

Ronildo Júnior Ferreira Nóbregaⁱ

*P*erformar a prótese:

A invenção tecnopolítica do corpo transgênero em P.P.P
(Postition Parallèle au Plancher) (2008) de Phia Ménard

*P*erforming prosthesis

The technopolitical invention of the transgenous P.P.P
(Postition Parallèle au Plancher) (2008) by Phia Ménard

RESUMO

O texto pretende ensaiar uma discussão acerca dos usos da prótese no espetáculo P.P.P (Position Parallèle au Plancher) (2008), da Compagnie Non Nova. Para tanto, considera-se a emergência cênico-performativa de um corpo prostético que, ao agir no limiar entre a carne e o plástico, o orgânico e o inorgânico, esgarça os efeitos da incorporação protética na modulação do gênero. Na medida em que concretiza um penoso plano de despossessão da masculinidade, Phia Ménard, ao mesmo tempo encenadora e performer do espetáculo, inscreve uma imagem da prótese como instrumento que fabrica o corpo, investindo-o de significados políticos.

Palavras-chave: Phia Ménard, corpo prostético, circo, performance

ABSTRACT

The text intends to essay a discussion about the uses of prostheses in the show P.P.P (Position Parallèle au Plancher) (2008), by Compagnie Non Nova. It considers the appearance of a prosthetic body and its actions between meat and plastic, organic and inorganic, in order to criticize the processes of prosthetic incorporation and their effects on gender modulation. In orchestrating a plan of dispossession of masculinity, Phia Ménard, at the same time director and performer of the show, inscribes an image of the prosthesis as an instrument that fabricates the body, investing it with political meanings.

Keywords: Phia Ménard, prosthetic body, circus, performance

Um corpo em atrito

Este texto traça algumas considerações acerca da materialização protética do corpo transgênero na cena contemporânea. Partindo de uma análise do espetáculo P.P.P (Position Parallèle au Plancher) (2008), da Compagnie Non Nova, considera-se o modo pelo qual a presença da prótese em cena não só constrói, mas ressignifica um corpo que teve o seu gênero outrora atribuído com base na genitália masculina. Desenvolvido a partir de questões biográficas de Phia Ménard, o espetáculo coloca o instrumento protético no cerne de um discurso que engendra o corpo como texto socialmente construído (e, portanto, passível de desconstrução).

Fundada em 1998 com o intuito de explorar a criação de outros territórios para o exercício cênico do malabarismo, a Compagnie Non Nova tem nos últimos anos alargado os modos de operação dessa linguagem. Encabeçada desde os primórdios por Ménard, a companhia ocupa atualmente um lugar de destaque entre os artistas do circo contemporâneo francês. Um ponto de inflexão desse percurso criativo aconteceu em 2008 quando Ménard, antes designada pelo nome de Philippe Ménard, iniciou um processo de transição de gênero. O reconhecimento e a reelaboração de corpo da artista repercutiu diretamente nas explorações criativas da companhia.

Como a condição transgênera, a obra de Ménard tornou-se extremamente híbrida; ela não adere prontamente a qualquer determinação ao mesmo tempo em que parece escapar às tentativas fáceis de classificação. Situada entre o circo, a dança e a performance arte, a poética da impermanência de Phia Ménard mistura noções e práticas na criação de zonas solitárias e/ou coletivas de transformação. O

tensionamento de uma atuação dentro de campos cerrados das linguagens artísticas reverbera temas como, por exemplo, a condição feminina e os dilemas da identidade na contemporaneidade. Nessas criações indistintas e liminares, compostas por corpos e matérias que testam a permanência de suas formas no transcurso do tempo, Ménard elabora uma homenagem ao potencial metamórfico dos corpos e das coisas.

Seu trabalho como encenadora consiste em programar zonas radicais de impermanência, espaços organizados de modo a desestabilizar qualquer tentativa prolongada de emperrar as mudanças de estado. Mobilizando materialidades como a água, o gelo e mesmo o ar, suas criações compõem territórios sísmicos a serem habitados por corpos que se desmontam, se desfiguram ou simplesmente agem no ímpeto da metamorfose. Exatamente como as paisagens e as matérias que compõem o espaço da cena, os corpos se reconfiguram para traçar uma dramaturgia que prega em alguns momentos contra a matriz de interpretação do sistema político heterossexual e, particularmente, os seus modos de ler, produzir e submeter o corpo.

