo sobre transexuais, mesmo que este termo ainda não existisse, pelo médico Harry Benjamin, na década de 40. Só a partir do sexólogo David Caldwell, em 1949, o termo transexual passa a existir. Durante as décadas de 1960 e 1970 o termo *Verdadeiro Transexual* é utilizado a fim de designar aqueles que se sujeitam à cirurgia dos órgãos genitais. Em seguida, outros termos são criados, como *Disforia de Gênero* (1973), com o intuito de designar a transexualidade como um distúrbio de gênero, transexualismo (1987), termo que foi incluído no *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders – DSM III* (Manual Diagnóstico e estatístico das Desordens Mentais), o qual, ainda considera tratar-se de uma patologia. No ano de 1994, tido como Desordem da Identidade de Gênero, o DSM III altera o termo para Transtorno de Identidade de Gênero. Para Francisco Vásquez Garcia;

Los discursos biomédicos sobre transexualidad tienen el poder de hacer que las personas trans asuman el modelo biomédico que las patologiza, tanto en el plano físico, en el caso de individuos que desean someterse a la cirugía de rediseño sexual, como en el plano mental, que las diagnostica como las personas afectadas por un trastorno de identidad de género, y las hace someterse al aparato médico regulador, ya que actualmente, en la mayoría de los países, sigue siendo necesario pasar por la cirugía de reasignación sexual para la obtención del reconocimiento legal y social identidad de género (García, 2009).

Desde a década de 1980 temos um profícuo desenvolvimento sobre os estudos do corpo, redimensionando olhares e entendimentos sobre o mesmo. Surgem os estudos culturais, o pós-estruturalismo, a perspectiva pós-moderna, os estudos semióticos e psicanalíticos. As discussões se estendem e procuram contemplar os problemas da estética e da política relacionados aos corpos que envolverão o campo artístico, a área da saúde e outras áreas do conhecimento como a antropologia, a sociologia e as novas tecnologias.

Para os filósofos Georges Lakoff e Mark Johnson (2003), a partir dos quais Christine Greiner (2005) irá apoiar seus argumentos em torno do problema do processo de transmissão entre corpo e ambiente, os conceitos não são apenas matéria do intelecto. Servem para estruturar o que percebemos, de que maneira nos relacionamos com o mundo e com os outros e como nos comunicamos. Johnson vai ainda mais além a partir destas discussões, destacando a existência da matéria metafórica, ou seja, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, consubstancia-se em matéria metafórica. Em relação à comunicação, a metáfora exerce a função de conceito que pode

contribuir para o processo evolutivo da referida comunicação. Tais pressupostos dizem respeito à cognição. No processo de comunicação ocorrem deslocamentos que se dão *de dentro para fora e de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, bem como da ação para a palavra, da palavra para a ação, assim por diante.* (2005, p. 131).

As reflexões a respeito do corpomídia, oferecidas por Greiner, salienta que a comunicação se restringe a significados, pois, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Ressalta ainda que, há taxas diferentes de coerência, incluindo também, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Por fim afirma que *esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório-motor e nervoso.*

Ao tratarmos neste estudo do corpo transexual enquanto devir e imanência do desejo, as relações que se constroem e se consolidam nele delineiam-se em sua potencialidade performativa. Se levarmos em consideração todo o percurso que foi apresentado até aqui, podemos observar que, ao constituir-se enquanto gênero, a pessoa transexual transita num espaço permeado de (im)possibilidades a produzir linhas de forças conflitantes, vetores que procuram equilibrar oposições.

Outros discursos sobre o corpo vão surgir, apresentando diferentes perspectivas de análise. É o caso do dramaturgo francês Antonin Artaud (1999), do qual podemos destacar que o corpo sem órgãos – o CsO -, conceito por ele desenvolvido, procura revelar o desejo de libertar este corpo dos automatismos, o qual não viria a tornar-se um conceito ou uma noção, mas, sobretudo, uma prática, um conjunto de práticas a constituir uma experiência limite (GREINER, 2011). Deste modo, o corpo pode ser vivo sem ser necessariamente orgânico. Em Artaud, por exemplo, a respiração está presente até mesmo antes do *caos*, na nascente de um desejo consciente, ou seja, não se trata da respiração enquanto ato físico, orgânico, provocado pelo movimento pulmonar, mas um tipo vital mutante, segundo o dramaturgo, que percorre os nervos e luta com os princípios inteligentes da mente.

O corpo sem órgãos refere-se a um corpo ilimitado, variado e livre de qualquer forma que o delimite; um corpo muito mais comprometido com a noção de tempo do que com a de espaço. É um corpo que se pretende pouco visível, mas nem por isso menos presente e sensível, ou como aponta Uno (2012): *Um tal corpo vive e dá vida a um tal tempo, uma vez que, até então, estivemos tão preocupados com o espaço e o território, assim como com as organizações e seus órgãos.* Neste caso, o fenômeno do CsO pertence a uma rede móvel e instável de forças e não de formas.

O pensamento de Artaud está para além do teatro ocidental. Ele vai de encontro a uma cultura linguística já sedimentada e desenvolvida em sua prática. Sua proposição transcende, indo de encontro a uma nova visão de homem, de mundo e de vida. Sua teoria contraria o pensamento cartesiano, o qual discorre sobre o corpo enquanto estrutura maquínica. Se em Descartes, o corpo é dado como extensão e pleno de automatismos, em Artaud, tal automatismo é completamente abandonado.

Em se tratando de outro termo utilizado pelo pensador francês e que extrapola o entendimento de corpo a partir de sua organicidade é o de *espessamento*; temos então, um corpo que não consiste simplesmente numa *concreção particular, numa acumulação ou espessamento local*, como diz Uno (2012): *o espessamento de que fala Artaud evidencia tanto a distinção como a multiplicidade dos corpos*. Uno ainda comenta sobre outra questão existente no pensamento filosófico de Artaud, que para esta investigação é muito importante ressaltarmos, que é a ideia de *genital inato*. De acordo com sua definição, *eu sou um genital inato, ao olhar de perto, isso quer dizer que eu jamais me realizei [...] Eu sou daqueles que para ser precisa escapar de seu inatismo*. Um genital inato refere-se a alguém que procura um novo nascimento, desta vez por si mesmo, a fim de excluir um inatismo. Afinal, se se é inato é que nunca se nasceu. Artaud, segundo Uno, declara, desde o início, uma guerra singular contra os órgãos com o CsO. O que ele desejava era fazer o corpo se desvencilhar da consciência de seu projeto ou do projeto de outro que tenta dominar o outro. Por isso, aí reside o cerne do problema: É o corpo que começa sem querer dominar, como *genital inato*, como bem explica Uno:

Uma das obsessões mais fortes para Antonin Artaud era de que seu corpo não era nada além de um autômato manipulado por Deus. Mas o que ele queria fazer não era destruir esse autômato manipulador, mas se desvencilhar do autômato, de seu próprio corpo paralisado [...] Os órgãos são execráveis na medida em que eles representam e articulam as ordens que determinam o autômato de Deus. É por isso que Artaud comandaria a luta contra os órgãos durante toda a sua vida [...] Essa guerra “para acabar com o julgamento de Deus” é inspirada sobretudo pela questão do corpo, aquela do genital inato, do automatismo que exclui a determinação, e não aquela que provem dos outros, que vem principalmente das instituições e tecnologias visíveis ou invisíveis para gerar o corpo. (UNO, p. 60, 2012).

Quando os corpos genderizados declaram guerra contra os gêneros inteligíveis, o estado de sujeição é desestabilizado e estes corpos acabam por provocar o seu espessamento, e por possibilitar sua multiplicidade. O movimento iniciado no interior da pessoa transexual, deflagra conflitos, angústias, instabilidades existenciais, os quais projetam-se para si e em si

mesmo, mas contrapõem-se a qualquer espécie de solipsismos. A pessoa transexual lança-se para o mundo e nele se revela, em constante processo de contaminação.

As concepções sobre o corpo em Deleuze e Guatarri (1966), ambos defendem a ideia de um corpo intensivo. Se o corpo não tem órgãos, este se encontra no limite, através do qual é preciso detectar níveis, zonas de intensidade, fluxos. Imersos no pensamento Artaudiano sobre o CsO, Deleuze e Guatarri entendem que há uma clara distinção entre corpo e organismo. Para eles, o CsO, trata-se de um estrato deste corpo, ou seja, um fenômeno composto de acúmulos, coágulos, sedimentação, a impor-lhe forma, função, ligação, organização, dadas através de organizações de dominação, de controle e que se apoia em determinada hierarquia de poder numa transcendência organizada, a fim de explorar a utilidade deste corpo. É assim que nossos órgãos se tornam nossos inimigos. Para melhor entender tal proposição, vejamos o que diz Rafael Trindade:

A vida torna-se fraca, o desejo é canalizado, tudo trabalha pela produção, pela finalidade. Já vimos como o desejo para Deleuze não é falta, é produção, mas o corpo, afastado daquilo que pode, perde sua capacidade revolucionária e se torna doente, perde sua capacidade de criar o real para aceitar a vida medíocre que lhe dão. A alternativa de Deleuze está em criar para si um Corpo sem Órgãos (TRINDADE, 2013, s/p).

Mais uma vez, é notório o mal-estar em relação ao corpo *emoldurado*. À título de exemplo, lembremos do *cachimbo* apresentado pelo pintor Magritte¹⁴ (fig. 6). Nele observamos que o

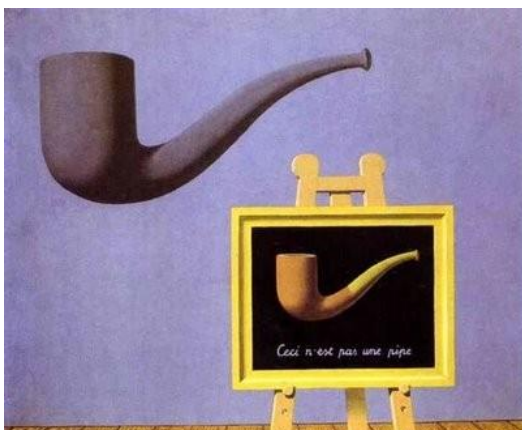


Fig. 5. Fonte: portaljudaico.com.br

objeto representado é determinado por padrões preestabelecidos por diversos fatores de controle e dominação. Na imagem temos um cachimbo fixo e emoldurado e outro que parece flutuar e fora de delimitação. Ambos têm a forma de cachimbo, porém representados diferentemente.

Não menos conformado percebemos o devir-corpo-*trans* no mundo. Em sua presença metamórfica e transitória entre um lugar ao outro, fala-nos muito mais do enfrentamento à heteronormatização ao longo de todo o percurso do que sua busca por algum tipo de automatismo social ou cultural. Mesmo porque, o corpo *trans* por si só estabelece diferentes

¹⁴*Ceci n'est pas une pipe* – Isto não é um cachimbo, de 1929, e uma das obras mais famosas do pintor surrealista belga René Magritte (1898 – 1967).

níveis de transgressão em forma e conteúdo, ou seja, é transgressor em si, a partir do momento em que o contraria em seu estatuto sexual e biológico. E também é transgressor à medida em que se reinventa e se concebe enquanto genital inato.

4 O CORPO QUE *TRANSITO* - DIÁLOGO ENTRE EDUCAÇÃO, DRAMA E *PERFORMANCE*

A peça teatral *Desiderium* constitui-se como vivência prática a qual tratamos da transexualidade. A partir desta perspectiva, procuraremos analisar neste capítulo a sua estrutura dramática e de que maneira o tema sobre o fenômeno *trans* é nela abordada. Em seguida, buscaremos inserir esta vivência artística enquanto possível prática pedagógico-teatral a fim refletir sobre a presença transexual no espaço educacional. Para tanto, é-nos relevante ressaltar a importância exercida pelo teatro em prol da transformação das realidades de opressão e exclusão sofridas pelas pessoas *trans* em instituições educacionais de ensino formal e não formal. Desta maneira, iniciaremos este capítulo refletindo sobre alguns contextos e conceitos educacionais que procuram localizar os estados de opressão, submissão e assujeitamento, os quais são difundidos e praticados nas instituições de ensino. E ao mesmo tempo, traremos para a discussão práticas pedagógico-teatrais que visam desenvolver processos de libertação das condições opressoras elencadas.

4.1 Primeiro ato - onde está o (a) transexual no espaço educacional?

No contexto educacional tem ocorrido disparidades quando o assunto é identidade de gênero, exigindo cada vez mais políticas de enfrentamento contra a discriminação, o preconceito e a transfobia. A própria sociedade civil, através de seus organismos, tem se manifestado a favor de uma educação que leve em consideração os direitos humanos. A busca pelo fortalecimento da participação dos estudantes na conquista de seus direitos e a criação de um ambiente educacional a propiciar o respeito à diversidade podem ser importantes aliados para a qualidade de vida de transexuais em tais ambientes.

O ambiente educacional, ainda visivelmente hostil, representa o maior obstáculo para lidar com o assunto. De acordo com alguns especialistas, a transexualidade continua sendo encarada e diagnosticada como patologia, apesar do empenho de profissionais da área de saúde e humanidades em desconstruir tais discursos falaciosos. Algumas iniciativas em criar

projetos que possibilitem tratar do tema, como por exemplo, o Projeto *Escola Sem Homofobia*¹⁵, acabou por acirrar ainda mais a discussão e os pronunciamentos conservadores.

Atitude como a apontada acima reforça o preconceito e a discriminação das pessoas transexuais, relegando-as ainda mais à invisibilidade. De acordo com Bento (2006), estas pessoas sofrem evasão escolar por meio de tecnologias cotidianas de exclusão. Seja pela violência transfóbica ou homofóbica, seja pela inadequação do trato pedagógico, estudantes experimentam um massacre diário para sobreviverem à escola. Estudos apontam que a capacidade de fala e participação de estudantes na conquista de direitos e, conseqüentemente, a criação de um ambiente favorável ao acolhimento às diferenças são fundamentais para que a discriminação e o preconceito diminua. Por isto mesmo, apostar numa educação de qualidade possibilita a reversão dos índices de violência e o estreitamento de diálogo entre comunidade e escola. Abordar temas sobre sexualidade, diversidade sexual, exploração sexual e Estatuto da Criança e do Adolescente, por exemplo, é necessário às políticas de educação, buscando contemplar o envolvimento de todas as esferas de poder do país.

A partir da 1ª Conferência Nacional LGBTTT¹⁶ as questões concernentes à presença de transexuais na escola ganhou maior atenção. Percebeu-se a necessidade de se criar medidas que pudessem contemplar os níveis legislativos, administrativos e organizacionais a fim de garantir o acesso desta população e sua permanência na escola livres da discriminação por sua condição sexual ou de identidade de gênero. As discussões propostas ao longo desta conferência partiram de vários depoimentos de transexuais e outros grupos identitários LGBTTT, nos quais relatam que a escola acaba sendo um lugar onde se produz sofrimento por conta do preconceito, sobretudo pelo fato dos(as) transexuais estarem impedidos(as) de utilizarem o nome social no recinto escolar.

A mobilização dos movimentos sociais tem reivindicado posturas mais contundentes por parte dos órgãos públicos, com o intuito de erradicar o quadro de exclusão existente. Dentre as medidas exigidas encontra-se a utilização do nome social pelo qual se reconhecem no âmbito escolar. Pouco a pouco os segmentos de luta pelos direitos LGBTTT têm alcançado êxito, como casos que já ocorrem no estado do Pará, o qual passou a permitir o uso do nome social de transexuais e travestis na matrícula escolar, na Universidade Estadual do Rio de

¹⁵Lançado pelo governo federal em 2004, o Programa Brasil sem Homofobia previa, entre suas diretrizes, promover "valores de respeito à paz e à não-discriminação por orientação sexual". Dentre as propostas para a Educação estava a produção de materiais educativos específicos para discutir questões como orientação sexual e homofobia. Com alguns anos de atraso, em 2011, essa recomendação estava prestes a sair do papel com a elaboração do kit Escola sem Homofobia. Contudo, após pressão de setores conservadores da sociedade e do Congresso Nacional, o material foi engavetado pelo governo (Revista Nova Escola, fevereiro de 2015).

¹⁶ Conferência realizada em 2008, promovida pela Secretaria Especial dos Direitos Humanos e impulsionada pelo Programa Brasil sem Homofobia.

Janeiro e Universidade Federal do Paraná e em todas as escolas e universidades do estado do Paraná, as quais também passaram a permitir o mesmo direito do uso do nome social e o mesmo ocorrendo no Sistema Único de Saúde (SUS), apenas para citarmos algumas destas conquistas.

Mesmo com estas conquistas, os (as) transexuais continuam sofrendo com os processos de exclusão nas instituições de ensino em todo o país, o que tem provocado um alto índice de evasão por parte das pessoas LGBTT. De acordo com Bento (2008), o que tem ocorrido nas escolas é mais do que exclusão. Para ela:

[...] a escola, que se apresenta como uma instituição incapaz de lidar com a diferença e pluralidade, funciona como uma das principais instituições guardiãs das normas de gênero e produtora da heterossexualidade. Para os casos em que as crianças são levadas a deixar a escola por não suportarem o ambiente hostil é limitador falarmos em “evasão”. No entanto, não existem indicadores para medir a homofobia de uma sociedade e, quando se fala na escola tudo aparece sob o manto invisibilizante da evasão. Na verdade, há um desejo em eliminar e excluir aqueles que contaminam o espaço escolar. Há um processo de expulsão e não de evasão (BENTO, 2008, p. 129).

Não podemos esquecer que a escola representa peça fundamental para a permanência dos discursos normatizadores dos corpos e de controle destes. Em outras palavras, a presença de corpos que escapem à heteronormatividade, como no caso dos(as) transexuais, põe em xeque os discursos hegemônicos disciplinares e biopolíticos que sedimentam as regras das escolas tradicionais. Por outro lado, a instituição escolar, mesmo diante de programas educacionais sobre sexo, diversidade sexual e combate ao preconceito, é entendida pela maior parcela da sociedade e dos órgãos a ela relacionada como mantenedora do *stablishment* e do controle sobre sexo, corpo e gênero.

De acordo com Butler (1999), os corpos transexuais *são aqueles que não pesam* por se tratar de corpos que não têm importância e são descartados. Já Bento (2006), ao referir-se aos corpos que sofrem várias formas de exclusão e violência, como no caso dos *trans*, faz a seguinte observação:

[...] corpos pré-operados, pós-operados, hormonizados, depilados, retocados, siliconizados, maquiados. Corpos inconclusos, desfeitos e refeitos, arquivos vivos de exclusão. Corpos que embaralham as fronteiras entre o natural e o artificial, entre o real e o fictício, e que denunciam, implícita ou explicitamente, que as normas de gênero não conseguem um consenso absoluto na vida social (BENTO, 2006, p. 19-20).

Em se tratando do tema especificamente da sexualidade e da identidade de gênero, o que se percebe é a enorme dificuldade em lidar com os mesmos. Por um lado temos o despreparo de grande parte dos profissionais da educação e do outro, o desinteresse das escolas em querer incorporar em seu cotidiano os referidos temas. Desta maneira, educadores e gestores escolares tem sido cada vez mais conduzidos à formação profissional que permita lidar com o assunto. No Plano Nacional de Educação – PNE (2010), encontra-se no eixo VI o tema *Inclusão e Diversidade na Educação Básica*. O texto diz que *a diversidade pode ser entendida como a construção histórica, cultural e social (inclusive econômica) das diferenças. Ela é construída no processo histórico-cultural, na adaptação do homem e da mulher ao meio social e no contexto das relações de poder* (p. 96).

O que podemos perceber é a necessidade de mudança de postura frente às questões relativas à diversidade. Esta atitude pode permitir que enxerguemos as diferenças destituídas de certa hierarquia e por isso mesmo passemos a considerar a igualdade de direitos entre as mesmas no nível social. É preciso que haja avanços no que se refere à construção dos direitos nos âmbitos social, humano, político, cultural e econômico. Para tanto, tais prerrogativas só são possíveis quando desenvolvidas estratégias de inclusão e valorização à diversidade, nas quais se é cobrado dos poderes públicos e da própria sociedade tratamento justo entre todos os sujeitos a partir de políticas afirmativas. Mas o problema parece ainda trilhar um longo caminho para que possamos alcançar tais ideais.

De acordo com relatórios sobre a violência contra pessoas *trans*, o Brasil ocupa o primeiro lugar em crimes transfóbicos no mundo, sendo estes praticados, em sua maioria, por jovens em idade escolar. E suas vítimas, do mesmo modo, em sua maioria, encontra-se no ensino médio. Como o índice parece aumentar a cada ano, tem se pensado em políticas direcionadas à mudança do próprio sistema educacional, de modo a promover o espaço escolar enquanto lugar de inclusão e respeito à diversidade. Por isso mesmo, se quer uma estrutura física dos estabelecimentos escolares de qualidade, bem como a existência de recursos materiais e humanos que possam dar suporte à formação desses jovens, promovendo assim o desenvolvimento social.

A Conferência Nacional de Educação Básica (CONAE)¹⁷ aponta que a exclusão acontece a partir do momento em que se nega a existência da diferença e ao mesmo tempo, o sistema educacional quase sempre se exime da responsabilidade de tratar do assunto. O que se deseja é a compreensão de que a diversidade não se posiciona contrária à luta pela superação

¹⁷ A Conferência Nacional de Educação Básica, criada em 2008, é um importante referencial desenvolvido pelo Ministério da Educação que trata das políticas públicas do setor educacional no Brasil.

das desigualdades sociais. Ela objetiva desmascarar a forma desigual pela qual as diferenças vêm sendo historicamente tratadas na sociedade, na escola, e nas políticas públicas em geral (CONAE, 2008).