Nos circuitos de instabilidade orquestrados por Ménard, caracterizados pela atualização processual das estruturas orgânicas e inorgânicas que compõem a sua base poética, fendas e fissuras provocam outras percepções em relação ao corpo. Perante a aderência dos corpos aos mecanismos sociais e políticos que o capturam, a transformação é explorada em cena como modo de recuperar a sua indisciplinaridade. Nessas obras o malabarismo aparece, literal e/ou metaforicamente, como uma política da instabilidade que provoca o corpo, a matéria e os discursos a se modificarem, a mudarem suas aparências, engrenagens, direções etc.

Em *Le Grain* (1998) e *Ascenseur, fantasmagorie pour élever les gens et les fardeaux* (2001), seus primeiros espetáculos autorais, o malabarismo começava a ser experimentado como disparador de uma relação de especificidade de instabilidade. Explorando a demanda incessante de movimento do malabarismo, Ménard começava a articular as suas formas de desequilíbrio como base técnica e estética de sua poética. Já nessas criações, portanto, a arte dos malabares colocava uma correlação entre corpos e coisas que afetava diretamente a recepção do espetáculo por parte do público.

Mesmo nesses primeiros trabalhos, a noção de malabarismo enquanto demonstração de destreza é problematizada em prol de uma prática que lhe toma como dispositivo de ascensão a um estado de instabilidade. Uma camada radical desse pensamento germinou alguns anos mais tarde da criação dos primeiros solos da *Compagnie Non Nova*, mais especificamente quando Ménard e seu time de criadores enveredaram por um percurso de investigação criativa que toma como ponto de partida a tarefa de malabarizar coisas não-malabarizáveis.

O projeto I.C.E. (*Injonglabilité Complémentaire des Elements*)ⁱⁱ, em grande parte direcionado à experimentação criativa de um malabarismo calcado na complexidade das matérias-malabares, traz para a cena materialidades que fogem da lógica de manipulação historicamente associada aos malabares. Essa tarefa tem diluído não só as posições hierárquicas no malabarismo (quem manipula e quem é manipulado), mas expandido seus modos de ação e composição. Disparando eventos específicos, o resultado desse malabarismo é, sobretudo, os acelerados processos de transformação dos corpos performantes (as bolas de gelo, por

exemplo, ao mesmo tempo em que derretem, impelem o corpo a encontrar soluções específicas de movimento).

Explorando o diálogo imprevisto com matérias como o gelo, a água e mesmo o ar, o resultado desse laboratório é um malabarismo expandido que, em diálogo com as aquisições criativas da performance arte, se operacionaliza a partir de dinâmicas opostas àquelas provenientes de uma lógica eminentemente representacional. Essas matérias, compreendidas em toda a sua complexidade, possuem como característica a capacidade de instaurar situações performativas em que novos acordos são postos na medida em que as demandas da própria relação aparecem no aqui-agora da obra.

O trabalho de Phia Ménard se apropria do malabarismo como um tipo específico de abertura ao risco e a imprevisibilidade. Diante matérias que não são facilmente dominadas e/ou manipuladas (o gelo que derrete, por exemplo), o que a artista realiza é a composição de um espaço de transformação a ser coabitado. O caso do gelo em P.P.P. (Position parallèle au plancher) (2008) é emblemático para o entendimento de sua obra na medida em que ele muda de acordo com as transformações do corpo da performer que busca nas próteses os signos da feminilidade.

Se nesse espetáculo em particular o corpo e o gelo são “deformados” a partir de uma série de relações dialógicas, em espetáculos como L'après-midi d'un foehn (2011) e Vortex (2011) é o ar que, partindo de ventiladores dispostos circularmente, dispara uma dança instável e imprevisível da matéria (o plástico). Sendo assim, quando não atualiza um modo de captura e manipulação das coisas típico do malabarismo (mesmo que sob uma outra perspectiva que altera a ordem hierárquica das coisas),

Ménard simplesmente faz desabrochar em cena o malabarismo como um programa de instabilidade.

É o que acontece na obra *Contes immoraux / Partie 1 – Maison Mère* (2017), performance em que Ménard mobiliza um papel grosso na construção de uma réplica do Partenon que sucumbe a partir de uma chuva torrencial disparada do teto. O malabarismo se organiza aqui como porta de entrada para diferentes encontros dialógicos (o papelão que se encontra e se transforma com a força da água, por exemplo). Em outras palavras, a obra da *Compagnie Non Nova* explora o malabarismo como estratégia de socialização, uma máquina responsável por abrir outros espaços, convocar outras temporalidades.

O gelo que se recusa a aderir a lógica da manipulação e derrete, provoca queimaduras na pele, o ar por sua vez lança uma dança aérea instável do plástico etc. Por mais que essas materialidades passem por uma investigação criativa que possa ser lida como um design sofisticado de suas características e qualidades inerentes, o caráter e a natureza dessas materialidades acabarão sempre por liberá-las de uma tentativa definitiva de controle. Logo, é essa incapacidade de apreensão e os seus respectivos efeitos no e para o corpo que parecem instigar a potência da investigação cênica de Ménard.

Não existem personagens bem delineados nesses espetáculos, tampouco narrativas que se desdobram no tempo. Como encenadora e como performer o trabalho de Ménard consiste na criação de atmosferas de experimentação, paisagens performativas onde os corpos são empurrados a atuarem numa equação cênica que considera todo o seu peso de suas existências, suas inscrições raciais, sexuais etc. Dentro desse contexto o

malabarismo é orquestrado enquanto prática ou ideia como um dispositivo agenciador da transformação dos corpos performantes (NÓBREGA, 2020).

Das tradicionais bolas de silicone até as bolas de gelo, a prática do malabarismo nas criações de Ménard diz respeito menos a uma capacidade de adestrar e dominar uma materialidade do que a possibilidade de exploração do desequilíbrio como elemento aglutinador de uma presença radical. A condição de vulnerabilidade disparada nessa prática provoca tensões que irrompem em transformações. É no lugar de não-captura, marcada por uma manuseabilidade precária, que os corpos performantes (orgânicos e inorgânicos) encontram lugar para se afetarem mutuamente, alterando suas formas de existir e de se mover.

Longe de estabilizar um terreno de ação, o malabarismo significa para Phia Ménard a possibilidade de desdobrar condições específicas para experiências de metamorfose concreta do corpo e da matéria. É ele que administra vetores sísmicos de pura inconstância, desenvolvendo campos de instabilidade progressiva. Por outro lado, para além dessas questões o malabarismo também repercute nos temas dos espetáculos. Esse é o caso de P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008), obra em que o malabarismo aparece também no jogo identitário, na troca inconstante de acessórios que distanciam o corpo da artista de uma masculinidade disparada pela genitália.

Diante desse contexto de uma poética geral da impermanência que opera aos moldes do malabarismo interessa aqui discutir a aparência da prótese em cena na medida em que a sua presença, dentro das dinâmicas do espetáculo, não só elaboram o corpo, mas acionam toda uma complexa rede de sentidos políticos. Nas páginas que se seguem proponho um aprofundamento acerca de como este instrumento inventa um corpo

transgênero que habita de modo explícito o trânsito, situando-se como ficção protética carregada de dores e prazeres.

Táticas esgarçadas de incorporação protética

Contextualizada a trajetória de criação artística de Phia Ménard frente à Compagnie Non Nova, atendo-me agora ao espetáculo P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008), obra que marca um redirecionamento radical em torno da pesquisa de linguagem da companhia (criação que em minha opinião acaba também denunciando seu *modus operandi*). Nesse mergulho, analisarei como a transformação do gelo em cena se dá em paralelo a invenção do corpo transgênero de Ménard em cena. Considerando que essa conformação se dá, principalmente, partir das articulações em torno da prótese, interessa compreender como este instrumento altera o corpo, modulando a sua carne e enredando-o em significados.