O documento da CONAE chama a atenção para o perigo de se ignorar a existência da diversidade. Isso pode reforçar ainda mais a desigualdade presente nas relações assimétricas de gênero, entre outras. Por este motivo, reforça-se no documento a importância em se garantir uma educação pública gratuita, laica, plural, democrática e de qualidade. Se levarmos em conta o contexto da realidade atual vivenciado pela escola, percebemos que os apontamentos apresentados pela CONAE parecem, em certo sentido, um tanto idealistas e utópicos. O que prevalece ainda no âmbito escolar é a naturalização de gêneros que prevalecem e outros inferiorizados e relegados à violência, ao preconceito e à discriminação, naturalização esta construída notadamente por um longo processo histórico-cultural e político-social.

Mais uma vez reiteramos que as pessoas LGBTTT colocam em xeque os princípios generalistas e a escola uniformizadora, que, apesar dos avanços dos últimos anos, ainda persiste no sistema de educação obsoleto. Além disso, os movimentos sociais que incluem transexuais, procura a problematização dos currículos escolares, pois, como ressalta Veiga-Neto (2002) *O currículo imprimiu uma ordem geométrica, reticular e disciplinar, tanto aos saberes quanto à distribuição desses saberes ao longo de um tempo* (p.164). Conseqüentemente, estes movimentos insistem em apontar a urgência por mudanças nos projetos pedagógicos, na política educacional e nas leis e diretrizes curriculares que regem o sistema educacional do país. Neste sentido, compreendemos que o movimento LGBTTT extrapola qualquer interesse unilateral, expandindo seu olhar sobre a diversidade enquanto constructo de um discurso baseado nos aspectos histórico, social e cultural relativos às diferenças. A complexa rede que envolve a luta por igualdade se politiza cada vez mais e passa a consolidar-se nos discursos afirmativos e na conquista dos seus direitos. Ao atuar dessa forma, questiona o tratamento dado pelo Estado à questão da diversidade e lhes cobram políticas públicas e democráticas e a construção de políticas públicas específicas.

Portanto, para que ocorra verdadeiramente a inclusão das pessoas *trans* no contexto educacional, não se pode deixar de levar em consideração alguns aspectos fundamentais: É preciso o reconhecimento e a garantia ao direito à diversidade, mesmo que se continue o embate contra as desigualdades sociais; É necessário dispor de uma educação que possa valorizar a inclusão baseada na qualidade do processo educacional; É fundamental o respeito às diferenças e o combate contra o preconceito e a discriminação. Para tanto, as práticas

pedagógicas devem articular-se aos movimentos sociais, promovendo o diálogo entre estes e a comunidade.

Se por um lado as prerrogativas acima descritas possam parecer um tanto idealistas, por outro, não podemos esquecer que a escola ainda é um campo minado no qual projetam-se interesses diversos, forças contrárias que se conflituam, centro gravitacional entre uma falsa autonomia a que lhe conferem e ao mesmo tempo, um território complexo de interesses externos. De qualquer modo, a escola continua a exercer papel importante na formação e no desenvolvimento dos indivíduos, mesmo que paradoxal. Não obstante, este ambiente pode ser tanto estimulante como desestimulante. Se aqueles que a frequentam são discriminados e hostilizados por conta de sua identidade de gênero, ou pela falta de reconhecimento dela, esta perde parte de sua importância na vida destes indivíduos. Em decorrência dessa realidade, o lugar das pessoas *trans* no contexto escolar acaba por tornar-se inviável, o que provocará o grande índice de evasão.

Outro fator que parece reverberar e que, por sua vez, acaba por provocar ainda mais os processos de exclusão de transexuais são os estereótipos aos quais costumam ser submetidos. Estes se propagam no ambiente educacional e causam seus efeitos nefastos. É que o corpo *trans* e o que dele decorre passa pelo filtro normatizador que reside nos enunciados das práticas educativas regidas pela perspectiva heterocêntrica. Esta controla as condutas e opera por via de regulamentação: aqueles que se comportam de maneira condizente às normas, que são os corpos positivos e os outros que demonstram comportamentos desviantes e indesejados, os corpos negativos. São estes que desqualificam os modelos preestabelecidos pelos padrões sociais hegemônicos e terminam por estabelecer as diferenças. Por isso, passam a integrar o meio social sob a égide dos estereótipos.

Para Homi Bahba (2007), o estereótipo é uma forma fixa e simplificada que conduz à negação da diferença e esta, por sua vez, acaba por autorizar a discriminação. Neste movimento, o estereótipo estabelece uma espécie de estratégia no interior do discurso que impede a agência do outro. Assim, a repetição sobre este sujeito é assimilada como *verdade* e conhecida previamente a demarcar o terreno da diferença de maneira negativa. Nesse sentido, é preciso antes de mais nada, identificar tais estereótipos que se proliferam no ambiente escolar para que se possa combater seus efeitos danosos.

Se pensarmos a partir da perspectiva Foucaultiana, a escola termina por reafirmar uma disposição repressiva, na qual são produzidos discursos de formatação de corpos e corporalidades e seus respectivos dispositivos de controle. Por isto mesmo, Goodson (2003),

ao referir-se à permanência das tradições e à repetição de normas de comportamento apontadas por Hobsbown nos diz que:

A tradição inventada significa um conjunto de práticas e ritos: práticas, normalmente regidas por normas expressas ou tacitamente aceitas e ritos — natureza simbólica — que procuram fazer circular certos valores e normas de comportamento mediante repetição, que implica automaticamente continuidade com o passado. De fato, onde é possível, o que tais práticas e ritos buscam é estabelecer a continuidade com um passado apropriado (GOODSON, 2003, p.78).

Diante do exposto, fica evidente a relação das instituições educacionais com o interesse em se manter a tradição, alinhada à construção de subjetividades que estejam de acordo com os interesses do discurso heteronormativo da sociedade. Mas, mesmo diante de tais imposições que se dão pela força da repetição e pelos dispositivos criados pela tradição escolar e convenções sociais de comportamento dos sujeitos, a tradição não apenas reproduz, mas recria ao mesmo tempo culturas e *práticas ambivalentes que incluem o mesmo e o outro num jogo em que nem a vitória nem a derrota jamais serão completas* (MACEDO, 2006, p.289), um espaço-tempo em que *os bens simbólicos são descolecionados, desterritorializados, impurificados, num processo que explicita a fluidez das fronteiras entre as culturas do eu e do outro e torna menos óbvias e estáticas as relações de poder*, (Idem, p.290).

De acordo com Louro (2015), depois que a questão da sexualidade se tornou objeto de estudo para cientistas, religiosos, antropólogos, psiquiatras, educadores, os dispositivos de controle e vigilância, pelos quais formas de regulação foram ampliadas por meio de instituições que passaram a ditar normas, a definir quais os padrões de sanidade ou de insanidade. Unidas ao Estado, às igrejas ou a ciência, aponta Louro, estas instituições procuram se inserir neste contexto a impor suas *verdades* e seus discursos éticos. Para ela, *hoje, as chamadas minorias sexuais estão muito mais visíveis, e, conseqüentemente, torna-se mais explícita e acirrada a luta entre elas e os grupos conservadores* (p.28).

Se as instituições de ensino corroboram a produção de corpos, gêneros e sexualidades a partir de mecanismos de controle presentes nos seus currículos, torna-se um grande desafio, tanto para as pessoas *trans* quanto para os movimentos sociais que lutam pela igualdade de gênero, a desconstrução das práticas de hierarquização e superioridade dos *iguais* contra a inferioridade dos *diferentes*. Destarte, o que temos é uma sexualidade educada, na qual,

mesmo os que transgridem as normas, acabam por agir a partir de uma padronização e assimilação de comportamentos e condutas que lhes sejam adequadas. Neste sentido, homens e mulheres são submetidos à lógica binária e condicionados a conformar-se às opções masculino e feminino e à uma única sexualidade legitimada socialmente, a heterossexualidade, pois, *não estar de acordo com as normas significa perder a representação nos quadros de legitimidade e de importância no/do espaço social* (BUTLER, 2003).

Diante deste processo de enquadramento identitário sexual e de gênero, as pessoas transexuais são silenciadas e invisibilizadas, e por isso são impelidas a submeterem-se aos estereótipos e aos estigmas que lhes são impostos, o de *corpos estranhos e abjetos*. No caso dos (as) transexuais a dificuldade em lidar com a ordem normativa é maior pelo fato de estarem fixadas no imaginário social como aqueles que transgridem as convenções relativas ao corpo, ao gênero e à sexualidade. Os processos de estigmatização porque passam as pessoas *trans* se dão no momento em que estas rompem com os modelos heteronormativos, ocasionando contra as mesmas o rótulo de corpos negativos e desprovido-as do direito de ter direitos. São estes corpos que Butler (1999) identificará como abjetos.

A partir de relatos de transexuais coletados para esta investigação, é notório, em sua maioria, o sentimento que carregam de pessoas que precisam viver em estado de vulnerabilidade social, além de conviver com o reforço perante os outros de sua inquietante diferença. Por isto mesmo, acabam por recorrer à invisibilidade nas relações do dia-a-dia, a fim de se protegerem contra a discriminação e à violência. Não obstante, devemos atentar para a importância de desconstruir e problematizar os discursos heteronormativos a fim de garantir o convívio e a permanência de transexuais no âmbito escolar e desta maneira seja possível o respeito à diferença.

Ao constatarmos a problemática enfrentada pelas pessoas transexuais no contexto educacional, questionamo-nos: de que maneira é possível articular a convivência entre estes corpos considerados estranhos e o espaço tradicional da escola e de outras instituições de ensino? Como abordar assuntos relativos às pessoas LGBTTT num ambiente pautado por procedimentos eminentemente heteronormativos? Como relacionar a pluralidade sexual e de gênero às práticas educativas contemporâneas?

Longe de encontrarmos respostas a todas as proposições aí suscitadas, evidenciamos a necessidade de, antes mesmo de adentrarmos às instituições educacionais, desconstruir os processos heteronormativos e biopolíticos; desmontar a falácia e os simulacros presentes nos discursos da heteronormatividade por via da heterossexualidade, a qual determina a

impossibilidade de vida fora dos seus marcos(Louro, 2015); desvincular as categorizações das pessoas por suas orientações sexuais e suas determinações de gênero, tirando-as de suas *caixinhas etiquetadas*.

Apesar de as escolas serem um espaço em que se reproduz uma visão naturalizada das relações sociais, tem se procurado discutir e refletir amplamente os Direitos Humanos. Este é um sinal de que as instituições educacionais pouco a pouco abrem-se para o debate sobre os problemas sociais. Mesmo que no âmbito educacional ainda permaneçam os fatores de exclusão e desistência por parte de alunos transexuais por estes sofrerem múltiplas violências em seu cotidiano, mesmo assim, o meio educacional não pode ser visto como se fosse uma ilha, distante e alheia às transformações que a cercam. Ao levar em consideração a urgência e a importância de se tratar sobre as questões de gênero e de sexualidade, Melissa C. Bello & Jaqueline Luzzi consideram que

Debates sobre a temática de gênero e diversidade sexual já acontecem efetivamente no espaço escolar, salas de professoras e professores, reuniões pedagógicas e conselhos de classe, sobretudo quando acontecem “problemas” com alunos e alunas homossexuais, desequilibrando as rotinas normativas escolares. São debates muitas vezes realizados à boca pequena, recheados de moralismos, de posições religiosas, feitos com tom de fofoca que ao não enfrentar a reflexão e necessidade de conhecimento sobre a temática acabam por referendar a discriminação e a exclusão de inúmeros estudantes do espaço escolar. Exclusão que por ser invisível demonstra também que é socialmente aceita e só ganha visibilidade quando os sujeitos conscientes de seus direitos clamam por eles (BELLO & LUZZI, 2009, p. 4694).

Note-se que as autoras se referem aos homossexuais, porém entendemos que o texto acima pode muito bem contemplar as pessoas transexuais, as quais sofrem os mesmos processos de violência no meio escolar. Na maioria das falas e relatos observados ao longo deste estudo, ao se referirem às vivências educacionais, as pessoas transexuais revelam diversos tipos de ocorrências de violência, constrangimento, assédio, discriminação e humilhações. Estes fatos provocaram o fracasso escolar por parte destes.

4.2 Segundo ato – Pedagogias Teatrais em Prisma

De acordo com o pensamento do teórico e crítico da cultura e educação, Henri Giroux (1997), a escola configura-se como lugar no qual se aprende e se é introjetado a cultura da sociedade dominante. Ela prepara, ao mesmo tempo, para o ingresso ao mercado e à

conformação ao *status quo* da classe dominante, além de exercer o papel de agente de controle social. Mas, em contraposição, a pedagogia deve se desenvolver como uma prática que permita ao professor encarar a educação como um empreendimento político, social e cultural. Por isto mesmo, a escola pode se tornar um veículo para ajudar os estudantes a desenvolverem potencialmente a criticidade a fim de tornarem-se participantes do processo democrático. Isso se daria, segundo Giroux, a partir de mudanças provocadas na metodologia e no currículo oficial dos estudos sociais. Este ato favoreceria o entendimento de que a escola é um agente de socialização e propiciadora de atividades reflexivas e, conseqüentemente, libertadoras.

Analogamente ao pensamento de Giroux, o educador Paulo Freire (1987) desenvolve sua reflexão em torno da pedagogia do oprimido, sendo definida por ele como uma pedagogia humanista e libertadora. Nela, *os oprimidos vão desvelando o mundo da opressão e vão comprometendo-se, na práxis, com a sua transformação*, por um lado. E por outro, ao transformar a realidade opressora, esta pedagogia *deixa de ser dos oprimidos e passa a ser a pedagogia dos homens em processo de permanente transformação* (p. 27).

Antes de adentrarmos propriamente nas discussões sobre a pedagogia teatral, apresentemos ainda outro teórico da filosofia da educação, o qual acreditamos ser de fundamental importância às nossas reflexões. Trata-se de John Dewey (1979). O filósofo nos apresenta o termo *docilidade* definindo-o como sendo um termo utilizado para designar a habilidade para aprender somente aquilo que os designados de autoridades ambicionam ensinar, ou seja, reprodução imitativa em oposição à capacidade de renovação, reforma e criação de novos hábitos. Para ele é preciso pensar coletivamente, onde reside a vida democrática. É na democracia que acontece a livre manifestação das potencialidades humanas. Se isso não ocorre, o que se tem é a incapacidade de interagir com a diversidade e a fixidez dos hábitos irrefletidos, o que provocará o bloqueio ao crescimento. No que tange às experiências artísticas, Dewey apresenta-as como caminho efetivo de superação da rotina, dos preconceitos, das experiências frouxas e irrefletidas do cotidiano, por isso, a arte pode se converter numa oficina de hábitos críticos.

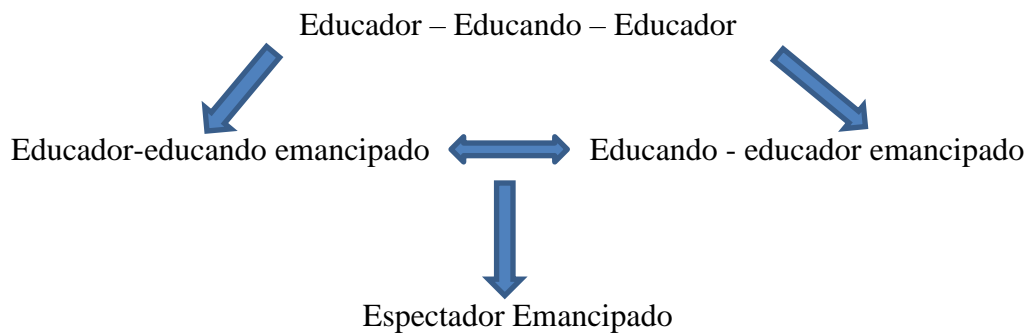
A partir dos pressupostos apresentados por Giroux, Freire e Dewey, queremos pensar a pedagogia teatral enquanto ciência que propõe refletir sobre as finalidades, as condições, os métodos e os procedimentos relativos a processos de ensino/aprendizagem em teatro. Neste entendimento, o fazer teatral é uma complexa teia de ensino que envolve relacionamentos, expectativas, conflitos e emoções humanas. E é na atmosfera do trabalho e na vivência coletiva que a experiência transformadora pode acontecer.

Ao levarmos em consideração os sentidos *libertador, reflexivo, crítico e democrático* apresentados anteriormente dizemos que o processo pedagógico pode dispor de variadas abordagens para se pensar, problematizar e desconstruir os discursos fixos e preestabelecidos. De fazer perceber a diversidade também existente nas instituições de ensino e assim reverter a continuidade de se reproduzir determinados padrões de comportamento culturais e sociais de opressão. É neste sentimento que procuramos inserir as práticas artísticas, em particular aquelas relativas ao teatro e à performance, e estas exercidas em constante inter(ação) entre educador e educando.

Quer isto dizer que, na relação estabelecida entre estes dois sujeitos, devem ocorrer trocas mútuas de conhecimentos, nas quais as linhas divisórias entre conhecimento e ignorância sejam intercambiáveis entre educador e educando. Em outras palavras, a partir do momento em que a práxis teatral/perfomática estiver alinhada com os desejos de libertação e emancipação dos sujeitos participantes do processo educacional, os níveis de consciência de suas realidades de opressão podem ser transformados.

Em se tratando de contextos de exclusão e invisibilidade, qualquer método de ensino/aprendizagem e procedimentos pedagógicos relativos ao exercício teatral/perfomático devem ancorar-se num ensino que promova a emancipação, pois, *o ensino sem emancipação embrutece* (RANCIÈRE, 2010). Por outro lado, o educador e o educando são responsáveis pela emancipação, a qual ocorre tanto para o educador quanto para o educando. Ambos aprendem juntos. O educador, ao reconhecer a sua ignorância frente ao que supostamente seja ensinável, oportuniza ao processo emancipatório do educando, na medida em que ele produz conhecimento e também ensina. E, como define Jacques Rancière, *quem emancipa não tem que se preocupar com o que o emancipado deve aprender. Aprenderá o que quiser* (2010, p. 23).

Não só o lugar, como também a postura exercida e a função do teatro e da performance enquanto práticas pedagógicas precisam imiscuir-se às estratégias que pretendem problematizar a permanência dos processos binários profundamente arraigados no meio educacional. É preciso que a pedagogia teatral construa espaços de informação, debates e vivências estético/artísticas a promover outros níveis de emancipação, os quais não se limitariam apenas aos educadores-educandos-educadores, mas também aos espectadores. Diante desta iniciativa teremos o seguinte fluxo de trocas e saberes:



(Diagrama elaborado por mim a partir do pensamento de Freire e de Rancière)

Para Ingrid Koudela (1996), no ato artístico se revela um novo olhar frente às relações sociais. Partindo da peça didática, proposta por Bertold Brecht (1936), enquanto modelo de ação, e o jogo teatral enquanto princípio para se chegar à releitura da peça didática ela foca a sua investigação nas relações dos *homens entre os homens*. É durante este processo de interação que ocorre entre os participantes do ato artístico que se revela um novo olhar frente às relações sociais. Sua proposta pedagógica apoia-se no contexto e nas circunstâncias em que ocorre e é proposto o ato artístico. Para Koudela não interessa o fazer teatral apoiado em técnicas, estratégias e conteúdos específicos, como ocorre no trabalho do ator, por exemplo. O que interessa é o conhecimento e o envolvimento que se quer do aluno, a fim de que este perceba a complexidade existente na arte e nas relações humanas.

Já em Maria Lúcia Puppo (2006), o professor pode desenvolver suas atividades pedagógico-teatrais em vista a alcançar níveis mais profundos de compreensão do mundo à medida em que perceber que *o caráter conceitual e lúdico* presente na proposta pós-dramática *vai além de simples jogos ou exercícios com função de pré-requisito para uma posterior aprendizagem pretensamente mais elevada* (p.114). A respeito das propostas pedagógico-teatrais em Koudela e Puppo, conclui Beatriz Cabral (2007):

Em ambas as situações e, tal como no drama como método de ensino, o foco na presença e simultaneidade do processo-produto e da forma-conteúdo apontam para uma perspectiva pedagógica que não está centrada em ensinar “como” fazer teatro a partir de técnicas, estratégias e conteúdos específicos. Estes decorrem e se diferenciam de acordo com o contexto e as circunstâncias em que são propostos. O conhecimento que se espera é que a imersão do aluno no contexto e na situação proposta o leve a perceber a complexidade da arte e das relações humanas (CABRAL, 2007, p. 4)

Inserida no contexto contemporâneo, é importante que se perceba que a prática pedagógico-teatral se encontre enredada em múltiplas questões que envolva diferentes

situações, vivências, circunstâncias e oportunidades no desenvolvimento de habilidades e na ampliação de conhecimentos.