Nessa obra em particular, a artista propõe a si mesma a árdua tarefa de malabarizar uma grande quantidade de gelo que, impregnado nas inúmeras nuances de uma paisagem catastrófica, se desmorona e desfigura no decorrer da performance. Na tentativa frustrante de manipular uma matéria pouco domável (bolas que escorregam, quebram e provocam queimaduras na pele), o gênero transfeminino de Ménard se inscreve em cena como realidade metaestável, tecnologicamente construída. É entre o arremesso de uma bola de gelo e outra que a artista transita diante de nossos olhos através de negociações protéticas que decompõem seu corpo sexuado, inserido num sistema político que prescreve correspondências estáveis entre identidade e genitália.

É nesse processo de troca incessante que o corpo protético de Phia Ménard se conforma em cena como uma realidade tecno-orgânica

constituída tanto de sangue quanto de polímeros sintéticos. Quando passa batom, dispõe um acessório sobre o cabelo, adiciona próteses de silicone ao torso ou troca continuamente de roupa a artista parece reivindicar o gênero como realidade tecno-orgânica, produto das incorporações tecnológicas que realiza.

Exatamente como o horizonte glacial que se desorganiza numa espécie de degelo poético, o gênero aparece para Ménard como uma paisagem provisória, uma máquina elaborada por engrenagens que, ao contrário do que possam parecer, são desengancháveis, passíveis de manipulação, de redistribuição e de troca. Logo, quando passa batom sobre os lábios perante espelho e lança um olhar para si mesma, esse olhar não pode ser confundido com um gesto narcísico exatamente porque ele não é um deleite descompromissado para consigo mesma, mas um gesto de implicações políticas diante dos significados atribuídos ao seu corpo taxado outrora como masculino.

O gesto de Ménard quando se olha no espelho e inscreve sobre si mesma os efeitos de uma tecnologia associada historicamente à feminilidade denota um momento de captura parcial da máquina-gênero. Essa gestualidade e a função que ela realiza na modulação de gênero se repetirá em diversos momentos ao longo do programa do espetáculo. Nesse processo em que a performer se auto-impõe a arriscada e perigosa tarefa de atualizar em cena seu processo de transição de gênero, as próteses ocupam um lugar de centralidade como instrumentos de transformação do corpo.

É preciso abrir um parêntese aqui para precisar o entendimento de prótese. Esta consiste de um instrumento que fabrica o corpo e provoca uma alteração arquitetural da carne. Numa perspectiva etimológica, o

termo prótese é atravessado pela ideia de adição de “algo”, um elemento extensivo que faz avançar, progredir. Uma prótese, portanto, compõe com o corpo um todo de modo a estendê-lo, re-programá-lo. Nesse sentido, próteses são instrumentos tecnológicos acopláveis, separáveis, desengancháveis, descartáveis ou mesmo substituíveis que, ao serem incorporados, atravessam a pele e se misturam ao corpo, transformando suas atividades, memórias, percepções etc.

Francisco Ortega (2008), ao analisar a temática das próteses, aponta que uma de suas principais características consiste na capacidade de redesenhar o corpo; próteses, argumenta o autor, “se incorporam ao esquema corporal, constituindo uma forma de dilatar, de expandir os limites de nosso corpo que não acabam na pele” (ORTEGA, 2008, p. 224). Esses “acréscimos ao corpo” abordados pelo autor, responsáveis por potencializar a ação e a sensorialidade dos indivíduos, transpõem uma abertura da carne à técnica (e a uma respectiva dinâmica das suas adaptações).

Entretanto, o sentido de prótese que melhor se adequa a essa discussão equivale àquele proveniente da teoria do corpo de Paul B. Preciado (2015) que chamou de próteses de gênero uma série de práticas, códigos e instrumentos que exercem a função de materialização do gênero. Na perspectiva de Preciado, próteses de gênero são instrumentos parciais que operam por incorporação, provocando uma extensão do corpo que lhe altera e modifica suas atividades.

Nesse sentido, próteses não condizem como a ideia de mera substituição de algo ausente, representando antes a ampliação ou desenvolvimento de um órgão; próteses são suplementos tecnológicos, instrumentos que recriam nossas atividades e, principalmente, nossa

condição no mundo. Uma prótese incorporada, portanto, ultrapassa a ordem mecânica, ampliando a ação e percepção do corpo. Essa equação é utilizada por Paul B. Preciado (2015) na elaboração de um entendimento de que tanto o sexo quanto gênero se realizam a partir desse mesmo modelo de incorporação. Sendo assim, ambos não passam de incorporações que se passam por naturais, mas que, em que pese “sua resistência anatômico-política, estão sujeitos a processos de transformação e mudança constantes” (PRECIADO, 2015, p. 166).

O gênero, portanto, pode ser lido como prostético na medida em que ele se realiza na materialidade dos corpos a partir de incorporações diversas. É o caso das roupas, dos acessórios, do batom e da prótese de silicone que parecem em P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008) como instrumentos que materializam o gênero transfeminino de Phia Ménard em cena, desassociando o seu corpo de uma masculinidade imposta numa complexa rede de articulações econômicas, sociais e políticas. O conceito preciadiano reverbera inúmeros sentidos pulsantes na criação de Ménard na medida em que a prótese se apresenta como ferramenta que estiliza a carne, modulando e re-materializando o corpo num processo de experimentação poética.

Há um gesto em particular que ocorre ao longo do espetáculo que configura esse entendimento. Trata-se de uma cena em que Phia Ménard, após uma longa luta com o gelo, retira suas roupas e desprega de si os seios sintéticos que concretizavam uma geometria feminina. Revelada ao público como operação última de um degelo poético e identitário (perda da masculinidade), as próteses de silicone de Ménard expõem de maneira sutil a ficção prostética do sistema político heterossexual que lhes toma como modo de atualização de um ideal de feminilidade.

Poderíamos pensar que este gesto coloca a prótese como um instrumento de aquiescência à norma, isto é, como mecanismo de aderência a um tipo de exceção (a transexualidade) que confirmaria, portanto, as normas da matriz heterossexual. Contudo, a prótese não cumpre aqui a simples tarefa normativa de refazer um ideal de feminilidade, isto é, de administrar e gerenciar uma diferença sexual (mesmo que indiretamente). O processo de des-incorporação explícita do instrumento ocorre de maneira não-pacífica. Sendo assim, mais do que concretizar uma passabilidade, a prótese de silicone de Ménard denuncia os modos pelos quais a tecnologia modula gênero.

Essa incorporação-em-colapso, mais do que atualizar um binarismo de gênero, transborda-o. Em outras palavras, mais do que cumprir o papel de bússola discreta em direção à feminilidade, a nudez da incorporação prostética alerta sobre todo um campo de arquiteturas possíveis, isto é, toda uma miscelânea de códigos e práticas significantes passíveis de serem apropriadas pela máquina-gênero. Esse gesto reverbera as palavras de Paul B. Preciado (2015) quando nos diz que o gênero não consiste de algo que somos, mas algo que fazemos (PRECIADO, 2015).

É na hibridez tecno-orgânica explicitada do corpo prostético de Phia Ménard que se expõe os modos pelos quais a maquinaria de escritura de gênero se organiza na materialidade dos corpos. Nessa gestualidade de permanência, o gênero se apresenta não só como realidade metaestável, mas como mecanismo biopolítico de controle e captura do corpo. O dado biológico, isto é, a genitália, mesmo que não explicitada em cena, consiste o ponto de partida por onde o poder se articula e convida o corpo a produzir-se.

Mas é exatamente aqui que, diante das especificidades das artes performativas, as coisas se tornam mais complexas. P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008) não se trata de uma simples representação da passagem de um gênero a outro, isto é, a realização cênica do que alguns autores chamam de dispositivo da transexualidade (responsável por afastar as ambiguidades em prol de uma afirmação, mesmo que indireta, da heterossexualidade). Nesse sentido, mais do que a atualização de um ideal de feminilidade, tem-se em cena uma tensão em torno dos efeitos de fabricação do corpo pela prótese o que nos leva a pensar em como esses instrumentos se colocam a serviço da manutenção do paradigma heterossexual.