A Pedagogia Teatral ou Pedagogia do Teatro tem sua origem com Stanilavski a partir do trabalho do ator em que o encenador desenvolveu no seu *Primeiro Estúdio de Arte de Moscou*, no início do século XX. Provocados pelo movimento conhecido por *reteatralização do teatro*, ocorrido no mesmo período, surgiram vários encenadores em busca de renovar o fazer teatral. Contrapondo-se ao naturalismo, começaram a apostar na formação renovada do ator. A ênfase, a partir daí, seria dada à reescoberta do corpo e da espontaneidade deste ator. De acordo com Franca & Muraro (2016), *reconhece-se no século XX, a necessidade em articular pedagogias do trabalho do ator e criar espaços de experimentação dessas práticas pedagógicas, núcleos afastados do teatro comercial e capazes de modificar a formação do ator ocidental* (p. 8).

A mudança de perspectiva relativa à prática teatral possibilitou a proliferação de poéticas por parte desses encenadores em seus trabalhos. A ênfase passou a ser a pedagogia que se desenvolvia, ou seja, o que interessava era a procura de um modo de trabalho voltado para *as tensões culturais que o teatro pode provocar e definir* (idem, p. 9). Apesar desta preocupação em se preparar o ator de maneira mais profunda e substancial podemos afirmar que nasce daí diferentes propostas pedagógicas, conduzindo o teatro para além do espetáculo. Para Camilo Scandolaro (2006), algumas dessas propostas acabaram ficando restritas à forma escrita, aos projetos e no domínio das utopias, como aquelas pensadas por Gordon Craig e Antonin Artaud. Por outro lado, segundo Scandolaro, *outras se desenvolveram por meio da experimentação concreta, principalmente no contexto dos estúdios laboratórios* (p. 03).

Nomes importantes foram surgindo e solidificando suas experiências, os quais procuraram estabelecer uma metodologia a partir do trabalho e treinamento do ator. Dentre eles encontra-se Jacques Copeau. Unindo-se a outros com o mesmo ideal (Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet e Georges Pitöeff), Copeau procurou formar, junto com os demais, uma cooperativa na qual passaram a desenvolver seus trabalhos com certa independência financeira e apoiados numa moral que pretendia renovar o teatro francês. Nasceu daí o *Vieux-Columbier*. É importante ressaltar que surge um novo entendimento de teatro voltado para o espírito comunitário, no qual todos podiam compartilhar dos mesmos pensamento e ideais, como bem apontam Franco & Muraro:

A indignação que o levou à ação o fez pensar em um modo de reeducar o teatro, não apenas tecnicamente, mas também partindo da moral e da ética.

Para obter o resultado que esperava, o ator deveria se submeter ao trabalho de paciência, abnegação e cultura geral. Não bastaria que dominasse a técnica, falasse com eloquência, se libertasse de suas dificuldades mímicas, o estudioso desejava mais que um novo ator: buscava um “novo homem” (FRANCA & MURARO, 2016, p. 10).

O processo pedagógico que se desenvolveu ao longo do século XX com vistas à formação do ator passou a se expandir com o surgimento de escolas de teatro, estúdios de treinamentos e outros espaços de experimentações metodológicas voltados à representação.

Bertolt Brecht desenvolveu a teoria do teatro. Nela, escreveu, encenou e fez importantes anotações em diários nos quais descreve e analisa em detalhes os seus trabalhos e as suas reflexões acerca do teatro épico. Põe em prática suas teorias e propostas didático-pedagógicas no *Berliner Ensemble*. Brecht passa a desenvolver duras críticas ao modo capitalista que se alastrava na Alemanha nazista em que viveu, pois entendia que os conflitos bélicos entre nações estavam vinculados aos interesses do mercado. Por isso mesmo que o seu teatro, alinhado ao pensamento marxista, tinha como objetivo contrapor-se ao sistema econômico alienante, e ao mesmo tempo provoca a ruptura do indivíduo consigo próprio à medida que o trabalho por ele desenvolvido é marcado por este modo de produção, o qual leva este indivíduo a distanciar-se e a negar seus ideais, sua potencialidade criativa e produtiva.

De acordo com Flávio Desgranges (2003), o teatro épico brechtiano se estruturava como uma pedagogia do espectador, tendo em vista que este poderia fruir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação. Seu foco estava centrado na ampliação do acesso linguístico deste espectador, que, familiarizado com os elementos da linguagem cênica, se encontraria em condições de efetivar uma leitura própria e apurada do discurso teatral. Colado a esse procedimento que visava a democratização do teatro, havia o intuito de posicionar o espectador enquanto sujeito da história, indivíduo que se colocasse diante de acontecimentos que podem ser alterados, pensados de outra maneira, alguém que se sentisse estimulado a questionar e participar do processo histórico.

Uma das ideias fundamentais para o teatro épico desenvolvida por Brecht foi a chamada peça didática. Nela, o dramaturgo alemão procurou se desvencilhar do aparato teatral burguês, transformando-a num importante instrumento pedagógico. A partir da concepção brechtiana de teatro e a criação da peça didática, foi possível ampliar uma educação estética do sujeito e o desenvolvimento político do cidadão, ambos associados a processos pedagógicos. O que de fato torna-se relevante nesta proposta pedagógica é o

sentido de construção, de criação em processo, regida e regulada pelo próprio fazer artístico. Entre o épico e o dramático se estabelece a diferença. De um lado, o épico está comprometido com a vida pública em seus aspectos políticos e sociais. Em contrapartida, temos o dramático, o qual nos remete à vida privada e os conflitos familiares e amorosos. No épico, prevalece o caráter narrativo, a partir do qual a peça pode interromper, sempre que necessário, a ação dos atores a fim de comentar e tornar o espectador agente reflexivo dos conflitos.

Por sua vez, no dramático, a ênfase é dada à ação das personagens, as quais passam a viver determinada história sem que haja nenhum intermediário ou interferência do espectador, estabelecendo assim uma postura de passividade. Em outras palavras, se por um lado o gênero épico dá ao espectador uma atitude reflexiva sobre o que ouve e vê, por outro lado o mesmo não ocorre no teatro dramático, uma vez que o espectador passa a vivenciar e a envolver-se emocionalmente com a história, impedindo-o de refletir sobre o que acontece.

Diante das diferenças interpretativas entre o teatro épico brechtiano e teatro dramático acima expostas, entendemos que, é necessário relativizarmos tais conjecturas. Sem dúvidas, o sentido de distanciamento pertencente ao épico brechtiano representa o poder que este exerce sobre a leitura crítica de uma peça de teatro. Porém, é necessário discordarmos no que se refere à disposição do teatro dramático apenas em seu aspecto de ilusão.

Acreditamos que, mesmo diante de uma peça teatral pautada em diálogos, ou concebidas unicamente por personagens, não impede que haja na relação entre a atuação e os espectadores a reflexão crítica do que se assiste. Isto implica dizer que, mesmo que se opte pela quarta parede e pela construção narrativa apoiada em diálogos e sem a presença de narradores, é possível provocarmos pensamentos de insatisfação e possíveis tomadas de atitude frente ao fato apresentado ao espectador.

Se considerarmos tais pressupostos à peça em forma de monólogo, como o que ocorre ao texto *Desiderium*, e que aqui analisaremos mais adiante, o fato de dispormos de um personagem que é narrador e personagens ao mesmo tempo, revela o seu caráter híbrido de estilos narrativos. No monólogo parece que o épico e o dramático podem caminhar de mãos dadas e permitir múltiplas experiências estéticas por parte dos espectadores.

Ainda a respeito do teatro épico e a peça didática, Brecht comenta que, *ao contrário da obra dramática, uma obra épica se deixa recortar, como por uma tesoura, em partes capazes de continuar uma vida própria* (1989, p. 258). Para ele, as cenas podem ser dispostas de forma independente, sem que se crie, necessariamente vínculos de causa e efeito, ao ponto de serem concebidas com começo, meio e fim, numa espécie de várias peças dentro da peça. Sua estrutura é fragmentária e pode ser interrompida sempre que necessário por diversos

dispositivos, os quais podem ser através da música, de utilização de cartazes, de comentários fornecidos por algum narrador, entre outros. O espectador passa a analisar cada cena separadamente, sem que precise envolver-se de maneira alienante e passiva, mas capaz de tomar uma postura crítica sobre as cenas e estabelecer atitudes transformadoras *a posteriori*. A trama deve caminhar para uma conclusão que fique a critério do espectador, o qual deve decidir que fim tomará a narrativa.

No Brasil, as pesquisas em torno do teatro épico tiveram grande repercussão, sobretudo aquelas desenvolvidas por Ingrid Koudela e Augusto Boal (2002). O que se pretende, segundo Koudela, é que se estabeleça no processo pedagógico relações mútuas de fala, escuta e reflexão, tornando educadores e educandos cúmplices. Uns aprendem com os outros. Neste sentido, as experiências artístico-teatrais são compartilhadas e socializadas democraticamente. O que de fato torna-se relevante nesta proposta pedagógica é o sentido de construção, de criação em processo, regida e regulada pelo próprio fazer artístico. Desta maneira, podemos observar que o teatro passa a estabelecer novas possibilidades discursivas temporais e espaciais, penetrando-se e imiscuindo-se no contexto educacional e ainda estabelecendo relações profícuas entre a pedagogia e a cena. Estes meios intercambiáveis redimensionam o papel de professores e encenadores, transformando-os em encenadores-pedagogos.

Os processos criativos que se iniciam a partir do teatro do oprimido podem ser considerados importantes instrumentos artístico, pedagógico e político. Para o criador do teatro do oprimido, Boal, em um espetáculo, o espectador é convidado a participar, intervir e, desta maneira, ele é preparado para a ação, o que significa dizer que esta preparação por si só já é uma ação. Para que ocorra a participação efetiva do espectador, Boal desenvolve algumas metodologias, dentre as quais, o que ele chama de teatro-fórum. Este método pedagógico consiste na apresentação de um espetáculo onde são compartilhadas pelos participantes de um grupo popular de teatro do oprimido. Entre eles o conflito é desencadeado, até o momento em que ocorre o fracasso do oprimido. Neste momento, o pedagogo do método responsável por aquele espetáculo, chamado de curinga, convida o espectador para entrar em cena para assumir o lugar do oprimido. Feita a interação, são lançadas perguntas como: *O que você faria para não enfrentar os desafios deste oprimido? Ou: O que você faria para superar os problemas apresentados?* Outra proposta pedagógica apresentada por Boal chama-se de teatro legislativo, o qual passa a concretizar os propósitos políticos do seu teatro, ou mesmo, a determinar o conceito de *teatro como política*. O cerne da questão no teatro legislativo é fazer

com que o espectador proponha leis concretas a fim de combater a opressão apresentada em cena.

4.3 Terceiro ato – *Desiderium*

As reflexões sobre os processos de invisibilidade e exclusão enfrentados pelas pessoas *trans* no contexto educacional foram importantes instrumentos para que se permitisse pensar esta realidade, possibilitassem o surgimento de mecanismos de transformação ou pelo menos favorecessem o debate dentro e fora das instituições de ensino. Além disso, foi possível também se pensar tais abordagens em torno da transexualidade no contexto da Educação Artística, sobretudo no que se refere à pedagogia teatral.

Por conta de todas as questões até aqui expostas em torno do fenômeno transexual e as implicações sociais, culturais e políticas que, a partir deste mesmo fenômeno se desdobram é que entendemos a importância de tratarmos da temática aqui delimitada. Neste sentido, a dramaturgia, em particular a peça teatral *Desiderium*, apresenta-se como possibilidade de inserirmos o tema da transexualidade por intermédio da pedagogia teatral.

Concebida a partir de um outro texto dramático escrito por mim - *Maria Metade no Cruzar dos Caminhos* -, o qual centra-se nas memórias afetivas de uma personagem feminina cisgênera¹⁸, *Desiderium* narra a trajetória de uma personagem transexual que transita entre três planos distintos: o plano da realidade, o plano do passado e o plano do desejo. Propositadamente, os três planos, apesar de configurar-se em nomes diferentes, tem inspiração na ideia formulada pelo dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, o qual se utiliza deste recurso literário para compor o universo da personagem Alaíde na peça teatral *Vestido de Noiva*, escrita e encenada nos anos 1940, tornando-se um marco na dramaturgia e na cena brasileiras.

Em *Desiderium* a personagem decide ir pela última vez ao hospital a fim de certificar-se de que a sua cirurgia de redesignação sexual de fato ocorreu e que, aquela sua outra parcela corpórea indesejada já não mais existe. Mas antes de alcançar tal objetivo, a personagem vai pouco a pouco desvendando a sua trajetória até culminar no retorno ao hospital, através da qual trás à lembrança a figura do pai, da mãe, do tio e das duas irmãs. Por intermédio destas personagens, a protagonista procura estabelecer os tipos de relações, conflitos e afetividades construídas ao longo de sua vida.

¹⁸ Cisgênero é o termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o seu "gênero de nascença".

A peça é dividida em quatro quadros. No primeiro se dá o plano do passado, cujas memórias da personagem tecem a trama. Neste momento, a personagem encontra-se diante do espelho, como podemos observar nos fragmentos apresentados a seguir:

(Diante do Espelho)

Faz tempo que não me detenho no espelho! Sei que, ao me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham. O que há para além desta aparência? E o que há para além dessa aparência? Eu preciso ver-me depois dos olhos

Notemos que, através da personagem, são postos os elementos fundamentais ao drama, os quais perpassarão todo o conflito. Juntamente com o espelho, estão os olhos, pois, como diria Foucault (2009), o espelho, o olho, a sua inversão, o crânio. O globo revirado é ao mesmo tempo, o mais fechado e o mais aberto a subverter a lógica das coisas. Aquilo que não cessa de transgredir. E estes elementos, ao mesmo tempo provoca um duplo movimento: o de refletir a sua imagem e ao mesmo tempo, a imagem que se volta a ela mesma, confirmando assim, o entendimento aqui exposto anteriormente de que a incompatibilidade presente no *devir-trans* passa a provocar não uma duplicidade imagética, mas suas possibilidades múltiplas. A voz da personagem parece reverberar em seu íntimo: *O que há para além desta aparência?*, ao mesmo tempo em que devolve o questionamento para a imagem no espelho: *E o que há para além dessa aparência?* Para ela, é preciso enxergar-se, perceber-se, a fim de reconhecer-se como de fato se percebe, pois, *é preciso ver-me depois dos olhos*.

Num outro fragmento temos:

Tudo começou num tempo que eu nem sabia de mim [...] Tinha quase me esquecido o que antes fui. Ele está lá, a sorrir para mim [...] E agora, como me encontro do lado de cá, nem o reconheço!

Neste momento, a personagem nos revela que, antes encontrava-se num outro *corpo*, aquele corpo indesejado e, que, finalmente, ele já não mais projeta-se diante do espelho. O que vê é a realização daquele corpo que se encontrava em devir, corpo latente e desejante. Um corpo que, em si mesmo, passou a ressignificar-se e a reconhecer-se em outra identidade de gênero. Afinal de contas, não é este um corpo que não se vê e não se reconhece e se confronta com o outro, que é ele mesmo, por dentro, seu corpo ideia, que se quer existir fora, mas nele mesmo? Um espelho virado para dentro de si, a fim de fazer viver a vida que em si engendra-se? (FOUCAULT, 2009). De qualquer modo, o conflito parece não estar resolvido. Alguma substância permanece, continua a pairar no interior da imagem refletida e fantasmática, porém

não circunscrita somente no fora de si, mas em si mesmo. E a imagem daquele que sorri insiste em *viver* de alguma maneira, mesmo não mais estando aparentemente naquele corpo ressignificado.

Tendo o espelho como elemento propulsor para o início do drama, a personagem passa a estabelecer suas conexões entre as memórias – em que o conflito interior é revelado – e o passado, associado às interferências dos outros sobre um corpo pleno de desejo. Quando este mesmo espelho redefine as fronteiras entre o que foi e que está sendo, notamos que o passado, no lado de lá do espelho, constitui-se enquanto objeto de contemplação aos olhos de quem, do lado de cá do espelho, apresenta-se finalmente outro e ao mesmo tempo sendo ele mesmo. Se antes, a personagem vivia *preso* num corpo masculino, agora reconhece-se liberto e completo num corpo feminino.

Se atentarmos para o fato de que a problemática da personagem já se configura através do impasse entre uma imagem corpórea aparente e outra desejada, podemos encontrar em Lacan algumas pistas que a sustentam. No âmbito psicanalítico Lacaniano, o corpo pode ser visto sob três perspectivas que se complementam: a do imaginário, a do simbólico e a do ponto de vista do real. Em relação ao imaginário, o corpo é observado a partir do aspecto da imagem. No entendimento do Simbólico, o corpo é analisado enquanto seu significante. Já no que diz respeito ao real, o corpo é associado ao gozo. Portanto, nos fragmentos apresentados podemos pensar o corpo da personagem em trono destes pontos de vista apresentados por Lacan, a partir do qual, o imaginário implica em entendê-lo como imagem do corpo próprio a partir do outro, a marcar a constituição subjetiva e assumida por este mesmo sujeito. Do ponto de vista do simbólico, concebem-se a relação entre fala, linguagem e corpo, a qual acaba por consolidar o corpo próprio assumido. Em relação ao real, este corpo torna-se sinônimo do gozo. É preciso que se diga que, ao se referir ao gozo, Lacan o entende distintamente da noção de prazer e, conseqüentemente, seu argumento serve-nos para reafirmar aquilo que já estabelecemos como desejo presente no devir-trans. Sobre esta noção lacaniana de gozo, assim explica Michele Cukiert e Léia Prizskulnik:

Vale notar que a introdução original do conceito de gozo, distinto da noção de prazer, define as diferentes relações com a satisfação que um sujeito falante pode experimentar no uso de um objeto desejado, postulando que a questão da satisfação também se inscreve na rede de sistemas simbólicos que dependem da linguagem (CUKIERT & PRISZKULNIK, 2002, p. 144).

No segundo plano da peça, a personagem nos conduz ao plano da realidade, retomando as ações que ficaram em suspensão durante a revelação de seu passado apresentado no plano

anterior. Após confrontar-se ao espelho, em que vislumbra seu passado pueril, o início do conflito de gênero e a retomada dos entes familiares que lhes servem de coadjuvantes, a protagonista redireciona o seu olhar e nos conduz ao conflito central do drama. O plano real, por vezes, deflagra outras vontades e conflitos intercambiantes da personagem. São revelados os medos, as dificuldades e o exaustivo percurso traçado pela personagem, como podemos observar nos trechos a seguir:

Já perdi as contas das vezes que estive no hospital. Foram tantas as idas e vindas, trilhando as mesmas ruas, que eu mesma quase desisti. [...] Passei anos à procura de mim mesma. E foi lá, no hospital, que achei-me ao me perder.

Como destino principal para a construção da identidade de gênero a qual se reconhece, a personagem concentra no espaço do hospital suas expectativas e suas angústias, além da revelação do seu maior incômodo, que é o órgão genital indesejado, como podemos observar no fragmento apresentado a seguir:

Ah, se ele tivesse medo de mim, o mínimo que fosse e me deixasse ser mulher! Mas quando eu o vi ali, diante do espelho, nu, eu tive nojo, repugnância! [...] Queria arrancar-lhe o sexo!

No relato da personagem acima exposto procuro tratar do percurso trilhado por inúmeras pessoas transexuais que decidiram sujeitar-se à redesignação sexual. Como visto anteriormente, o processo de mudança aí implicado cerca-se de uma série de procedimentos, acompanhamentos de especialistas da saúde e condutas que demonstrem a decisão e a ceteza daqueles que querem realizar a redesignação sexual.

Em seguida, ao longo do terceiro plano, baralham-se as memórias do passado e a revelação de desejos escondidos. Por fim, o drama caminha ao desfecho, no qual a personagem decide desvencilhar-se das memórias, das lembranças e dos conflitos ocasionados pelo processo por ela vivido em torno da sua verdadeira identidade de gênero. O conflito caminha ao seu desfecho no momento em que a personagem, finalmente, retoma a sua vida e prossegue em direção ao seio da sociedade, desta vez, com o sentimento libertador de ser quem se reconhece ser, numa clara demonstração de empoderar-se. Vejamos os fragmentos que encerram o texto dramático em tela:

Arrancaram de mim o homem que nunca fui. Foi uma tarde de cinza, o céu debaixo das nuvens. Eu pretendia era revirar página de um livro sem histórias e escrever-me nele. Mas para isso, precisava descosturar-me.

Rasgar-me inteira, pele e ossos expostos, veias a saltar. Revirar-me ao avesso e desavessar-me em devir. Desde que pisei naquele hospital eu engendrava em mim um crime. Cinco anos esperei e os passos não eram apressados. Precisava de tempo para encerrar esta história feita de desejo.

Mas ele estava lá! Estava lá sim! Eu o podia sentir. Ele estava entranhado nos lençóis, na cama, no chão, no teto, nas paredes. Eu precisava atingir-lhe em meus pensamentos. Saco o punhal da bolsa e começo a golpeá-lo, sem parar, desesperadamente, no ar, nas sombras, nas lembranças, numa ânsia de vê-lo definitivamente morto. Nenhuma reação, nenhum gemido. Essa é a morte que eu preciso. Eu matei um morto, mas morto pela metade. E o que precisava era matá-lo por inteiro. Só assim é que poderia ser toda. Só assim passaria a ter um nome como tinha Vilma, como tinha Helena.

Agora que ouviram tudo, nada é verdade em nós, nem em mim. Onde está a verdade? Nem eu mesma sei. Mas eu preciso de uma mentira que dê autoria daquela morte em mim. Uma morte plena, uma inteira razão de ser eu mesma. Por menor que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já não cumpri. Há muitos sóis. Dias é que só há um. E este é o meu.