Em seu estudo sobre iluminação cênica e desobediência de gênero, Dodi Leal (2015) comenta que o processo transexualizador se firmou historicamente na “modificação corporal como parâmetro de legitimação da transgeneridade” (LEAL, 2015, p. 29). Nessa perspectiva, a condição transgênera se dá como percurso linear que tem como ápice de sua realização o toque último do bisturi, isto é, a intervenção médica que resultaria na mudança de sexo. Esse processo hegemônico de reconhecimento de pessoas trans representa também uma captura dos corpos divergentes, algo que opera em prol da reinserção dessas corporeidades nos mecanismos de controle biopolítico do corpo.

Assim colocado, o processo transexualizador reacende os mecanismos genitais da cisnormatividade reinserindo os corpos dissidentes na economia heterossexual. Em contrapartida, o que Leal (2015) sugere é o rompimento com as diretrizes institucionais sobre os corpos trans, aludindo ao pensamento de “não restringir a transgeneridade à modificação corporal como acontece com o modelo paradigmático transexualizador” (LEAL,

2015, p. 32). O sistema político heterossexual cria uma correspondência entre sexo e gênero que impõe, a partir da ideia de transexualidade, uma geometria que legitima os corpos como homens ou mulheres.

Nessa leitura os seios de silicone de Ménard seriam um instrumento a serviço da concretização dessas arquiteturas corporais, mas aqui a prótese se revela de modo metalinguístico denunciando a si mesma enquanto prótese. Num modelo de incorporação discreta e em concordância com a heterossexualidade, o uso da prótese de silicone cumpriria o trabalho de reinserção do corpo trans no dispositivo binário de gênero, exatamente nos moldes preconizados pela lógica heterossexual. Nesse sentido a prótese de silicone não escaparia à economia heterossexual, sendo capturada por essa agenda como um tipo de modificação corporal que reafirma um ideal de feminilidade.

Segundo a régua hegemônica da transgeneridade, a prótese de silicone contribuiria para a realização desse modo hegemônico de ser trans. Contudo, o que acontece na criação de Ménard é a prótese sendo colocada para além do processo de legitimação de uma identidade. Em P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008), o gesto em torno da prótese não estabiliza gênero, mas demonstra como esta modela o corpo, transformando-o e carregando-o de sentidos políticos. No contexto dos sentidos do espetáculo, cada prótese constrói e ressignifica o corpo de Ménard, demonstrando como a gestão política dos corpos ocorre num campo aparentemente banal como o dos acessórios, das vestimentas etc.

Nesse sentido, as próteses escapam (literal e metaforicamente) o corpo de Ménard, instaurando um trânsito identitário que se orchestra enquanto força ao longo do espetáculo. Enquanto ficção que permite recriar o corpo, a prótese desnuda reluz uma graça política ao embaralhar

os códigos da masculinidade e da feminilidade e ao traçar ações e percepções que interrogam a lógica de interpretação do sistema político heterossexual. Por outro lado, quando desiste da prótese de silicone e lhe arremessa ao chão, o ato parece reverberar a asfixia desse modo particular de ser trans, responsável por empurrar os corpos a concretizarem mecanismos de passabilidade (escondendo qualquer sinal do trânsito).

O gesto de abdicar da prótese em cena realiza uma estranha adesão do corpo da artista à monstruosidade. Jeffrey Jerome Cohen (2000), em sua proposição metodológica de leitura das culturas a partir dos monstros que elas engendram, dispõe o monstro como “a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar” (COHEN, 2000, p.). O corpo trans que não se esconde enquanto trans e que embaralha indiscretamente ou sutilmente os códigos da masculinidade e da feminilidade se assemelha a ideia de monstro de Cohen (2000). Segundo o autor:

O corpo monstruoso é pura cultura... o monstro existe apenas para ser lido: o monstrum é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”, um glifo em busca de um hierofante. Como uma letra na página, o monstro significa algo diferente dele: é sempre um deslocamento; ele habita, sempre, o intervalo entre o momento da convulsão que o criou e o momento no qual ele é recebido (COHEN, 2000, p. 27).