Após o processo metamórfico, a personagem do drama *Desiderium* acaba por provocar seu ato de transgressão mais profundo, posto que, durante a transformação quase dionisíaca vida e morte travam um embate e redimensiona o status do corpo enquanto forma preconcebida e enredada de discursos heteronormativos. Além disso, o ato em si irá contrapor-se ao interdito que o reprime, o recalca e o concebe sob a égide da moral e dos tabus religiosos.

A propósito da ideia de *morte* e de *vida* tratada no contexto o qual nos referimos, coaduna-se com o que Bataille chama de *jogo do limite e do ser*, uma vez que, segundo o pensador, *é preciso matar a forma para dar forma ao informe, daquela pré-forma intersubjetiva [...] dado enquanto processo de autopoiesis.*¹⁹

¹⁹ Autopoiese ou autopoiesis (do grego auto "próprio", poiesis "criação") é um termo criado na década de 1970 pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Autopoiese>).

5 TRANSCARTOGRAFIA

5.1 Cartografia do devir-trans

Passemos a observar de que maneira os corpos transexuais estabelecem, desde o início, seu caráter disruptivo e transgressor frente aos dispositivos de controle por meio da construção de gêneros não-normativos e ao mesmo tempo, a desconstrução dos discursos normativos. Para tanto, passamos a apresentar alguns depoimentos de transexuais que foram coletados através de entrevista livre, sem que fosse elaborado nenhuma espécie de inquérito prévio. Buscamos apenas coletar suas falas de maneira espontânea, no caso daquelas em que a entrevista foi realizada. Outros depoimentos foram pesquisados, levantados e analisados a partir de recolhas disponíveis nas redes sociais, através do *facebook*, do *youtube* e de alguns *blogs*. Por questões éticas e legais, decidimos utilizar nomes fictícios dos interlocutores envolvidos e participantes nesta investigação.

Para iniciarmos, observemos o que diz Heloísa acerca da sua transexualidade. De acordo com o depoimento, a sua insatisfação no corpo quando ainda se encontrava no corpo de Carlos, sempre existiu:

Muitas vezes eu me olhava no espelho e me perguntava: “será que realmente sou eu?” E às vezes, eu não conseguia nem olhar. Olhava até determinado nível, porque, quando eu baixava meu olho pra mim, assim, era uma agressão comigo mesma. Então eu disse assim: “eu tô louca. Tô maluca”.

Ainda criança, Heloísa conta-nos os primeiros sinais de reconhecimento de sua verdadeira identidade de gênero, nos quais percebemos a instauração de conflito entre o seu corpo e o desejo de ser outra realidade de pertença de si e estar no mundo. Na sequência do seu relato a seguir, podemos perceber a presença do *outro*, aquele que *o* observa e *o* legitima enquanto sujeito, seja masculino ou feminino. De acordo com Heloísa:

Eu tinha nove anos de idade. Então isso me causou muita confusão na minha mente. Muita confusão dentro de mim mesma. Então, assim eu era uma pessoa...não conseguia me expressar, porque eu tinha medo. Eu tinha medo da verdade que tava aqui dentro e que não podia ser aflorada por questão de...condições que os seres humanos, as pessoas colocavam, porque tudo é uma condição.

Já para Aline, a descoberta se deu ainda mais cedo. Porém, há um reconhecimento de sua identidade de gênero menos traumático, pois não há registro em sua fala de qualquer preocupação com o julgamento alheio. Também é evidente em seu depoimento o aspecto teatral quando esta dispõe do jogo dramático para compor personagens. Eis o que ela diz:

No fundo eu sempre soube que eu era uma mulher. Lembro que com cinco anos eu pegava uma calça e colocava na cabeça para dizer que tinha cabelo comprido, usava batom da minha mãe e irmã escondido. Sempre brincava só com meninas no colégio e não me recordo de ter amigos meninos na minha infância. Porém, como antigamente... não tinha tantas informações sobre o assunto pela internet. Achava que eu era um menino gay... afeminado.

Na adolescência, o incômodo se intensificou no caso de Heloísa quando, ao deparar-se no espelho, sentiu certa repulsa ao seu órgão genital. Por outro lado, havia o prazer de ser ela mesma ao vestir-se com as roupas de sua mãe e usar acessórios e maquiagem femininos. Mais uma vez, a dimensão teatral se faz presente. Quando ela atingiu a maioridade, resolveu viver na Itália. Lá encontrou maneiras alternativas e não convencionais de sobreviver. Foi durante este período que acumulou a quantia necessária para, finalmente, sujeitar-se a redesignação sexual²⁰ na Tailândia, pois, como ela mesma nos conta,

*Sempre quis ser uma mulher porque achava lindo ver aquela mulher. Sempre eu me via Madonna, dançando com aqueles bailarinos, aquela coisa imperiosa. Então, isso dentro de mim achava o máximo, mas não podia.
(...) hoje eu tirei a máscara que existia dentro de mim. E hoje sou eu. Hoje você me olha, tá vendo? Sem máscara. Sou uma transexual mulher. Consegui fazer minha cirurgia com muito sacrifício com 12 anos de espera, lutando, mas sou feliz. Sou realizada. Essa sou eu.*

É importante chamar a atenção em alguns aspectos apresentados por Heloísa e que são fundamentais para esta investigação: Ao projetar para si a imagem feminina, percebemos que de certa maneira acaba-se por se reproduzir estereótipos tanto no que diz respeito à feminilidade quanto ao corpo da mulher. Em seguida, cita-nos Madonna enquanto ícone emblemático da mulher *sex* e poderosa numa sociedade marcadamente heteronormativa masculina, o que se apresenta como paradoxo, uma vez que podemos observar na performance da artista a procura de desconstruir exatamente tais estereótipos. A referência que Heloísa faz a Madonna também está associada à sua condição de bailarina, condição

²⁰ Termo científico utilizado nas cirurgias de mudança do órgão genital em transexuais.

revelada ao longo da entrevista por ela concedida. Em seguida, cita o desejo de revelar-se mulher para o mundo, o que vem a ocorrer depois de vencer o medo da exposição, ao ponto de libertar-se das “máscaras” que supostamente, segundo a mesma, encobriam sua verdadeira identidade de gênero. Agora mostra-se como sempre havia se sentido por dentro.

Neste sentido, não há em seu relato aspectos decisivamente teatralizados? Não estão aí implicados os dispositivos de performatividade em seu devir? E o próprio sentido teatral não se configura como um dispositivo fundante para o processo metamórfico da pessoa transexual? Quando concebe em si a imagem desejante de ser mulher a partir de referências que lhe são externas, não o faz à guisa da *mimesis*? Entendemos, desta maneira, que aquilo que se projeta através do olhar de Heloísa, possibilita-nos aproximar tal fenômeno ao do existente no devir-ator em seu processo devir-*personae dramatis*. Mas não queremos com tal constatação afirmar que a corporeidade idealizada e latente no sujeito *trans* trate-se de ficção. Apenas observamos que elementos proximais de teatralidade e performatividade²¹ também compõem tal realidade corpórea.

Simone - Foi quando comecei a frequentar o ensino básico de escolaridade, que senti aquele ‘clique’, porque eu não me identificava com o gênero masculino. Identificava-me sempre com o gênero feminino”, recordou, revelando que foi aos 16 anos que tomou a iniciativa de tomar hormonas.

Muitas [transexuais] são obrigadas, são empurradas para a prostituição, porque em Portugal não se vê um transexual atrás de um balcão de um banco ou atrás de uma caixa de supermercado”, critica, em entrevista à agência Lusa.

A partir do exposto acima, a menção a certos estereótipos presentes no fenômeno *trans* não pode ser entendido enquanto evidência unívoca. Pelo contrário: são múltiplas as possibilidades que surgem em torno das construções de gênero. E é por isso mesmo que cada homem e cada mulher *trans* excede os lugares fixos, ou pelo menos do que se convencionou ser *um* homem e ser *uma* mulher, ambos dispostos em aparências e comportamentos definidos *a priori*. Para o fenômeno transexual, esses lugares passam a ser ressignificados, reorganizados e se projetam em plurimasculinidades e plurifeminilidades.

Na sequência do relato de Heloísa, é-nos apresentado o pós-operatório e a decisão de retornar ao Brasil. Ao chegar, ela passou a trabalhar como esteticista e a frequentar o curso de direito, fato este pouco comum na vida dos (as) transexuais entrevistados e pesquisados. Em

²¹ Sobre os conceitos de teatralidade e performatividade trataremos no segundo capítulo desta investigação.

geral, são pessoas impelidas a se prostituir para sobreviver, no caso de mulheres *trans*, como os argumentos apresentados em seguida:

Diana - Eu me assumi como transexual aos 19 anos e minha família não aceitou, fui expulsa de casa. Na época eu tive que me prostituir, não tinha perspectiva de vida, futuro, não sabia o que fazer. Trabalhei na prostituição por 10 anos e depois comecei a correr atrás dos meus direitos, terminei o segundo grau e trabalhei em lojas. Hoje eu tenho uma forma feminina característica, tenho próteses de silicone, mas sofro olhares julgadores até hoje e não consegui alterar meu nome no registro.

A situação para A seguiu outros rumos, mesmo tendo optado pela redesignação sexual²². Aos dezoito anos descobre sobre *disforia de gênero*²³ através de uma amiga, a qual passava pelo mesmo impasse de identidade de gênero. Para Aline., travesti e *gay* eram a mesma coisa. A partir do momento em que começou a conhecer o que se passava consigo, é que compreendeu a distinção entre ambos, inclusive o significado de transexual, ao concluir que

Aline - Transexual já se vê inteiramente como uma mulher – inclusive fisicamente. Ela anseia realizar a cirurgia de mudança de sexo (redesignação sexual).

O mesmo não aconteceu com outras transexuais. De acordo com Heloísa, algumas amigas suas não tiveram coragem e nem as condições financeiras para a realização da cirurgia e hoje vivem em estado de depressão. Outras não puderam contar com o apoio dos pais e foram expulsas de casa. Há também casos, explica, de algumas que cometeram suicídio.

Mas o percurso para um (a) transexual realizar a cirurgia de redesignação sexual é complexo e pode ser doloroso. O processo que se desenvolve até a realização da mudança exige um longo tempo, pois são submetidos (as) a um criterioso acompanhamento psicológico e clínico que pode durar anos, uma vez que tal decisão é definitiva e irreversível. Por outro lado, cabe ao médico o parecer final, o qual pode ou não autorizar a cirurgia. Vejamos alguns relatos apresentados por transexuais:

²²Refere-se às técnicas de transgenitalização ou redesignação genérica ou sexual, popularmente conhecida como cirurgia de mudança de sexo.

²³ Disforia de gênero diz respeito ao sentimento de infelicidade ou depressão quanto ao próprio sexo. Para Gerald Ramsay (1998), os casos de transexualidade não se enquadram em disforia de gênero, uma vez que, os (as) transexuais apresentam em seu processo uma busca consistente de integração física, emocional, social, espiritual e sexual, conquistada a enormes penas pessoais (p. 32).

Aline - *Existem diversas maneiras de se fazer uma vagina. No meu caso foi a inversão peniana (utilizam o pênis para construir o canal vaginal, clitóris e tudo mais...*

Eu tenho uma amiga que fez acompanhamento durante mais de dois anos no SUS do Rio Grande do Sul e não queriam deixa-la fazer a cirurgia, pois ainda não estava “passável” com aparência feminina aceitável para eles... Nenhuma amiga minha conseguiu finalizar o acompanhamento do SUS e acabou optando por outros meios pagos para conseguir o laudo e a cirurgia.

Tenha em mente que é uma cirurgia sem volta, não tem como recolocar o pinto. Por isso, é super importante o acompanhamento de um psicólogo para te ajudar a entender quem você realmente é... No Brasil é obrigatório passar no mínimo dois anos com acompanhamento de um psicólogo antes da cirurgia e ter vivido esse tempo como mulher para ter certeza que é isso que você quer. Porém, em alguns países, com três meses você já consegue todos os documentos e cartas para realizar a cirurgia.

Renata - *Fiz a cirurgia de mudança de sexo depois de cinco anos de terapia. Em 1993, já havia decidido assumir meu cérebro feminino.*

Amanda - *Eu me identificava com o gênero masculino desde os quatro anos, mas descobri a transexualidade aos 12, quando contei para os meus pais. Minha mãe me obrigava a fazer ballet e eu sofria bastante chacota. Eu sempre fui muito masculinizada, dizia que era menino, para mim, eu sempre fui um garoto. Aos 14 anos eu era andrógino, usava uma faixa para prender os seios. Odiava ir à escola, ninguém me respeitava, tinha o problema do banheiro...*

Para Heloísa, ter se submetido à mudança de sexo se deu após um longo processo de preparação em vários níveis. De acordo com o seu relato, já desde a infância, ao encontrar-se diante do espelho, ainda na pele de Carlos, olhava-se e não se reconhecia. Heloísa sabia que estava lá, em seu íntimo, mas ninguém podia vê-la. O conflito entre a imagem que ela via diante do espelho sempre lhe causou desconforto. Se Carlos podia se expor, Heloísa se escondia, do mesmo jeito que as suas roupas no armário, logo atrás dela. Ela se fechava junto com as gavetas onde guardava as calças, as bermudas e as cuecas de Carlos. Ela, porém, vivia nua, *envelopada* por dentro. Após a cirurgia, comenta, ao enfrentar novamente o espelho, decididamente podia se reconhecer em sua forma manifesta, pois ela podia constatar como sempre se via. Para ela, o *casulo* passava a dar vida à *borboleta*, metáfora utilizada por ela mesma ao longo da entrevista. As suas palavras e as imagens que ela constrói de si, acabam por confirmar o sentido de teatralidade notadamente presente na pessoa *trans*.

No próximo capítulo discutiremos sobre o fenômeno transexual inserido no contexto educacional. Partiremos da análise dos processos de exclusão e invisibilidade porque passam as pessoas transexuais em tal contexto. Em seguida, daremos atenção ao desenvolvimento da pedagogia teatral enquanto prática a favorecer a reflexão sobre as questões *queer* e a

desconstrução dos discursos normativos presentes nas instituições de ensino. Por fim, passaremos a relatar a realização de uma cena teatral-perfomática ocorrida no interior de instituição de ensino a partir da problemática transexual.

5.2 Dossiê LGBT - Brasil²⁴

Fig. 6. Fonte: ladobi.uol.com.br

O movimento LGBT surgiu no Brasil durante os anos 1970. Neste período, o espaço era muito restrito para os encontros e reuniões. Por isso, o movimento ocorria em bares e clubes, particularmente, ocultos aos olhos da ditadura militar. Ali eram realizadas publicações relacionadas às comunidades LGBT. Com o propósito de organizar um



movimento sólido baseado em assuntos de seu interesse, seus percussores criaram em 1978 um jornal - *Lampião da Esquina* (Fig. 6) -, fato inédito, uma vez que este jornal alternativo era inteiramente voltado aos assuntos LGBT. A boa circulação e aceitação do tabloide só foi possível graças ao período em que o regime militar já havia perdido forças no país, mesmo que ele fosse declaradamente contrário ao regime de repressão e censura que imperava. Naquele momento, o que mais se desejava era poder retirar lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais da condição de *gueto* e poderem assumir suas identidades no contexto social.

Por conta de um sistema extremamente rígido e excludente, falar sobre as problemáticas destes sujeitos propiciava os índices alarmantes de violência e abusos contra os mesmos. Com o enfrentamento iniciado por este grupo, iniciou-se uma espécie de reação

²⁴ Fontes: pre.univesp.br/historico-da-luta-lgbt-no-brasil – pesquisa em: 03/09/2017 – 21:00 h.
historiabruno.blogspot.com/2013/06/a-historia-do-movimento-lgbt.html – 04/09/2017 – 08:50 h.
<https://historiadoresbr.wordpress.com/2015/07/23/a-historia-do-movimento-lgbt/> - 04/09/2017 – 08:55 h.
<https://www.nexojournal.com.br/.../A-trajetória-e-as-conquistas-do-movimento-LGBT/> - 04/09/2017-08:59 h.
www.identidadeg.com.br > Cultura > Curiosidades > História > Sexualidade – 04/09/2017 – 09:00h.

contrária, a qual passou a ganhar nomes de batismo por parte das forças policiais, como a perseguição e prisão de lésbicas em 1980, chamada de *Operação Sapatão*, e ainda a *Operação Limpeza*, do mesmo ano, destinada aos homossexuais em geral, ambas em São Paulo. Mesmo com a redemocratização, prisões e perseguições continuaram, desta vez contra travestis e transexuais. Em depoimento a um outro jornal que passou a circular na época, o *Nexo*, a escritora e ativista transfeminista Helena Vieira explica que as operações que reprimia pessoas LGBT partia dos movimentos de esquerda, o qual entendia que os gays representavam a decadência burguesa e desviava a atenção para a verdadeira causa de luta, que era destruir o capitalismo.



A partir de 1981, é criado o boletim *Chana com Chana* (Fig. 7), o qual passa a publicar assuntos com temáticas lésbicas. Os dados apresentados referem-se ao início do ativismo LGBT no Brasil²⁵. Não pretendemos, porém, concentrarmo-nos na sua historiografia. Apontemos a seguir, de forma sucinta, alguns acontecimentos primordiais para a solidificação do movimento para que, finalmente, alcancemos aquilo que mais nos interessa, que é o início da organização dos (das) transexuais.

Fig. 7. Fonte: <http://www.nos2.co>

- 1979 – Surgimento do grupo lésbico *Somos* – São Paulo;
- Início das atividades do *Grupo Gay da Bahia*;
- 1º Encontro de Militantes Homossexuais, no Rio de Janeiro;
- 1980 – Acontece em São Paulo o 1º Encontro Brasileiro de Homossexuais;
- 1981 – Fim do jornal *Lampião*;
- Encontro de Grupos Homossexuais do Nordeste, em Olinda;
- Encontro Paulistano de Homossexuais;
- 2º Encontro Brasileiro de Homossexuais, em Salvador;
- 1981 a 1985 - Ocorre a campanha nacional contra a patologização da homossexualidade no código de doenças do Inamps;
- Luta pela legislação antidiscriminatória;

²⁵ Fontes: <https://www.nexojornal.com.br/.../A-trajetória-e-as-conquistas-do-movimento-LGBT-...>

- Reivindicação pelo tratamento positivo da homossexualidade por parte da mídia. Todos estes movimentos foram liderados pelo *Grupo Gay da Bahia*;
- Surgem os grupos *Triângulo Rosa* e *Atobá*, ambos no Rio de Janeiro;
- 1983 - Fim do *Grupo Somos*;
- 1984 – Acontece em Salvador o 2º Encontro Brasileiro de Homossexuais;
- 1985 – Exclusão da Homossexualidade do *Código de Doenças*;
- 1989 - 3º Encontro Brasileiro de Homossexuais, no Rio de Janeiro;
- 1990 – 4º Encontro Brasileiro de Homossexuais, em Aracaju;
- 1991 – 5º Encontro Brasileiro de Homossexuais, em Recife;
- 1995 - Fundação da ABGLT (Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Travestis), considerada a maior rede LGBT na América Latina;
- Inicia-se a organização dos transexuais a partir da luta pelo acesso às cirurgias experimentais de transgenitalização;
- 1997 – São aprovadas pelo Conselho Federal de Medicina as cirurgias de transgenitalização.

Ainda durante os anos 1990, ocorre o aumento do incentivo à pesquisa no âmbito acadêmico relacionada às questões da sexualidade. A partir dos anos 2000, surgem redes, associações, coletivos e outras organizações, os quais passarão a apoiar as causas LGBTTT em todo o país, bem como, o surgimento de grupos ativistas no interior das universidades e a organização dos Encontros Nacionais Universitários de Diversidade Sexual (ENUDES), reuniões anuais que aglutinam estudantes e professores em torno dessa temática. De acordo com Regina Facchini (2016),

O fenômeno da segmentação do movimento homossexual intensificou-se na segunda metade dos anos 1990, acompanhado pela multiplicação das siglas que representam demandas de reconhecimento de gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT). Às vezes acusado de produzir uma “sopa de letrinhas”, esse movimento é, sem dúvida, referência fundamental para pensarmos temas como diferença, desigualdade, diversidade e identidade na sociedade brasileira contemporânea. Um de seus maiores desafios também se coloca para todos os movimentos sociais, gestores públicos e sujeitos políticos implicados com o combate às desigualdades: equilibrar-se contingencialmente entre polos dos pares igualdade/diferença e solidariedade/ identidade, de modo a confrontar a fragmentação e unir forças para a promoção da justiça social para a diversidade de sujeitos que poderiam ser tomados como integrantes da base do movimento. (FACCHINI, 2016).

5.3 Dossiê LGBT - Portugal²⁶

1974 – Publicação do manifesto do Movimento de Acção dos Homossexuais Revolucionários (MAHR);

Nas cidades do Porto e de Olhão ocorrem manifestações de homossexuais exigindo liberdade;

1974 - Surge o Movimento de Libertação da Mulher (MLM), no qual encontra-se activistas lésbicas;

1980 – É formado o Colectivo de Homossexuais Revolucionários (CHOR);

1981 – O CHOR deixa de existir;

1982 – Acontecem os Encontros *Ser (Homo)sexual*

1982 – O Código Penal passa a considerar a prática homossexual livre de punição no caso de ocorrerem “entre adultos, livremente exercida em recato”;

- É considerado crime previsto no artigo 207 do Código Penal a prática homossexual com menores;

1991 – É formado o Grupo de Trabalho Homossexual (O chamado GTH-PSR) no interior do Partido Socialista Revolucionário (PSR), o qual atuará até o ano de 2003;

1991 - Publicação da revista Lésbica Organa, a primeira de Portugal;

1993 – Publicação da revista lésbica Lilás, permanecendo até 2002;

- Um membro do GTH-PSR é recusado em tratamento por um psiquiatra da Carris – Companhia de Ferro de Lisboa – alegando que o paciente deveria primeiramente tratar a sua homossexualidade, por considerá-la uma *subversão da ordem humana e afronta à vida*;

1994 – Ocorre a luta judicial pelo direito ao poder paternal sobre a filha menor do pai homossexual João Mouta. A mãe recorre e ele perde. João Mouta apela ao Tribunal Europeu dos Direitos humanos e o Estado Português é penalizado e obrigado a pagar indenização ao pai;

1995 – Primeira comemoração pública pelo dia do orgulho gay na discoteca Climacz, em Lisboa;

1996 - O GTH-PSR inicia campanha contra a discriminação nos dicionários no Porto;

- Fundação da *International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex* (ILGA), em Portugal;

- Surge em Aveiro o grupo lésbico do *Clube Safo*;

²⁶ Fontes: <http://www.lgbt.pt/lgbt-portugal/> - 04/09/2017 - 08: 40 h.

<http://ggemis.blogspot.com.br/p/glossario-lgbt.html> - 03/09/2017 - 21:26 h.

<http://www.esquerda.net/dossier/o-movimento-lgbt-em-portugal-datas-e-factos-actualizado> - 04/09/2017 - 01:30 h.

<https://www.youtube.com/watch?v=bV1QgnZG2Qo>

19 de ago de 2015. Pesquisa em: 04/09 08:45 h.

ilga-portugal.pt/noticias/index.php?tag=27 – 04/09/2017 – 08:48 h.

- Criação do portal PortugalGay.pt, o primeiro da comunidade LGBT em Portugal;
- 1997 – É aberto o *Centro Comunitário Gay e Lésbico de Lisboa* com iniciativa da ILGA;
- Acontece o 1º Arraial Pride, promovido pela ILGA, nas ruas de Lisboa;
- Manifesto de fundação do *Opus Gay*;
- 1997 - A Juventude Socialista prepara lei em favor das União entre casais do mesmo sexo. Devido à polémica do assunto, a lei não chegou no parlamento;
- Realização do *1º Festival de Cinema Gay e Lésbico de Lisboa*, através da ILGA e apoio da CML e da Cinemateca. O festival acontece até hoje pela Associação Cultural Janela Indiscreta.
- 1998 – É apresentado pela Juventude Socialista (JS), projecto-lei de Uniões de Facto, mas com a exclusão de casais do mesmo sexo. O projeto é aprovado em 1999, mesmo com a discriminação contra os homossexuais.
- 1998 – Realização de manifesto conjunto (GTH-PSR, ILGA, Opus Gay e ABRAÇO) durante o 2º Arraial Pride realizado, em Lisboa;
- Mudança no Código Penal (artigos 174 e 175), em que passa a ser permitido práticas sexuais aos 14 anos para heterossexuais e aos 16 anos para homossexuais;
- 1999 – É publicado em diário da República o termo *deficiência da função heterossexual*, incluído na Classificação Nacional das Deficiências. O GTH-PSR denuncia. A tabela acaba por ser revogada três meses depois;
- No 3º Arraial Pride, surge pela primeira vez questões relativas a transsexuais e trançêneros;
- Verdes, BE, PS e PCP apresentam projetos-lei a fim de acabar com a discriminação contra homossexuais na lei das *Uniões de Facto*;
- Homossexuais e bissexuais passam a ser aceitos nas forças armadas;
- 2000 – Ocorre a 1ª Marcha do Orgulho LGBT em Lisboa.
- Surge o Movimento Universitário pela Liberdade Sexual (NÓS), no Porto;
- Surge o Grupo Oeste Gay (GOG), em Torres Vedras;
- O grupo de mulheres da ILGA e o Clube Safo participam nas iniciativas da Marcha Mundial de Mulheres, estabelecendo desde então um contacto estreito com organizações feministas.
- 2001 - O movimento LGBT conquista o direito à união homossexual, incluído nas *Uniões de Facto* após três anos de luta;
- Acontece a 1ª edição do Porto Pride;
- 2002 - É fundada a associação *Não te privas*, em Coimbra, em defesa dos direitos sexuais;
- 2003 - Surge a *rede ex aequo* destinada a jovens LGBT e simpatizantes entre os 16 e 30 anos;
- Acontece o 1º Fórum Social Português com a participação das associações LGBT;

- 2004 – Fundação do grupo *Panteras Rosa* - Frente de combate à Homofobia;
 - O artigo 13º da Constituição da República Portuguesa que passa a incluir a orientação sexual como fator de não-discriminação;
- 2005 – Manifestação do Partido Nacional Renovador (PNR) contra o "lobby gay", associando abusivamente a homossexualidade à pedofilia;
- 2006 – A transexual Gisberta é brutalmente assassinada na cidade do Porto por um grupo de adolescentes. O caso teve repercussão internacional e passou a ser tema de música e peça de teatro no Brasil;
- Acontece a 1ª Marcha do Orgulho LGBT no Porto.
- 2008 – A transexual brasileira Luna é assassinada em Lisboa;
- 2008 - Realiza-se a terceira Marcha LGBT no Porto
- 2010 – É promulgada a lei que permite o casamento entre pessoas do mesmo sexo;

5.4 Mapeando a *transfobia* no Brasil e em Portugal

No caso do Brasil, a pessoa transexual necessita de ação judicial na qual seja apresentado laudos psicológico e psiquiátrico que atestem tratar-se de transtorno de identidade, em outro termo, que comprove sofrer de *transexualismo*, como apresentado no *Catálogo Internacional de doenças*, a chamada CID-10, é publicada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) e visa padronizar a codificação de doenças e outros problemas relacionados à saúde. Além deste procedimento, o candidato a transexualização precisa obter relatos de pessoas do seu convívio os quais possam comprovar que os mesmos reconhecem que o requerente transitou de gênero. A tais relatos juntam-se cartas, fotos que possam comprovar a aparência física da redesignação. Em 2008, o governo federal passa a autorizar cirurgias através do que chamarão de *Processo Transexualizador* pelo SUS (Sistema Único de Saúde), oficializando as cirurgias. Portanto, assim é definido a questão da transexualidade perante a organização de saúde²⁷:

CID 10 F 64.0 - Transexualismo – Classificação Internacional de Doenças

Nota: Trata-se de um desejo de viver e ser aceito enquanto pessoa do sexo oposto. Este desejo se acompanha em geral de um sentimento de

²⁷www.cppc.org.br/classificacao-de-transtornos-mentais-e-de-comportamentos-da-ced-Acesso: 04/09/2017 – 09:35.

mal estar ou de inadaptação por referência a seu próprio sexo anatômico e do desejo de submeter-se a uma intervenção cirúrgica ou a um tratamento hormonal a fim de tornar seu corpo tão conforme quanto possível ao sexo desejado.

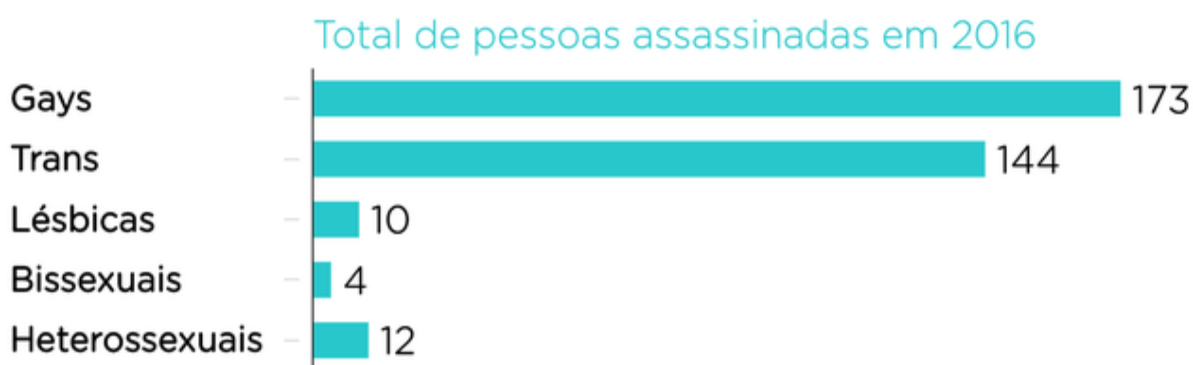
Todos da categoria F

Categoria: Transtornos da identidade sexual [F 64]

Grupo: F 60 – F 69 – Transtornos da personalidade e do comportamento do adulto

Capítulo V – Transtornos mentais e comportamentais

Ao assumir a transexualidade, muitos (as) são abandonados (as) pelos parentes, rejeitados (as) em empregos, evitados (as) nos ambientes sociais, ofendidos (as) em vias públicas, vitimados (as) pela transfobia e violentados (as) ou assassinados (as) de forma avassaladora (fig 8). Mesmo assim, as ocorrências contra os (as) transexuais em sua maioria, não são divulgados ou registrados em sua totalidade, o que caracteriza a ausência de interesse pelos poderes públicos de combater tais práticas, bem como desconsiderar muitos casos como práticas transfóbicas. As propostas de leis que objetivam a inserção e os direitos dos cidadãos transexuais enfrentam a morosidade dos órgãos competentes e a falta de interesse de todas as instâncias do poder em garantir a integridade de tais sujeitos. Ressaltemos que a violência não atinge apenas as transexuais, mas outros gêneros não normativos.



Fonte: Relatório 2016, assassinato de LGBT no Brasil

NEXO

Fig 8. Fonte: www.nexojornal.com.br

Os índices da violência de gênero, em particular contra transexuais no Brasil, aponta o país como o mais violento em todo o mundo (Fig. 9). De acordo com dados oficiais da ONU²⁸, no Brasil, entre 2016 e 2017 o índice de assassinatos contra pessoas trans (incluindo

²⁸ <https://nacoesunidas.org/campanha/livreseiguais> . Acesso: 04/09/2017 – 09:22 h.

aí transexuais e travestis) pode ultrapassar 220 mortes. Diante das informações apresentadas, a convivência com a transfobia é constante, o que tem ameaçado a expectativa de vida destas pessoas na sociedade brasileira, conforme dados da ONG *Transgender Europe* (TGEU).

E o que mais chama a atenção é como estas mortes ocorrem. De acordo com os índices fornecido pela ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), o modo é sempre muito violento, demonstrando não se tratar apenas como crimes de execução, mas que se configuram como assassinatos motivados por ódio extremo. O que se tem demonstrado, como indicado no mapa (Fig. 9), as várias maneiras em que se dão os assassinatos são sempre



acompanhados de crueldade e tortura:

Fig. 9. Fonte: www.ggemis.blogspot.com.br

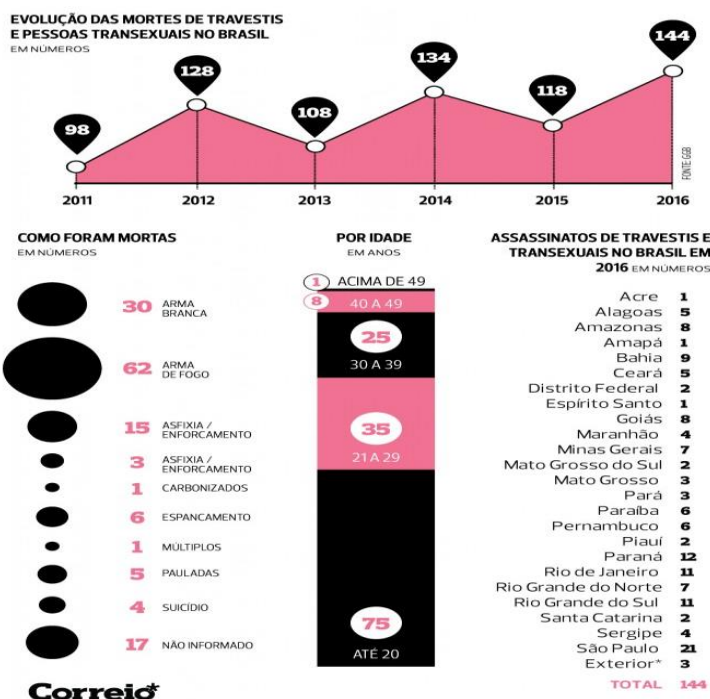


Fig. 10. Fonte: www.ggemis.blogspot.com.br

As estatísticas transfóbicas (fig. 10) apontam para o descaso por parte dos governos em criar uma lei que possa tipificar tais crimes, a qual poderia ocasionar na diminuição dos mesmos. Mas o problema é mais complexo, necessitando de campanhas e ações educativas, além de levar as discussões sobre identidade de gênero para as escolas e demais instituições. O tema ainda está

distante do contexto educacional. Por outro lado, os movimentos de combate à violência LGBTT têm se fortalecido e garantido alguns direitos, tais como a Constituição Federal de 1988 que dispõe em seu artigo 5º, inciso X:

“Art. 5º. Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no País a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (...)

X - são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito à indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação;”

De acordo com o art. 3º, IV, da Constituição Federal de 1988,

“Constituem objetivos fundamentais da República Federativa do Brasil: (...)

IV – promover o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, cor, idade e quaisquer outras formas de discriminação”

Em Portugal, foi criada uma lei que entrou em vigor a 15 de março de 2010, a qual define que se pode proceder a alteração de sexo e do nome próprio em qualquer conservatória de registo civil. Do mesmo modo, no Brasil também foi aprovada a Lei João Nery, a qual garante tais direitos a travestis e transexuais.

A lei nº 7/2011 da Assembleia da República vem dar legitimidade para requerer esta mudança as pessoas de *nacionalidade portuguesa, maiores de idade e que não se mostrem interditas ou inabilitadas por anomalia psíquica, a quem seja diagnosticada perturbação de identidade de género*. Para isso, é preciso apresentar relatório em que se ateste que o requerente comprove *perturbação de identidade de género*. O diagnóstico é fornecido por uma equipe multidisciplinar de sexologia clínica.

Na opinião de Sérgio Vitorino²⁹, dos Panteras Rosa - Frente de Combate à Homofobia, *a lei conseguiu separar o processo cirúrgico e hormonal da parte jurídica, ou seja, deixou de ser obrigatório ter concluído o processo médico de alteração de sexo para se poder alterar o nome e o sexo no bilhete de identidade ou no cartão do cidadão*. O presidente da Associação ILGA Portugal (Intervenção Gay, Lésbica, Transexual e Transgénero³⁰) também ressalta a importância da lei no reconhecimento do direito à identidade das pessoas transexuais. Para Paulo Corte-Real³¹, é preciso *acabar com o passo adicional de pedir um parecer da Ordem*

²⁹ Ativista LGBT e fundador do coletivo Panteras Rosa.

³⁰ A Associação ILGA Portugal - Intervenção Lésbica, Gay, Bissexual, Trans e Intersexo é uma Instituição Particular de Solidariedade Social (IPSS), de reconhecida utilidade pública, sob a forma de Associação de Solidariedade Social - e é a mais antiga associação de defesa dos Direitos Humanos de lésbicas, gays, bissexuais, trans e intersexo em Portugal. Em 2017 a Associação alterou os seus Estatutos para incluir as pessoas intersexo. (Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Associa%C3%A7%C3%A3o_ILGA_Portugal – acesso: 18/07/2017 – 20:21).

³¹ Presidente da ILGA- Europe.

dos Médicos, para lá dos diagnósticos das equipas multidisciplinares, que, além de redundante, vem atrasar o processo de uma forma precária. De acordo com o presidente da ILGA, este parecer não acontece em mais nenhum país do mundo.

A situação na Europa em relação aos direitos LGBTTT parece favorável, pelo menos em boa parte dos 49 países que formam o continente. No caso de Portugal, o país tem atingido bons resultados para esta parcela da sociedade, ocupando o 6º lugar no ranking continental e atingindo 69% no índice máximo, como nação que mais tem garantido os direitos LGBTTT. É o que demonstra o *Índice Anual do Arco-Íris* e o *Mapa do Arco-Íris da Europa*, duas instituições responsáveis por mapear o que se tem feito em termos de políticas de inclusão e combate ao preconceito e as fobias de gênero e à igualdade de direitos.

Não obstante, se por um lado se tem conquistado o direito à união estável, ao nome civil nos documentos no gênero ao qual se reconhece, as pessoas transexuais continuam sendo assassinadas e violentadas, não só em Portugal, mas em toda a Europa, como podemos observar no mapa exposto acima.

5.5 Atores e atrizes *trans* em cena

Nesta *Transcartografia*, ainda ousamos mapear a existência de atores e atrizes transexuais no Brasil e em Portugal. Para que tal cartografia existisse, foi necessário realizar um levantamento de companhias, grupos e elencos em que possuíssem entre seus membros artistas com tais características. De acordo com algumas definições a cartografia é a ciência que estuda e opera cientificamente, tecnicamente e artisticamente a utilização de cartas (ou mapas) de acordo com determinados sistemas de projeção e de escala. Para esta investigação proponho a utilização do termo, acrescentando-lhe o prefixo *trans*, a fim de possibilitar mais um instrumento de análise em torno do fenômeno transexual. Por outro lado, o termo pode ser entendido em seu caráter híbrido, já que esta questão é também aqui discutida.

Durante o levantamento da presença desses atores e atrizes, não foi possível citar nenhum nome no contexto teatral português. Ao procurar esses registros por meio da *internet* e através de contatos pessoais não conseguimos dispor de companhias ou coletivos teatrais onde esses profissionais pudessem estar inseridos. A ausência dessas pessoas no contexto profissional do teatro atestam ainda mais a condição de invisibilidade por elas sofridas. Ao mesmo tempo, muitos (as) transexuais parecem preferir o ocultamento com o propósito de se

protegerem contra a violência de gênero ou a discriminação por parte de encenadores, diretores e produtores.

Já no Brasil, apesar dos vários nomes aqui apresentados, muitos outros não constam nesta investigação. Primeiro, pelo fato de não atuarem no teatro. Depois, por não se encontrarem no âmbito profissional, bem como, por não se declararem transexuais. E por fim, a especificidade em questão obrigou-nos a desconsiderar as travestis as quais são comumente chamadas, inclusive pelas mídias, de transexuais, ocorrendo o mesmo equívoco em relação aos transexuais, sobretudo às femininas, insistentemente nomeadas de travestis e os transexuais masculinos, de lésbicas. De qualquer modo, aqueles nomes que conseguimos aqui apresentar certamente não é proporcional à dimensão do país e, por isto mesmo, a constatação da presença de invisibilidade e exclusão enfrentadas por estes profissionais.

Os questionamentos sobre os binarismos e as normatizações de sexo e gênero por parte de artistas não-binários tem provocado a criação e também a retomada de diversos espetáculos, formação de grupos, companhias teatrais e coletivos (art)ivistas. Sustentados pelo aumento cada vez maior de referências literárias, pesquisas e estudos sobre as questões de gênero, sexualidade e teoria *queer*, estes artistas LGBTTT vêm desenvolvendo potencialmente espaços onde circulam atores, atrizes, *performers*, encenadores e dramaturgos *queer*. O surgimento desses novos espaços de vivências e interações artístico-teatrais tem se fortalecido e se tornado alternativas para a expressão desses atores e atrizes em âmbitos nacional e internacional, como é o caso de diversos performers que a cada instante tornam-se manchete em telejornais e tabloides sensacionalistas.

Com a ampliação do acesso às novas tecnologias e às redes sociais, a temática LGBTTT tem sido assunto constante em programas de auditório, documentários, filmes e telenovelas. Atualmente, encontramos uma parcela cada vez maior de pessoas que passou a conhecer mais de perto o cotidiano *trans*, provocando com isso uma maior visibilidade da diversidade identitária. A partir deste processo visibilizante passamos a observar aqueles que antes viviam anônimos por não ter outros sujeitos como referência, agora realizam o enfrentamento contra o preconceito e a ignorância em torno das questões de gênero e sexualidade.

Por outro lado, entendemos que o crescente número de assassinatos e violência contra transexuais e contra a população LGBTTT tem, de certa maneira, abalado os discursos que considera o termo *diversidade* como a melhor definição para falar das relações entre as diferenças. A nossa desconfiança se dá pelo fato de que o termo não é pacífico e nem unânime. O que se tem demonstrado é que outros preferem referir-se às questões *queer* como um problema de *dissidências* de sexo e de gênero. Este raciocínio parece mais coerente do

que uma ideia de diversidade, a qual aproxima-se mais com a ideia de *tolerância*, como bem aponta Leandro Colling (2017). De acordo com seu raciocínio,

Tenho utilizado a expressão “dissidências” em contraposição à ideia de “diversidade sexual e de gênero”, já bastante normalizada, excessivamente descritiva e muito próxima do discurso da tolerância ligada a uma perspectiva multicultural festiva e neoliberal que não explica como funcionam, como são produzidas e como se cristalizam as hierarquias existentes na tal “diversidade” (COLLING, 2017, p. 18).