Desistir dos efeitos normativos da prótese e ocupar um território de trânsito significa aderir à monstruosidade e, conseqüentemente, aos efeitos mais perversos de um solo transfóbico; a plasticidade cadavérica da prótese, agora desgrudada, acende todo um território de incertezas na medida em que esgarça o cruzamento de categorias sociais, uma região a qual os corpos são privados de se movimentar. Nessa peregrinação do

corpo, não há homem, tampouco mulher, mas uma monstruosidade protética que delimita como os ideais de gênero são tecnologicamente construídos.

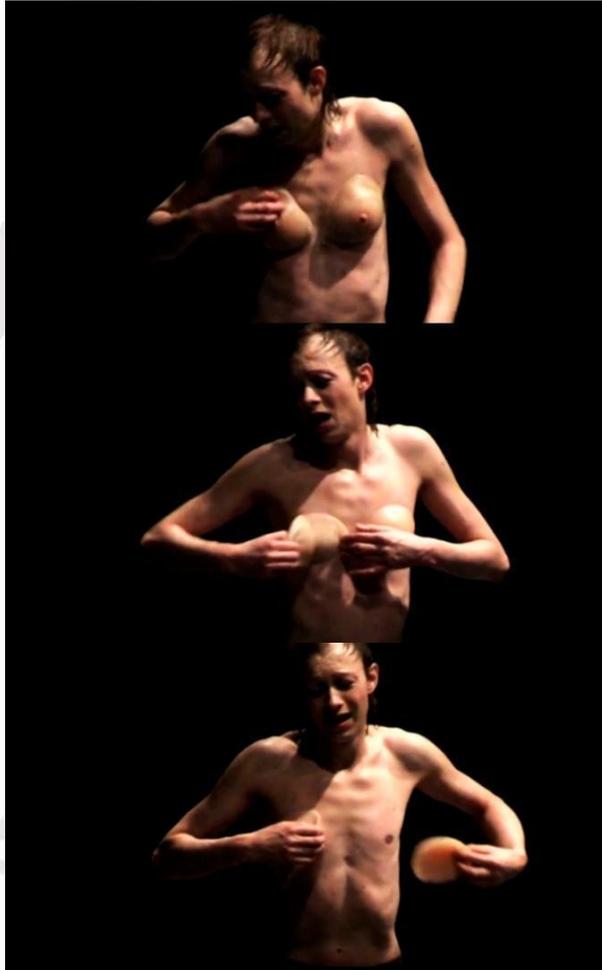


Figura 1: O corpo-prótese de Phia Ménard desfazendo gênero

Por outro lado, esse corpo monstruoso é o mesmo que evoca fantasias escapistas. Essa é, aliás, a outra faceta do monstro evidenciada por Jeffrey Jerome Cohen (2000). Segundo o autor, a ligação da “monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente

como uma fuga temporária da imposição” (COHEN, 2000, p. 48). Sendo assim, o corpo monstruoso e artificialmente des-pregado em cena parece sugerir que pode muito bem ser o nosso próprio corpo um lugar de aderências e incorporações prostéticas e que ele pode igualmente desobedecer os padrões impostos como naturais/normais.

Em outros termos, o gesto espectral da prótese que passa pelo corpo de Ménard parece reverberar as delícias de uma configuração monstruosa, descomprometida com as narrativas da heterossexualidade. O corpo prostético de Phia Ménard em cena é um corpo dissidente, transgressor. Não é uma simples coincidência o fato de que o processo de criação e experimentação em torno de P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008) tenha se dado em paralelo ao início do programa hormonal da artista, afinal, esse é um momento peculiar de negociação prostética em que a materialidade e a performatividade do corpo adentram um complexo campo de transformações.