Diante do impasse, o que podemos observar é que as pessoas transexuais parecem estar inseridas num campo extremamente minado e de perigo iminente. E é provavelmente diante de uma espécie de *estado de sítio* pelo qual vivemos, em que temos assistido ondas conservadoras e discursos fundamentalistas, sobretudo religiosos a eleger a sexualidade e as questões de gênero como principais problemas a serem enfrentados, diante destas amarras que o ativismo³² se faz cada vez mais gritante.

Ainda polêmico e de consenso instável, o ativismo tem provocado reflexões nas artes e nas ciências sociais. O neologismo conceitual propõe o encontro entre arte e política e distingue-se pelo seu teor de resistência e subversão contra o sistema regulatório e repressor. Presente nas intervenções sociais e políticas por meio das artes performativas e outras poéticas artísticas, o ativismo pretende sensibilizar, refletir e questionar contextos de opressão, na intenção de provocar mudanças, promover estados de libertação dos sujeitos oprimidos, bem como marcar resistência. Portanto, ao mesmo tempo que reivindica mudanças e transformações no âmbito social procura também se consolidar enquanto ruptura artística.

A proposta desta *transcartografia* é apresentar atores e atrizes transexuais que atuaram ou atuam no espaço teatral e suas produções artísticas no Brasil e em Portugal, além de relacionar grupos, companhias e coletivos que trazem em seus elencos estes atores e atrizes, tais como o Teatro Oficina, o grupo Dzi Croquetes e o ATeliê voadOR, por exemplo.

O que pudemos observar foi a escassez de atores e atrizes transexuais no cenário teatral português e, considerando as devidas proporções, um número pouco expressivo no Brasil.

Ressaltemos que o nosso intuito foi o de apontar a presença dos artistas no meio teatral, sem que levássemos em consideração outras áreas de atuação como o cinema e a televisão. Neste caso, teríamos o aumento quantitativo. Mesmo assim, sem muita

³² Inicialmente optei em usar o termo (art)ivismo entre parênteses apenas para melhor destacar o sentido político do termo. Passaremos a utilizar o nome ativismo sem parênteses.

expressividade. É importante ressaltar que no espaço teatral e nos demais contextos de atuação a presença de atores heterossexuais, homossexuais e bissexuais são proporcionalmente muito maiores. Neste sentido, somam-se a pouca presença de atores e atrizes transexuais também pelo fato de sofrerem discriminação e preconceito por parte de produtoras de elencos, de diretores e do próprio mercado artístico que geralmente prefere oferecer papéis a pessoas cisgêneras.

Por outro lado, quando temos a presença de atores e atrizes transexuais em elencos de peças de teatro, de filmes ou de telenovelas, quase sempre é no intuito de representarem papéis condizentes com suas identidades de gênero. O inverso também tem ocorrido, quando atores heterossexuais assumem papéis de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e outros gêneros não heteronormativos. Por conta do crescente interesse em se trazer aos palcos e às telas personagens transexuais, atores e atrizes LGBTT passaram a reivindicar, por meio de manifestos, a sua valorização profissional e ao mesmo tempo, protestarem contra produções que insistem em oferecer a atores cisgêneros estes papéis. Tal conduta praticada no meio artístico tem reforçado ainda mais os processos de exclusão e discriminação pelos quais passam estes artistas.

Para que fosse possível o levantamento dos atores e atrizes transexuais profissionais e que estão inseridos no mercado artístico no Brasil e em Portugal, realizaram-se pesquisas através de diversos meios midiáticos e de comunicação, como *facebook*, *email*, *instagram*, *blogs*, *sites* especializados e contatos telefônicos, contatos por *e-mail*, telefone e também por outras fontes, como matérias jornalísticas, entrevistas concedidas à revistas e acervos fotográficos. Acreditamos que não foi possível levantarmos um número mais expressivo pelo fato de muitos artistas transexuais não estarem registrados e outros afastados dos palcos. Demos ênfase naqueles e naquelas que estão produzindo no momento ou que tenham passado por produções teatrais há pelo menos num período de dez anos.

No Brasil, a presença de atores e atrizes transexuais foi paulatinamente sendo construída ao longo das décadas, sobretudo por meio da televisão e do teatro, e posteriormente pelo cinema. Em Portugal, a presença de atores e atrizes *trans* só começou a ocorrer a partir da primeira década do século XXI, sobretudo por meio da televisão e do cinema. No teatro, apesar de não indicar-se nenhum profissional nesta área, temos algumas companhias que tratam da temática transexual, como é o caso da Companhia de Teatro *Os Estarolas, de Odivelas*. Os índices aqui apresentados podem obviamente ser alterados, à medida que surjam novos atores e atrizes transexuais registrados tanto no Brasil quanto em Portugal.



Fig. 11 Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

O primeiro registro de uma atriz *trans* brasileira ocorreu em 1977 na novela *Espelho Mágico*, exibida pela Rede Globo, com a presença da carioca **Cláudia Celeste** (Fig. 11). A censura imposta pela ditadura militar neste período obrigou a saída da atriz da novela, quando sua identidade foi revelada. Ela só voltaria à tv em 1988, desta vez na novela *Olho por Olho*, da Tv Manchete.

Neste mesmo período, o qual compreende os anos de 1970, artistas enfrentaram com muita irreverência e ousadia os anos dominados pela ditadura militar. No Brasil, grupos e companhias dissidentes expunham seus trabalhos artísticos em contraposição ao sistema em vigor. Mesmo caminhando na contramão do que era permitido surgiram nomes com os de Jomar Muniz de Brito, na cidade de Recife, estado de Pernambuco. Este artista levou ao cinema, à literatura e à educação suas inquietações em torno dos problemas de sexo e gênero. Juntamente com outros artistas, ele produziu manifestos, livros, artigos e foi um dos participantes mais comprometidos com o movimento tropicalista no nordeste do Brasil. Produziu filmes em que apresentava pessoas e subjetividades incompreendidas por uma sociedade de visão heteronormativa e naturalizante dos corpos.

O Teatro Oficina pode ser considerado mais um exemplo inserido nos ativismos das dissidências sexual e de gênero ou ativismos *queer*, iniciando suas atividades nos anos de 1960. A companhia traz o corpo como centro da cena e a partir dele se desenvolverá até os dias de hoje, tendo à frente o encenador e ator José Celso Martinez Correia. De acordo com Thürler, De Trói & Garcia (2017),

Essa missão deseducadora sempre foi um horizonte para o Oficina, ao problematizar o corpo, pilar central do processo de colonialidade/modernidade, agenciar uma visão libertadora do mundo, subverter o teatro brasileiro e nos levar a crer que há outra dimensão da vida pedindo passagem, ante a violência castradora e colonizadora dos defensores da norma (THÜRLER, DE TRÓI & GARCIA, 2017, p. 26).

Com o objetivo de transgredir e fugir de definições e conceitos deterministas de homem/masculino e mulher/feminino, Os Dzi Croquetes surgem na cena brasileira durante os anos de 1970. O grupo composto por treze homens, apostava numa estética extravagante para levar ao palco o questionamento sobre o padrão hegemônico de masculinidade e práticas sexuais determinadas. A proposta anárquica do grupo acabou por influenciar toda uma geração de artistas e artistas, entre os quais o cantor Ney Matogrosso e sua banda musical da época, *Secos e Molhados*. Portanto,

Ao criar um modo possível de falar de si com liberdade, os Dzis transgrediram e desestabilizaram discursos e posições e, mesmo passados mais de quarenta anos, continuam sendo porta-vozes da mudança, da inovação, do progresso. Seus efeitos ecoam em muitos outros grupos e coletivos espalhados pelo país... (THÜRLER, DE TRÓI & GARCIA, 2017, p. 26).



Para o ator transexual masculino **Léo Moreira Sá** (Fig. 12), sua relação com o meio artístico ocorreu por meio do teatro, quando o mesmo foi admitido pela companhia paulista *Os Satyros*. É diretor-fundador da ABHT (Associação Nacional de Homens Trans). Ele Foi premiado em 2012 com o prêmio Shell de melhor iluminação no espetáculo *Cabaré*

Fig. 12. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>
Stravaganza. Atualmente participa de uma série realizada por um canal pago. O ator nasceu em São Simão, interior de São Paulo e atualmente vive na capital do estado.

Em relação aos *Satyros*, esta companhia de teatro iniciou suas atividades no fim do ano de 1989 em São Paulo. No início dos anos de 1990, transferiu-se para Portugal e lá onde desenvolveu sua práxis e sua teoria Procurou seguir os caminhos de um teatro crítico, no qual os processos criativos estéticos recorria à referências como Antonin Artaud, Nietzsche, Adorno e Walter Benjamin, entre outros.



Fig. 13. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Maitê Schneider, atriz de Curitiba, Paraná, participou do espetáculo *Escravagina*. Só foi se entender como transexual bem mais tarde, tendo que se submeter a quatorze cirurgias em função de sua redesignação sexual.

Escravagina é uma peça inteiramente baseada na vida da atriz e militante transexual. Durante o espetáculo, a atriz

vai desconstruindo e construindo a si mesma de maneira aberta e sem pudor. Outro fato importante é que o texto foi escrito especialmente para a atriz.

Wallace Ruy se reconhece como pessoa *trans* não-binária. A atriz e *performer* define sua identidade de gênero da seguinte maneira: *Não sou nem 100% homem nem 100% mulher. Transito nos dois universos ou em nenhum.*



Fig. 14. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Em matéria feita para a revista CULT, a atriz de Minas Gerais fala sobre a arte como militância. Em seu depoimento a atriz fala da dificuldade de se comunicar e de se expressar tanto como pessoa quanto como artista dentro de uma

cultura dominada por conceitos normativos higienistas. De acordo com suas palavras,

a arte (trans)gressiva é uma denúncia à arbitrariedade e à violência dessa ditadura ostensiva de comportamento que nos diz o tempo todo: Não faça! Não seja! Não vista! Converta-se ao caminho “natural” das coisas, praxe dessa máquina produtora de desigualdades e de moralismos idiotas (WALLACE, 2017, p. 32).



Fig. 15. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Maria Clara Spinelli (Fig. 15), atriz no monólogo *Ser Gritante*, ressalta: *não sou uma atriz transexual. Sou atriz e pronto*. Quanto ao monólogo no qual a atriz participou leva ao público infanto-juvenil a abordagem sobre o combate ao abuso e à exploração de crianças e adolescentes. A atriz, que nasceu em Assis, interior de São Paulo, realizou atualmente um papel cisgênero na novela *A Força do Querer*, escrita pela teledramaturga

Glória Peres e exibida pela Rede Globo de televisão.



Fig. 16. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Glamour Garcia (Fig. 16), se insere no teatro a partir da direção e atuação de *Medeia* e da performance *Tigela*. A atriz de Londrina, Paraná, iniciou sua carreira no cinema.



Fig. 17. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Renata Carvalho, de Santos, São Paulo (Fig. 17), atuou no espetáculo *O Evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, de Jo Clifford. O texto traz Jesus Cristo como uma mulher transgênera. Foi fundadora da *Companhia Ohm de Teatro*.

Fig. 18. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>



Tânia Granussi (Fig. 18), atriz de São Paulo, formada no bacharelado em artes Cênicas pela UNICAMP, atuou no espetáculo *Hipóteses Para o Amor e a Verdade*, com a companhia de teatro *Os Satyros*. Tem participação no cinema. A peça teatral é realizada pela Companhia de teatro *Os Satyros* a qual gira em torno de onze personagens inseridos no contexto LGBTT. Eles foram concebidos a

partir de entrevistas com frequentadores da Praça Roosevelt, em São Paulo, região da cidade onde se concentram travestis, prostitutas, transexuais, dentre outros. O texto acabou sendo adaptado para o cinema.



Jane Di Castro (Fig.19), atriz carioca, faz teatro desde 1966, tendo participado de espetáculos como *Gay Fantasy*, dirigido por Bibi Ferreira e *Divinas Divas*, musical que permaneceu em cartaz por dez anos.

Fig. 19. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>



Nany People (Fig. 20), de Machado, Minas Gerais, tem formação em teatro. Participou de várias peças, alguns filmes e atualmente está na televisão. Sobre sua sexualidade, afirma: *Demorei muito para entender que o corpo não combinava com a mente.*

Fig. 20. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>



Fig. 21. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Stella Rocha (Fig. 21), de Belém do Pará, começou no cinema e depois no teatro na peça *Toc Toc*, cujo personagem ganhou um programa de televisão. Vive e atua em Paris, onde estudou dramaturgia e lá se profissionalizou. Ela afirma: *Ganhei o mundo e ganhei a minha vida. Mostrei para a minha família que não é só porque a gente é transexual que a gente tem que “fazer pista.”*

Laysa Machado (fig. 22) é autora e protagonista do monólogo *A Morada Transitória*, uma



Figura 22. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

trilogia em que narra sua própria experiência de vida. Após ter sua identidade revelada como *trans* durante um curso para tv, a atriz paulista foi vítima de preconceito por parte do diretor de um programa conhecido da Rede Globo. Segundo Laysa:

ele se encantou comigo, adorou, disse que eu era uma atriz pronta. Porém, quando um ator contou que eu era trans, “desencantou”



Fig. 23Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Camille K (Fig. 23), Rio de Janeiro, atua desde os anos 1970 em peças como *As bonecas também podem* e *O Coração o Brasil*.



Fig 24. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Para **Leonarda Glück** (Fig. 24), *a arte é o meu meio de sublimar a realidade fastidiosa e as dores mundanas, aperfeiçoá-las, torná-las poéticas, diminuí-las e às vezes até piorá-las*

A atriz, diretor e escritora de Curitiba, Paraná, lançou recentemente o seu primeiro livro, *A Perfodrama de Leonarda Glück – Literaturas Dramáticas de Uma Mulher (Trans) de Teatro*.



Fig. 25. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Phedra de Cordoba (Fig.25), cubana radicada no Brasil e viveu em São Paulo, entrou para a companhia de teatro *Os Satyros* em 2003. Em 2015 atuou na peça *Phedra por Phedra*, baseada na sua trajetória pessoal e artística. Faleceu em 2016 em Cuba, onde lutou contra a transfobia no seu país de origem.



Fig. 26. Fonte: blogdoarcanjo.blogosfera.uol.com.br

Leona Jhovis (Fig 26), atriz *trans* de São Paulo e integrante da *Companhia Pessoal do Faroeste*, questionada se há algum tipo de preconceito no meio artístico com o fato de ela ser transexual, responde:

Confesso que não. Me percebo uma felizarda em fazer parte de um momento ímpar para mulheres como eu. As portas estão abertas como jamais estiveram.



Fig 27. Fonte: <https://atoresdadepressao.blog>

Thelma Lipp (Fig. 27), atriz paulista que se destacou durante os anos de 1980, tendo participado de várias peças de teatro. Em 2001 foi convidada pelo cineasta Hector Babenco para interpretar o papel da travesti Lady Di no filme *Carandiru*, mas foi substituída pelo ator Rodrigo Santoro.

Viviany Belebani (Fig. 28) ficou conhecida pela sua performance na Parada gay de São



Paulo de 2015, em que apareceu em uma cruz. A transição de gênero pela qual passou foi um processo delicado e muito diferente da maioria das pessoas trans, que, antes de fazer a mudança, costumam não se reconhecer ao olhar para o espelho.

Fig. 28. Fonte: <http://igay.ig.com.br// -viviany-belebani.html>

Ingrid Leão (Fig.29) – Atriz e modelo mineira, foi a primeira mulher *trans* a ser indicada ao prêmio de melhor atriz em Gramado pelo filme INGRID, um curta que conta a história de vida da atriz. É formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. De acordo com a atriz:



Fig. 29. www.sul21.com.br

Meu corpo já é minha militância. Mato um leão por dia quando abro o portão de casa e me deparo com olhares, piadas sem graça, assédios, palavras de baixo calão, e isso tudo sem eu dizer uma única palavra, só de estar passando em uma calçada ou por simplesmente estar em uma fila de um hospital. O Brasil é o país

que mais mata travestis e transexuais no mundo! Quando uma travesti ou um transexual morrem, acredito que cada uma morre um pouco. Nenhuma travesti morre com uma facada, mas sim vinte, nenhuma morre com um tiro mais com vários. Recentemente tivemos o caso da Dandara, covardemente e cruelmente assassinada no Ceará. No vídeo fica nítido o crime de ódio denominado transfobia. Eu não luto para que sejamos aceitos, ninguém é obrigado a aceitar, eu luto pelo respeito e direitos que nos são negados. Luto para que assassinos e criminosos, por sua ignorância e intolerância, paguem por seus

atos brutais. Luto para que não sejamos marginalizadas pela sociedade (Fonte: www.secsp.org.br).



Mel Carvalho Costa (Fig. 30)

Ator e modelo *trans*, formado pela PUC-Minas.

Fig. 30 Fonte: <https://www.facebook>



Clara Houri (Fig. 31)

Atriz *trans* de Minas Gerais, integrante do Grupo *Transteatro*

Fig. 31. Fonte: <https://www.facebook>



Paola Campbell

Atriz e modelo *trans* de Minas Gerais.

Fig. 32. Fonte: <https://www.facebook>

Tanit Rodrigues tem formação em Teatro e Psicologia pela UFPE. Para ela, a transição foi algo ocorrido muito junto com a sua entrada na universidade. Como ela mesma comenta:

Embora sempre soubesse que era uma mulher, nunca houve a oportunidade de eu me expressar como tal. Foi na UFPE que entrei em contato com debates de gênero e me posicionei politicamente. Nunca senti um preconceito explícito, profissionalmente falando, e tive apoio familiar, mas percebi que muitas pessoas relutavam em me aceitar e tratar no feminino.

Verônica Valente Trabalha como atriz desde 2009 e já realizou peças tanto em sua cidade natal, Orobó, no Agreste pernambucano, quanto em Recife. Segundo a atriz,

No interior, eu percebia que perdia alguns personagens do sexo feminino por ser trans. Em compensação, uma de minhas personagens no teatro foi uma mulher cisgênero e foi muito bom para mim enquanto mulher trans, pois percebi isso como uma conquista. É importante quebrar esse rótulo de ator ou atriz trans fazer só personagem trans. Eu gostaria de falar para as pessoas como eu que você não é condicionado a nada, não está proibido porque o mercado é pequeno. Temos pouco espaço, mas precisamos lutar por representatividade, comenta a atriz. (Fonte: www.diariodepernambuco.com.br)

Rainer Marcel - Ator *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Amanda Rodrigues - Atriz *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Rafael Lanna - Ator *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

João Maria Kaisen - Ator *trans*, faz parte do Grupo de Teatro Galpão e é fundador da *academia transliterária*, a única academia *trans* de literatura da América Latina. É de Belo Horizonte, Minas gerais.

<https://www.facebook.com/ruda.jepiara>

Luiz Rodrigues – Ator e modelo *trans* de Belo Horizonte, faz parte da companhia *Descoletivo* e é Diretor do grupo *Transteatro*, primeiro grupo de atores e atrizes *trans* do Brasil com a peça *Partilha de Uma Vivência*. É formado pelo CEFAR - Centro de Formação Artística – Palácio das Artes – Minas Gerais.

Nathan Phelipe – Ator e modelo *trans* mineiro, integrante do Grupo *Transteatro* e também jornalista e *Design*. Ele também faz parte da Academia *transliterária* e é ativista dos direitos *trans*, em Minas Gerais.

Fonte: <https://www.facebook.com/nathanprodrigue>

Tiffany - Atriz *trans* e integrante do Grupo *Transteatro* e da Academia *transliteraria*, Minas Gerais.

Isabella Rayssa - Atriz *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Guilhermina Xavier - Atriz e modelo *trans* e integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Fabiola Amanda Martins - Atriz e modelo *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Yasmim Melo - Atriz *trans*, integrante do grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Lilith Mafra - Atriz e modelo *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Mychellyya Andrade - Atriz *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*, Minas Gerais.

Laura Zanotti - Atriz *trans*, integrante do Grupo *Transteatro*. Ela protagonizou a primeira propaganda feita pelo governo de Minas Gerais sobre transexualidade e família.

Cristal Lopez - Mulher *trans*, faz performance teatral e musical nas noites e movimentos artísticos de Belo Horizonte, Minas Gerais.

Paulo Vaz - Ator e modelo, além de ator é designer de produtos e youtuber em Minas Gerais.

Fonte: www.facebook.com

Laysa Carolina Machado - É Atriz e diretora *trans* em Santos, São Paulo.

Lua Lucas – Atriz *trans*, em Santos, São Paulo.

Verônica Valenttino – Atriz *trans*, em Santos, São Paulo.

Thays Bratz – Atriz *trans*, em Santos, São Paulo.

Danna Lisboa – Atriz *trans*, em Santos, São Paulo.

Dom Lino – Ator *trans*, de São Paulo.

Caio Jade – Ator *trans*, de São Paulo.

Gil Porto – Ator *trans*, de São Paulo.

Renata Peron – Atriz *trans*, de São Paulo.

Gabrielli Joie – Atriz *trans*, de São Paulo.

Barbara Aires – Atriz *trans*, de São Paulo.

Mel Campos – Atriz *trans*, de São Paulo.

Fonte: <http://transvest.org>

Mapa de distribuição de atores e atrizes transexuais

Região Sudeste		Quantidade
São Paulo	Ator 04	Atriz 17
Rio de Janeiro	Ator 00	Atriz 03
Espírito Santo	Ator 00	Atriz 00
Minas Gerais	Ator 08	Atriz 20
Total	Ator 12	Atriz 40
Região Sul		Quantidade
Paraná	Ator 00	Atriz 03
Santa Catarina	Ator 00	Atriz 00
Rio Grande do Sul	Ator 00	Atriz 00
Total	Ator 00	Atriz 03
Região Nordeste		Quantidade
Maranhão	Ator 00	Atriz 00
Piauí	Ator 00	Atriz 00
Ceará	Ator 00	Atriz 00
Rio Grande do Norte	Ator 00	Atriz 00
Paraíba	Ator 00	Atriz 00
Pernambuco	Ator 00	Atriz 02
Alagoas	Ator 00	Atriz 00
Sergipe	Ator 00	Atriz 00
Bahia	Ator 00	Atriz 00
Total	00	02
Região Centro-Oeste		Quantidade
Goiás	Ator 00	Atriz 00
Mato Grosso	Ator 00	Atriz 00
Mato Grosso do Sul	Ator 00	Atriz 00
Distrito Federal	Ator 00	Atriz 00
Total	00	00
Região Norte		Quantidade
Acre	Ator 00	Atriz 00
Amazonas	Ator 00	Atriz 00
Pará	Ator 00	Atriz 01
Amapá	Ator 00	Atriz 00
Rondônia	Ator 00	Atriz 00
Roraima	Ator 00	Atriz 00
Total	00	01

Fig. 33

A *transcartografia* que foi aqui apresentada levou em consideração os dados e as informações mais atualizadas possível, tendo sido constantemente reorganizadas até a conclusão desta investigação. No que tange às questões relativas à transfobia, notamos muitas vezes que ela ocorre não só por atos concretos de agressão física. As incidências de preconceito, discriminação e formas de invisibilização no convívio social, em particular aquelas sofridas por atores e atrizes transexuais dentro do mercado teatral, foram por vezes relatadas por alguns transexuais. Diante do exposto, entendemos que, apesar dos índices de violência destacarem o Brasil no topo do *ranking* mundial, no caso de Portugal a violência ocorre em outros níveis, como por exemplo, o próprio fato de não encontrarmos nenhum registro de atores e atrizes transexuais atuando profissionalmente. Os lugares que poderiam ser ocupados também pelas pessoas *trans* no âmbito teatral têm sido negados e insistentemente ocupados por atores e atrizes cisgêneros. Isso tanto ocorre no Brasil quanto em Portugal. Tal fenômeno chama a atenção, pois, percebemos que a constatação em si já configura os estados de exclusão e invisibilidade desta comunidade. É preciso que se diga ainda que, 90% das transexuais encontram-se inseridos em outro mercado, o da prostituição. Portanto, se levarmos em conta a realidade enfrentada pelos profissionais *trans* na área teatral, pouco se tem feito para diminuir essas disparidades.

Por outro lado, os movimentos de reivindicação e conscientização das pessoas *trans* tem ganhado repercussão e pouco a pouco vem, de certa forma, abalando a quase inquebrantável estrutura construída pelos discursos heteronormativos no seio da sociedade. Prova disso são as inúmeras produções teatrais, performáticas, cinematográficas, literárias e televisivas que têm surgido na atualidade. As políticas afirmativas *trans* vem notadamente assumindo posturas cada vez mais politizadas e de enfrentamento contra posturas moralistas e fundamentalistas que tem se alastrado por todo o mundo. E isto é visivelmente percebido nas urnas vitoriosas de governos que trazem consigo os discursos higienistas e extremamente moralista, contrapondo-se às lutas em favor das garantias e dos direitos da comunidade LGBTT.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No percurso desenvolvido ao longo desta investigação, foi inevitável o confronto comigo mesmo. Deparei-me numa espécie de espelho e pude ver-me um pouco mais daquilo que de mim mesmo percebia. E cada vez que eu me aproximava da problemática transexual gerava-se em mim questionamentos os quais revelavam a minha ignorância diante da complexidade do assunto. Os preconceitos se revelavam e junto a eles brotava o desejo de ultrapassá-los.

Ao levar em consideração o *devir-trans* enquanto busca sempre em processo de nova realidade corpórea, realizamos estas considerações tendo a consciência de que a tese não é conclusiva, mas propositadamente aberta a outras possibilidades de leituras sobre os temas que foram aqui apresentados e compartilhados.

Com o propósito de investigar a existência de atores e atrizes transexuais no contexto teatral a partir da *transcartografia* e tendo em vista os aspectos performativo e de teatralidade presentes nestes corpos, procurou-se estabelecer possíveis diálogos entre as questões pertinentes à transexualidade e as práticas artísticas e políticas, tendo como parâmetro atores e atrizes transexuais inseridos na cena contemporânea. Ao adentrarmos nas questões relativas ao ativismo de grupos teatrais, atores e atrizes, fomos percebendo a necessidade de uma análise que permitisse maior esforço dada a sua complexidade temática.

Portanto, fez-se necessário antes de mais nada, realizar a análise do fenômeno transexual a partir do confronto entre o *devir-trans* e os *devires-ator* e *performer*. Nossa intenção foi a de melhor compreender o fenômeno transexual em si, levando em consideração os conflitos, os medos, e os enfrentamentos em direção à concretização e realização do gênero transexual e, portanto, corpos em trânsito. Procuramos distender a análise, atentos aos caminhos que pudessem melhor explicar o problema ao estabelecer fluxos e pontos de fuga que melhor cituasse a pessoa trans.

Nesse intuito, procuramos distinguir subjetividade e individuação. Interessou-nos dar relevância ao aspecto de transgressão, o qual entendemos ser ponto convergente entre o *devir-trans*, o *devir-ator* e o *devir-performer*. Não obstante, foi necessário problematizarmos o aspecto metamórfico, tanto relativo ao corpo do ator por via da *personae dramatis*, quanto no corpo transexual, uma vez que objetivou-se demonstrar a pertinência deste aspecto em também pertencê-lo. E por fim, foi proposto trazer para mais próximo o corpo em contextos diversos (artístico-culturais, antropológicos, político-sociais e históricos) que entendemos

terem sido importantes para chegarmos à especificidade do corpo o qual nos debruçamos nesta investigação. Dito isto, chegou-se à análise do corpo transexual sobretudo naquilo que se refere à redesignação sexual.

Em seguida deu-se a discussão sobre as teatralidades e a performatividade. Procurou-se distinguir entre os termos, o que dizia respeito aos estudos teatrais, especificamente, à performance, à existência humana e, principalmente, à pessoa transexual. Procurou-se, portanto, observar em que momento a teatralidade passa a ser compreendida enquanto objeto de reflexão, tendo em vista as grandes transformações ocorridas desde o final do século XIX aos dias de hoje e de que forma as mudanças ocorridas foram importantes para o desenvolvimento da performance e de outras performatividades. Foi durante o estudo em torno desta perspectiva que se sentiu a necessidade de aprofundar-se outro nível de teatralidade, desta vez a que se relacionava com o humano nas suas mais variadas demonstrações performáticas cotidianas. Deu-se prosseguimento a análise ao adentrar-se de maneira mais transversal sobre a presença de teatralidade e performatividade observadas no devir-trans. Por fim, foi estabelecido o confronto entre os múltiplos prismas apontados, na intenção de mais uma vez reforçar a presença de teatralidade e performatividade na constituição e na construção do gênero transexual. Procurou-se respaldar a hipótese levantada, também por intermédio de relatos e depoimentos oferecidos e coletados de alguns transexuais.

Depois destes procedimentos, deu-se a procura de se entender quais os espaços que são *ocupados* e os que são *desocupados* pelas pessoas transexuais nos contextos educacionais e sociais. Foi realizada pesquisa de dados, índices e coleta de documentos a fim de apresentar as condições de exclusão, discriminação, invisibilidade e extermínio os quais passam as pessoas transexuais. A partir do exposto, procurou-se detectar os níveis de opressão aí presentes. Foi dada sequência à investigação, procurando estabelecer relações entre a pedagogia do oprimido, o teatro do oprimido e outras pedagogias que procuram dar enfoque a tais contextos em busca de pistas para a libertação e a emancipação das pessoas oprimidas. Foi nas trilhas deste pensamento que se chegou à pedagogia teatral enquanto prática estético-artística-educacional e à exposição de uma vivência prática desenvolvida em âmbito acadêmico-escolar, a concepção e leituras encenadas da peça teatral *Desiderium*, na qual apresentou-se alguns aspectos relativos ao fenômeno transexual inseridos na estrutura da própria obra dramática.

E por fim, procedeu-se a realização da *transcartografia*, na qual procurou-se apresentar os índices e dados oficiais no Brasil e em Portugal de transfobia, além de dossiês dos movimentos LGBTQTT e em seguida procurou-se mapear parte dos atores e atrizes transexuais

que atuam profissionalmente nos referidos países. Porém, constatou-se que a tarefa não poderia ser contemplada em sua totalidade, uma vez que muitos artistas transexuais não se apresentam como tal e outra parcela que não se encontra inserido no mercado artístico atual e nem exerce o teatro enquanto atividade profissional.

Durante o percurso percorrido ao longo da investigação muitos questionamentos foram surgindo. Muitas vezes o assunto parecia escapar e tomar outros rumos. Era preciso não perder o fio condutor. Perguntava-me: será que o que nos impulsiona viver o que de fato acreditamos ser não reside eminentemente no âmbito da teatralidade? Não estaria o fenômeno *trans* inserido em tal contexto? Se há uma incompatibilidade aparente e o desejo latente de moldar o corpo por atos de fala, de gestos, de comportamentos e de mudanças físicas, não estariam todos estes recursos intimamente ligados ao teatro? E se isso favorece a construção dos gêneros, os processos heteronormativos, normalizadores e naturalizantes não são artifícios potencialmente teatrais? São estes processos metamórficos ferramentas de determinados discursos neoliberais de biopoder para o controle das pessoas e de seus corpos? Por outro lado, será que não somos conduzidos a perceber os corpos não normativos equivocadamente como corpos estandartizados, espetacularizados? Corpos teatralizados e restritos a um espaço considerado excêntrico e de permissividade? E diante dos altos índices de exclusão, invisibilidade e extermínio de pessoas transexuais, será que o teatro pode configurar-se como espaço de acolhimento, inclusão e de exercício de liberdade e resistência contra a opressão? Ou é o teatro um lugar segregador e elitista, no qual só os *eleitos* conseguem projetar-se artisticamente? Estes questionamentos foram se formando e de certo modo deram a tônica crítica na imanência da escrita. Uma escrita que pretende ser devir-tese-minoria.

Para que fosse possível a realização desta tese foi preciso enfrentar algumas dificuldades. Em primeiro lugar, havia a dificuldade de encontrar pessoas transexuais acessíveis para o procedimento de entrevistas, o qual configurava-se num dos aspectos fundamentais da metodologia da investigação. Por este motivo, foi necessário criar novas estratégias. Surgiam novos rumos, sem que, no entanto, inviabilizasse o projeto.

Outro percalço se deu no momento em que se pretendia a montagem do texto dramático por mim escrito, no qual eu trato sobre o fenômeno transexual. Devido ao tempo e à dificuldade em se conseguir uma atriz transexual e equipe que pudesse dedicar-se à iniciativa, a tese tomou mais uma vez outros rumos. Mas o vento norteou-nos e não ficamos à deriva. O horizonte nos apontou o caminho da *transcartografia* e esta, o objeto da investigação.

A partir do tema definido surgiu a pergunta: Qual o lugar de atores e atrizes transexuais, em particular no espaço teatral, e este conectado a outros espaços e contextos? À procura de responde-la, pude perceber que ela não pode ser respondida em sua totalidade, uma vez que, será necessário a continuidade desta investigação, o seu desdobramento em outras iniciativas que possa provocar uma maior aproximação de pessoas transexuais. Só há sentido em responder a contento a pergunta se esta tese possibilitar, promover e fomentar outras reflexões, outras discussões, pois este estudo foi apenas uma tentativa de contribuir com as questões *Queer*, de somar-me ao movimento LGBTT e a ele fazer multiplicar resistências, além de favorecer a linguagem teatral por meios artistas.

Desta maneira, concluí que o espaço teatral, mesmo sendo compreendido como lugar de transgressão a quaisquer normas que venham porventura impor-lhes interdições, este mesmo espaço não está isento de discursos opressores e de exclusão às diferenças. Diante da dificuldade apresentada em levantar o maior número possível de atores e atrizes transexuais, revelou-se para mim o longo caminho que temos ainda que palmilhar em direção à visibilidade destes profissionais. E que, paradoxalmente, o teatro pode também configurar-se como território heteronormativo.

A partir do momento em que as questões aqui postas e propostas venham a contribuir com a melhoria da qualidade de vida das pessoas *trans* e o envolvimento mais conciso do teatro com a causa *Queer* que seja possível todos os dados oferecidos e informações partilhadas ressignificarem-se por meio de oficinas, de espetáculos, de performances, de minicursos, de atos performativos artistas realizados pelos mais variados caminhos estético-artísticos e educativos; a partir da realização de oficinas, debates, palestras, eventos nacionais e internacionais; à medida em que todo esse arsenal for de fato motivo de transformação da dramática realidade vivida por pessoas não normativas, em particular as pessoas transexuais no Brasil e em Portugal, poderemos, quem sabe, responder definitivamente à pergunta feita anteriormente.

REFERÊNCIAS

- AMBROSE, Tom. “Heróis e Exílios – Ícones Gays Através dos Tempos”. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. “Profanações”. Ed. Boitempo: São Paulo, 2007.
- ARTAUD, Antonin. “Eu, Antonin Artaud”. Trad. FERNANDES, A. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007;
- _____.”O Teatro e Seu Duplo”. Martins Fontes: São Paulo, 1999.
- AUSTIN, J. L. Quando dizer é fazer. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.
- BHABHA, Homi. K. “O Local da Cultura”. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L.L. Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BARTHES, Roland. Escritos Sobre Teatro, Martins Fontes: São Paulo, 2015.
- BATAILLE, Georges. “As Lágrimas de Eros”. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- BENTO, Berenice. 2008. “O que é Transexualidade”. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____.”A Reinvenção do Corpo” – *Sexualidade e Gênero na Experiência Transexual*. Garamond: Rio de Janeiro, 2006.
- BONFITTO, Mário. “Entre o Ator e o Performer”. Perspectiva: São Paulo, 2013.
- BUTLER, Judith. “Problemas de gênero”. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2015.
- _____. “Cuerpos que Importan” – *Sobre Los Limites materiales y Discursivos del “Sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- _____. “Deshacer el Género”. Barcelona: Paidós, 2006.
- CARDIM, Leandro. N. “Corpo”. Editora Globo: São Paulo, 2009.
- _____. “Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade”. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- CARVALHO, Mauro. G. de. “Sexualidades em Psi-Maior: identidades sexuais e contemporaneidade”. Belo Horizonte: Pulsar, 2003.
- CASCAIS, António Fernando. & FERREIRA João. “Cinema e Cultura Queer”. Lisboa: Associação Cultural Janela Indiscreta, 2014.
- COHEN, Renato. “Performance Como Linguagem”. Perspectiva: São Paulo, 2011.

CONNEL, R. & PEARSE R. Gênero – “Uma Perspectiva Global: Compreendendo o Gênero – Da Esfera Pessoal à Política – No Mundo Contemporâneo”. Tradução e Revisão Técnica MOSCHKOVICH, M. nVersos: São Paulo, 2015.

COSTA, Jurandir. F. “A Inocência e o Vício: Estudos Sobre o Homoerotismo”. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992.

COURTINE, Jean-Jacques. “Decifrar o Corpo”. Editora Vozes: Petrópolis, 2013.

DELEUZE, Gilles. & GUATARRI, Félix. “O Anti-Édipo - Capitalismo e Esquizofrenia”. Lisboa: Assírio & Alvim 1966.

DELEUZE, Gilles. “Lógica e Sentido”. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. “Sobre o Teatro”. Jorge Zahar Editora: Rio de Janeiro, 2010.

DEWEY, John. “Arte Como Experiência”. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2010; _____. Democracia e Educação. Tradução: Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1979.

DORT, Bernard. “O Teatro e Sua Realidade”. Perspectiva: São Paulo, 2010.

FERNANDES, Silvia. “Teatralidades Contemporâneas”. Perspectiva: São Paulo, 2011.

FERNANDES, Silvia. & GUINSBURG, Jacó. (org.). “O Pós-Dramático”. Perspectiva: São Paulo, 2013.

FOUCAULT, Michel. “História da Sexualidade 1 – A Vontade de saber”. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2014.

_____. “Isto Não é Um Cachimbo”. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2014.

_____. “Ditos e Escritos III”. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2009.

GIDDENS, Antony. “A Transformação da Identidade – Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas”. Editora Unesp: São Paulo, 1993.

GIL, José. “O Imperceptível Devir da Imanência – Sobre a Filosofia de Deleuze”. Lisboa: Relógio D’Água, 2008.

_____. “Metamorfoses do Corpo”. Relógio D’Água, 1997.

GREINER, Christine. “O Corpo – Pistas Para Estudos Indisciplinados”. São Paulo: Annablume, 2006.

- GUATARRI, Félix. & ROLNIK, Sueli. “Micropolítica – Cartografias do Desejo”. Petrópolis: Vozes, 1996.
- GOFFMAN, Erving. “Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada”. 4 ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
- JÚNIOR, Luís. P. de L. “O Labirinto da Sexualidade”. Editora UFPB: João Pessoa, 2008;
- LAKOFF, George. & JOHNSON, Mark. “Metaphors we live by”. The university of Chicago press: London, 2003.
- LE BRETON, David. “Adeus ao Corpo – Antropologia e Sociedade”. Papirus: Campinas, 2016.
- _____. “A Sociologia do Corpo”. Editora Vozes: Petrópolis, 2011.
- _____. “Antropologia do Corpo”. Editora Vozes: Petrópolis, 2016.
- LOURO, Guacira. L. “Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer”. Autêntica: Belo Horizonte, 2015.
- _____. “O Corpo Educado – Pedagogias da Sexualidade”. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MACEDO, Ana Gabriela. & RAYNER, Francesca. “Gênero, Cultura Visual e Performance – Antologia Crítica”. V. N. de Famalicão: Edições Húmus, 2011.
- MACHADO, Charlton. José. dos S. & NUNES, Maria. Lúcia. da S. “Gênero & Sexualidade”. Editora UFPB: João Pessoa, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “Fenomenologia da Percepção”. Martins Fontes: São Paulo, 2011.
- MEYER, Dagmar. & SOARES, Rosângela. (organizadores). “Corpo, Gênero e Sexualidade”. Editora Mediação: Porto Alegre, 2013.
- NANCY, Jean.-Luc. “Corpo, Fora”. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2013.
- OSTERMANN, Ana. Cristina. & FONTANA, B. (Organização). “Linguagem. Gênero. Sexualidade. Clássicos Traduzidos”. Parábola Editorial: São Paulo, 2010.
- PARDO, Ana. Lúcia. P. (organização). “A Teatralidade do Humano”. Ed. SESC-SP: São Paulo, 2011.
- PAVIS, Patrice. “Dicionário de Teatro”. Perspectiva: São Paulo, 2001.
- PRECIADO. Paul. B. “Manifesto Contrassexual”. Lisboa: Edições Unipop, 2015.
- RAMSEY, Georges. “Transexuais – Perguntas e Respostas”. São Paulo: Summus, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. “O Espectador Emancipado”. Orfeu Negro: Lisboa, 2010.

_____. Estética e Política – A partilha do Sensível”. Porto: Dafne Editora, 2010.

_____. O Espectador Emancipado – Cinco Lições Sobre a Emancipação Intelectual”. Edições Pedagogo Lda: Mangualde, 2010.

READERS, George. “O cinquentenário da Fundação do “Vieux-Colombier”. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática: Faculdade de Filosofia, Universidade do Rio Grande do Sul, 1965.

SALIH, S. “Judith Butler e a Teoria Queer”. Autêntica: Belo Horizonte, 2017.

SALLES, Cecília. A. “Crítica genética – Fundamentos dos estudos Genéticos Sobre o Processo de Criação Artística”. São Paulo: EDUC, 2008.

SANCTUM, Flávio, & SARAPECK, Helen. “Teatro do Oprimido & Outros Babados: A Diversidade Sexual em Cena”. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2015.

SARRAZAC, Jean.-Pierre. “A Invenção da Teatralidade – Seguido de Brecht em Processo e O Jogo dos Possíveis”. Deriva: Porto, 2009;

SEARLE, J. R. A. Actos de fala. Almedina: Coimbra, 1984.

STEARNS, Paul. N. “História da Sexualidade”. Editora Contexto: São Paulo, 2010;

_____. História das Relações de Gênero”. Editora Contexto: São Paulo, 2010.

UNO, Kuniichi. “A Gênese de Um Corpo Descohecido”. São Paulo: N-1 edições/n-1 publications, 2014.

ZOURABICHVILI, François. “O Vocabulário de Deleuze”. São Paulo: Relume Dumará, 2009.

ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E TESES

AMARAL, Augusto. Luís. M. “O Corpo Como Palco da Teatralidade Humana: Marcas na Formação Acadêmica”.

BELLO, Melissa. C. & LUZZI, Jacqueline. “Gênero e Diversidade Sexual na Escola: Da Exclusão Social À Afirmação de Direitos. A Experiência do Núcleo de Gênero Diversidade Sexual da Secretaria de Estado do Paraná”.

CABRAL, Beatriz. “Pedagogia do Teatro e Teatro Como Pedagogia”.

CÉSAR, Maria. Rita. De A. “Um Nome Próprio: Transexuais e Travestis nas Escolas Brasileiras”.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea”.

FRANCA, Camila. L. & MURARO, Darcísio. N. “Teatro e Educação: O Papel da Pedagogia Teatral na Transformação dos Hábitos”.

_____. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência”.

ICLE, Gilberto. “Pedagogia Teatral Como Cuidado de Si: Problematizações na Companhia de Foucault e Stanislavski”.

_____. “Apontamentos Para Pensar as Condições de Emergência da Pedagogia Teatral”;

LAFERRIÈRE, George. “La Pedagogia Teatral, Una Herramienta Para Educar”.

SANCHES, Júlio. César. “Corpos Performativos: Os Entre-Lugares e as Zonas Queers em Lady Gaga”.

TORRES, Marco. Antônio. “A transformação de Professores Transexuais na Escola: Transfobia e Solidariedade em Figurações Sociais Contemporâneas”.

PINTO, Joana. P. “Performatividade Radical: Ato de Fala ou Ato de Corpo?”.

REVISTAS

ADELMAN, Mirian., AJAIME, Emmaoelle & Outros. Travestis, Transexuais & os Outros: Identidade e Experiências de Vida. In: Gênero, Niterói, 2003.

ALTMANN, Helena. Orientação sexual nos Parâmetros Curriculares Nacionais. In: Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, v.9, n.2, 201, 1998. p. 576-585. ÁRAN, Márcia.

CÉSAR, Maria. Rita. De A. Sexualidade e Gênero: Ensaio Educacionais Contemporâneos. In: Revista Est. Pesq. Educ., 2010.

COLLING, Leandro. Artivismo das Dissidências de Gênero. In: Revista CULT, nº 226, ano 20, agosto de 2017.

ICLE, Gilberto. Da Pedagogia do Ator à Pedagogia Teatral: Verdade, Urgência, Movimento. In: O Percevejo Online.

_____. Pedagogia Teatral: Ruptura, Movimiento e Inquietud de Sí. In: Educación & Educadores, Volumen 12, nº 2, 2009.

LOMELÍ, Carlos Manuel. V. Pedagogia Teatral. Una Propuesta Teórico-Methodológica Crítica. In: Calle 14.

LOURO, Guacira L. Teoria queer: uma política pós-identitária para a Educação. In: Revista Estudos Feministas, v. 9, n. 2, p. 541-553, 2001.

_____. Uma Leitura da História da Educação Sob a Perspectiva de Gênero. In: Teoria e Educação, n. 6. Porto Alegre, 1992, p. 53-67.

MACEDO, Elizabeth. Currículo como espaço-tempo de fronteira cultural. In: Revista Brasileira de Educação, v.11, n.32, maio/ago. 2006. p.285-372.

MISKOLCI, Richard. Pânicos morais e controle social – reflexões sobre o casamento gay. In: Cadernos pagu, n.28, janeiro-junho de 2007, p.101-128.

PEIXOTO JÚNIOR, Carlos. Augusto. Subversões do Desejo: sobre gênero e subjetividade em Judith Butler. In: Cadernos Pagu. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, v.28. jan/jun 2007. p. 129-148.

PINO, Nádia. P. A Teoria Queer e os Intersex: Experiências Invisíveis de Corpos Desfeitos. In: Cadernos Pagu. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero Pagu, v.28. jan/jun 2007. p. 149-174.

PORCHAT, Patrícia. Intervenções no Corpo Como Marcadores de Gênero no Fenômeno Transexual. In: A Peste, 2010.

READERS, George. O cinquentenário da Fundação do “Vieux-Colombier”. Porto Alegre: Curso de Arte Dramática: Faculdade de Filosofia, Universidade do Rio Grande do Sul, 1965, p. 73.

VEIGA-NETO, Alfredo. De geometrias, currículo e diferenças. In: Educação & Sociedade, Campinas, SP, n.79, 2002. p.163-186.

THE ARCHIVE- The Journal of the Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art – Nº 41, 2012.

_____. - Nº 44, 2012;

_____. - Nº 45, 2013;

_____. - Nº 46, 2013;

SITES

<http://www.ebc.com.br/trans> - acesso em: 14/02/2017

ilga-portugal.pt/noticias/index.php?tag=36 – acesso em: 14/02/2017

<https://www.publico.pt/.../quase-200-crimes-de-odio-contrapessoas-lgbt-e..> acesso em: 14/02/2017

agenciabrasil.ebc.com.br/.../com-600-mortes-em-seis-anos-brasil-e-o-que... acesso em: 14/02/2017

www.pucsp.br/margem/pdf/m16gd.pdf – acesso em: 16/02/2017

<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2015/03/escolas-nao-sabem-como-se-adequar-a-resolucao-que-beneficia-alunos-travestis-e-transexuais-4717057.html> – acesso em:

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2015-11/preconceito-afasta-transexuais-do-ambiente-escolar-e-do-mercado-d> – acesso em: 12/03/2015

<https://outraspalavras.net/brasil/educacao-o-desafio-da-transexualidade> – acesso em: /30/04/2014

www.inclusive.org.br/arquivos/26411 – acesso em: 30/04/2014

g1.globo.com/.../novas-resolucoes-garantem-direitos-transexuais-nas-escolas-do-pais.... acesso em: 14/05/2014

<https://pt.slideshare.net/.../transexualidade-na-infancia-e-em-ambiente-escolar> – acesso em: www.e-publicacoes.uerj.br > Capa > v. 4, n. 1 (2012) – acesso em: 12/10/2015

http://minhateca.com.br/Liz1983/Autores/SPINOSA++Portugu*c3*aas/SPINOZA*2c+Baruch+de+ +*c3*89tica*3b+Belo+Horizonte*2c+Aut*c3*aantica*2c+2009,437635434.pdf – acesso em: 27/04/2017 – 12:55

<http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/miss-trans-star-internacional-2016/sarah-ines-moreira-portuguesa-transexual-que-se-vai-mostrar-ao-mundo> acesso em: 06/06/2017 - 16:16 h

<https://atoresdadepressao.blog/2017/01/29/dia-nacional-da-visibilidade-trans-conheca-atores-e-atrizes-transexuais-que-fazem-historia-no-brasil/> acesso em: 29/01/2017 22:22

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/03/26/internas_viver,695769/atores-e-atrizes-transgenero-ganham-oportunidades-no-cenario-de-artes.shtml - 29/08/2017 - 23:42

<http://aligagay.com.br/transcidadania> - acesso em: 29/08/2017 - 23:52

<http://www.cmjornal.pt/sociedade/detalhe/transexualidade-78-pessoas-alteraram-o-nome-e-o-sexo> – acesso em: 18/07/2017 18:00 h

<https://institutoaugustoboal.org/2014/07/05/entre-o-teatro-e-a-vida/> - acesso em: 24/08/2017

<http://www.nilsonjosemachado.net/20030808.pdf> - acesso em: 24/08/2017 21:31 h

<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373> - acesso em: 26/08/2017 10:01
gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256 – acesso em: 26/08/2017 10:02

<https://books.google.com.br/books?id=Ui16xXlwtLQC&pg=PA104&lpg=PA104&dq=corpo+e+sexualidade+no+contexto+teatral+datrag%C3%A9dia+grega&source=bl&ots=OnkhBZrIWg&sig=BrVV1nxryYEqp4WB9uqY3Zim8jA&hl=pt-> acesso em: 03/09/2017
[BR&sa=X&ved=0ahUKEwiM3ujAld_UAhWGGJAKHbjjABEQ6AEISzAG#v=onepage&q=corpo%20e%20sexualidade%20no%20contexto%20teatral%20datrag%C3%A9dia%20grega&f=false](https://books.google.com.br/books?id=Ui16xXlwtLQC&pg=PA104&lpg=PA104&dq=corpo+e+sexualidade+no+contexto+teatral+datrag%C3%A9dia+grega&source=bl&ots=OnkhBZrIWg&sig=BrVV1nxryYEqp4WB9uqY3Zim8jA&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwiM3ujAld_UAhWGGJAKHbjjABEQ6AEISzAG#v=onepage&q=corpo%20e%20sexualidade%20no%20contexto%20teatral%20datrag%C3%A9dia%20grega&f=false)

<http://ggemis.blogspot.com.br/p/glossario-lgbt.html> - acesso em: 03/09/2017 - 21:26

<http://www.esquerda.net/dossier/o-movimento-lgbt-em-portugal-datas-e-factos-actualizado> –
acesso em: 04/09/2017 - 01:30 h

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – PEÇA TEATRAL *DESIDERIUM*

DESIDERIUM

Autor: Jerônimo Vieira de Lima Silva

PRIMEIRO QUADRO

(Diante do espelho)

Faz tempo que não me detenho no espelho! Sei que, ao me olhar, não reconhecerei os olhos que me olham. O que há para além dessa aparência? Eu preciso ver-me depois dos olhos! Os caminhos que que cruzei deram quase todos no mesmo lugar. Eu os posso ver como um filme projetado neste espelho. Um filme em preto e branco. Tudo começou num tempo que eu nem sabia de mim. Imagens quase a sumir. Tinha quase me esquecido o que antes fui. Ele está lá, do outro lado do espelho, a sorrir para mim. E eu fui feliz! E agora, como me encontro do lado de cá, nem o reconheço! Esperem, aquela mão que o segura firme! Conheço aquela mão! Aquele ao meu lado é o meu tio! Ele tinha uma voz tão doce!

- *Quando você crescer, vai ter assim de namoradas! Você é o menino mais bonito de todos!*

E ele apertava-me. Abraçava-me. Posso ouvir a sua risada. Ela ecoa dentro de mim e sinto doer. Pena que se foi tão cedo! Poucas lembranças tenho dele. Poucas e vivas do quanto fui feliz ao seu lado. O que me resta do passado são frases soltas, memórias quase a apagar-se em imagens fragmentadas. E papai a dizer:

- *Por que meu Deus? Por que?*

Sempre dizia isso, feito ladainha. E seu amor se distanciava de mim. Prendia-me. Acabei por resumir-me aos afazeres de casa e à cozinha. Minhas irmãs nada diziam. Minha mãe, muda e calada. Eu só desejava que meu pai me amasse, mesmo sem saber o que isso significava. Só bem depois entendi o quanto era infeliz!

Certo dia, meu pai recebeu uma visita. Um homem de beleza misteriosa. Seu nome era Alberto. Minhas irmãs deixaram tudo de lado para ir vê-lo. E eu reparei nele. Não parava os olhos em ninguém. Escondia-os por trás dos óculos escuros. Helena, mesmo depois de um tempo que sumira, ainda desejava-o. Vilma, sentindo-se hostilizada nas poucas vezes que o viu, desiludiu-se e passou a desprezá-lo. Eu confesso que me sentia inquieta com a sua presença. Já minha mãe, em seu silêncio habitual, tentava esconder certo desconforto com as frequentes visitas de Alberto.

- Eu não entendo porque este homem insiste em vir aqui! Mau cumprimenta. Parece sempre desconfiado!

Minha mãe entendia, sim! Mas há coisa que preferimos não enxergar. E, há muitos sóis! Dias é que só há um! Para Alberto esse dia despontou. O derradeiro. No dia em que papai resolveu ir embora com Alberto para sempre, minha mãe, lembro-me bem, vivia com os olhos marejados, nem morta, nem viva, tentando disfarçar o que sentia.

- Seu pai já não é meu. E acho que nunca foi, que ninguém é coisa, objeto pra se possuir. Nunca consegui ver em seu coração. Há segredos guardados em nós que nem mesmo sabemos existir.

Eu queria tanto que meu pai me amasse e achava que era infeliz! Infeliz de verdade foi ele que adiou por tanto tempo a sua felicidade.

SEGUNDO QUADRO

Já perdi as contas das vezes que estive no hospital. Foram tantas as idas e vindas, trilhando as mesmas ruas, que eu mesma quase desisti. . E não ia por causa de doença que isso pouco se deu em mim. Passei anos à procura de mim mesma. E foi lá, no hospital, que achei-me ao me perder.

No começo, eu não conseguia nem me expressar, porque eu tinha medo e vergonha. O médico me olhava de um jeito tão...não sei! Aquilo me assustava. Eu tinha medo, entende? Um dia ele me disse:

*Você não pode fazer a cirurgia! Ainda não está “passável”!
Passável?*

Sim, ainda não tem aparência feminina! Não podemos aceitar! É preciso esperar!

Mas no fundo eu sempre soube que era uma mulher! Eu sempre quis ser mulher! Achava lindo!

Lembro que com cinco anos eu pegava uma calça e colocava na cabeça para dizer que tinha cabelo comprido, usava batom de Helena e de Vilma escondida. Papai descobriu:

-Tira esse batom agora! Onde já se viu? Por que meu Deus! Por que?

Depois disso, nunca mais vi o meu pai. Nunca mais voltou.

Há mulheres que desejam que o homem seja o seu sol. Mesmo que o desejasse, para mim ser homem sempre foi como nuvem. Ah, se ele tivesse medo de mim, o mínimo que fosse e me deixasse ser mulher! Mas quando eu o vi ali, nu, diante do espelho, eu tive nojo, repugnância! Eu o odiava e tentava livrar-me dele! Queria arrancar-lhe o sexo! Mas sua imagem me perseguia e me impedia de viver. Nem sei porque insisto em lembrar do tempo que me desencantei!

TERCEIRO QUADRO

Hoje não será como os outros dias: farei uma visita. Mas essa não será a diferença. A diferença está em revê-lo pela última vez e dizê-lo o quanto o desprezei. O quanto desejei sua morte. Talvez ele possa gritar! Ou pretenda reviver. É tarde! Sua carne já é fria. E já nem comemos no mesmo prato.

O que eu sempre quis era transfusão de vida, o riso solto na veia a me engolir, cobra de sangue me conduzindo à transformação. Foram tantas esperas, tempos esparsos neste relógio de minutos longos, quando nada parecia passar, nada parecia se resolver. A quem eu gritava as minhas queixas se ninguém as ouvia?

Desde o mês passado que evito falar. Prefiro o silêncio que condiz melhor comigo. Mas o não haver conversa abriu um correio entre mim e aquele homem que me habitava, e que há tempos eu deixei lá, no hospital. Agora já não sou mais corrigida. Já não recebo enxovalho, ordem de calar, de abafar o riso, de esconder-me por trás do espelho. Se eu pudesse escrever-lhe uma carta! Nela eu ganharia coragem e proclamaria:

Você, enquanto vivo me impediu de viver. Não me vai fazer gastar mais vida, fazendo demorar, infinita, a despedida. Do que tem medo? Não passas de um inútil, invisível nesta cama. Agora eu te devolvo todas as mágoas, todas as palavras de ofensas, todas as dores que senti em teu nome, todos os socos, as porradas, as agressões que sofri em teu corpo. Agora sou eu a dona dele. As ameaças, as rejeições e as ofensas que lançaram contra mim, eu as devolvo para si e para os outros. Que as levem e lhes sufoquem nas profundezas.

Se antes fui um gasto, um extravio de coisa nenhuma, depois da minha cirurgia meu sofrer foi ainda maior, apesar do prazer que hoje sinto. A minha metade sofria pelo dobro. Pensei que jamais sonharia de novo.

Mas sempre esperamos algo mais, que possa mudar com o tempo. Que possa amadurecer como os frutos. Terra revolvida. Sementes lançadas. As estações vêm. As estações vão. E insistimos em esperar. E insistimos em acreditar. E insistimos...insistimos, sempre, num acreditar sem fim. Estou tão cansada! Estou exausta! Exauri-me de mim!

Está na hora de ir ao hospital. Vou, movida por uma força que desconheço. Cada pedra das calçadas que percorri por tanto tempo conhece-me mais que eu conheço a mim. Sou feita de metades e cruzares de caminhos. Poderia também ser feita de pedra, tão dura e fria como estas que pisarei até o hospital. Eu sei o que é ser as pedras. Sou suas irmãs. Diferente de Helena e Vilma. Estas viraram algodão entre as nuvens! E mamãe uma canção que me embala!

QUARTO QUADRO

Devo prosseguir. Mas antes...antes eu preciso relatar a vocês o sucedido. A verdade eu não confio a ninguém. O que me resta é a mentira. Eu minto até pra Deus. Afinal, Deus me trata como me tratava o homem que habitava meu corpo e o meu pai. Um nunca me olhava, o outro nunca me via. Mas, o que importa é a minha história.

Arrancaram de mim o homem que nunca fui. Foi uma tarde de cinza, o céu debaixo das nuvens. Eu pretendia era revirar página de um livro sem histórias e escrever-me nele. Mas para isso, precisava descosturar-me. Rasgar-me inteira, pele e ossos expostos, veias a saltar. Revirar-me ao avesso e desavessar-me em devir. Desde que pisei naquele hospital eu engendrava em mim um crime. Cinco anos esperei e os passos não eram apressados. Precisava de tempo para encerrar esta história feita de desejo. E enquanto me cortava o bisturi, parecia ouvir a minha mãe:

Sonhe com cuidado! Não esqueça, você é pobre. E um pobre não sonha tudo, nem sonha depressa!

O gesto já estava fadado em mim. O bisturi deslizava na minha carne. Aquele homem, que Deus o tenha, estava desarrumado, a escorrer pelos lençóis brancos, pela cama fria, a gotejar quente e rubro no assoalho. Não era o médico um assassino. Eu é que sempre o fui. Parecia que a minha mão quem guiava o bisturi. E eu o golpeei, golpeei, sem querer parar. E cada vez mais a minha mão tomava uma vontade indômita, que nem eu mesma conseguia controlar. Os golpes se sucediam, iam aos desmandos da loucura. Fui aos poucos perdendo as forças, o ar sumindo. A respiração se recompondo devagar. Senti o bisturi atingir-me a alma.

Relatei o sucedido, mas não fui eu que lhe tirou a vida. A vida, a bem dizer, já não estava nele. Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira.

O que eu contei não é a verdade dos fatos. Eu menti para que eu acredite em outra verdade. Foi assim que tudo se deu: quando eu me preparava para ir ao hospital, levei um punhal comigo. Estava decidida a matá-lo, mesmo que para isto, eu morresse também. Não suportava mais tanta dor. Ao chegar, fui direto para o meu quarto, onde esperava os enfermeiros para levar-me à sala de cirurgia. Olhei-me profundamente no espelho. Ele olhou para mim e pude sentir que me olhava como nunca me ocorrera. Todo aquele filme em preto em branco a passar novamente. *Você é tão bonito! Tio, quando o senhor vai partir?* Meu tio nunca mais voltou. Afundou com seu barco nas funduras do rio. *Foi a sereia do mar, foi a sereia do mar, foi, foi, marinheiro, foi a sereia do mar!*

Por que meu Deus? Por que?

Ele tá sonhando de novo!

Você parece um artista!

Ah é? Bateram em você? Bem feito, quem mandou ser assim?

Ele agarrou a minha mão e passou a golpear-me. E golpeou-me uma, duas, três vezes. O meu corpo contorcia-se, quente e rubro. Os enfermeiros entraram no quarto aos berros:

-Depressa, depressa! Ele está ferido!

-Vamos levá-lo à cirurgia. Cortou a genitália!

-Ele não vai resistir. Está sangrando muito. Depressa!

Uma semana depois, ao recobrar a consciência, ele já não estava em mim. Agora já não me chamavam *ele*. Ela despertou e sorriu para a vida.

Esperem! Não pode ser! Eu precisei voltar ao hospital depois de todo esse tempo para ter uma única certeza. Hoje é uma manhã sem chuva! O sol brilha como nunca! O enfermeiro aproxima-se de mim e me reconhece.

Como tem passado? Você parece bem!

Sim, estou bem!

E o que veio fazer aqui?

Fazer uma última visita! Irei partir e não sei se volto!

O enfermeiro leva-me pelo corredor. Se despede de mim com um sorriso. Por um momento decido voltar ao meu quarto. Abro a porta devagar. Entro. Impassível permaneço. Por um momento despensei como pássaro que descose ventos.

Ele se foi!

Eu sei! Não precisa repetir o que eu sempre soube!

Mas ele estava lá! Estava lá sim! Eu o podia sentir. Ele estava entranhado nos lençóis, na cama, no chão, no teto, nas paredes. Eu precisava atingi-lo em meus pensamentos. Saco o punhal da bolsa e começo a golpeá-lo, sem parar, desesperadamente, no ar, nas sombras, nas lembranças, numa ânsia de vê-lo definitivamente morto. Nenhuma reação, nenhum gemido. Essa é a morte que eu preciso. Eu matei um morto, mas morto pela metade. E o que precisava era matá-lo por inteiro. Só assim é que poderia ser toda. Só assim passaria a ter um nome como tinha Vilma, como tinha Helena.

Agora que ouviram tudo, nada é verdade em nós, nem em mim. Onde está a verdade? Nem eu mesma sei. Mas eu preciso de uma mentira que dê autoria daquela morte em mim. Uma morte plena, uma inteira razão de ser eu mesma. Por menor que seja a pena, não haverá castigo maior que a vida que já não cumpri. Há muitos sóis. Dias é que só há um. E este é o meu.

(Fim do Monólogo)