O exercício da transição de gênero consiste, quase sempre, na atividade de rematerialização do corpo. Incorporam-se (novas) próteses de gênero como a possibilidade de vislumbrar-se como sujeito dentro de uma sociedade generificada. Nos raros depoimentos em que discute sua transição, Ménard acaba quase sempre retornando ao problema da perda do privilégio da invisibilidade, assim como faz referência a uma necessidade social de que ela corresponda a uma série de expectativas direcionadas ao seu corpo “feminino”. Essas negociações não são pacíficas e a não-aderência às normas da transsexualidade hegemônica ameaçam o corpo atravessado por vetores de desobediência.

Mas como no palco, Ménard se dispõe a enfrentar os riscos decorrentes dessa desobediência e não atravessa ilesa a esses atritos. Sobre

essa questão, basta lembrarmos que até o ano de 2010 a França, seu país de origem, considerava a transexualidade como doença mental e que somente em 2016 um aparato legal assegurou a mudança de nome nos documentos das pessoas trans sem a necessidade de uma intervenção cirúrgica no corpo. Como pré-requisito para essa realização, o país estabelece a necessidade de se cumprir um protocolo de explicação perante o tribunal.

Phia Ménard têm se recusado a ir ao tribunal de modo que seu documento de identidade permanece localizando-a como pertencente ao gênero “masculino”ⁱⁱⁱ. Um sinal de que a artista se recusa a aderir passivamente a essa transsexualidade hegemônica, que se legitima na submissão do corpo a todo um aparato médico e legal que só disfarçadamente aceita a o trânsito como lugar de existência. Quando o conjunto prostético não reproduz gênero mas, ao contrário, experimenta-o como utopia, as pegadas do monstro acionam todo um terreno transfóbico que se opõe a qualquer a possibilidade de experimentação.

Os deslocamentos indiscretos da prótese, ao invés de incidir numa operação normativa, isto é, de realizar uma passabilidade que reproduz as dinâmicas do sistema heterossexual, problematizam o gênero como uma máquina que se passa por natural, mas que na realidade consiste de todo um engendramento prostético. Quando deslocada, a prótese acende outros modos de existir para o corpo, colocando-o sobretudo a partir de suas relações com as tecnologias que o engendram.

Considerações finais

Passaram-se mais de dez anos desde a estreia de P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008). Trata-se de um espetáculo em que Phia Ménard performa a materialidade de sua transição de gênero perante o

público. O corpo prostético que se conforma em cena, ao agir e existir em relação às próteses que o habitam, esgarça uma imagem do gênero como construção tecnopolítica. Considerando o corpo performante de Ménard no contexto mesmo do espetáculo, cada prótese exerce a função de elaboração da carne, carregando consigo os signos que legitimam e/ou excluem o corpo do campo social, demonstrando como ocorre a regulação anatômico-política do sistema heterossexual em relação aos corpos.

As próteses operam uma moldura no qual o corpo torna-se visível como significante político. É nesse reconhecimento da estrutura política da prótese que Ménard inventa, entre as dores e sabores, o seu próprio corpo em cena. Mas é também nesse jogo que Ménard, ao expor-se em e no trânsito, elabora dissidências em relação às instruções que cada prótese carrega. Quando a prótese apresenta-se em seu processo mesmo de efetivação o resultado disso é, para além de uma transformação que se inscreve na carne da performer, o desmantelamento e a subversão de uma política do corpo baseada na genitália e da qual as próteses ocupam um lugar de centralidade.

Enquanto habita esses instrumentos e se movimenta criticamente através deles Ménard não só afirma o lugar de trânsito e de transformação como potência, mas opera a favor da modificação de discursos estanques sobre a sexualidade. Diante de uma disposição binária de arquiteturas corporais, a prótese deslizante abre, a partir da cena, todo um campo de possibilidades cognitivas de leitura do corpo.

P.P.P. (Position Parallèle au Plancher) (2008) coloca o corpo prostético de Phia Ménard como um corpo inventado em sua materialidade. As nuances de sua dramaturgia parece nos colocar também que, para além de uma transsexualidade hegemônica, afirmada a partir dos parâmetros do

sistema político heterossexual, a experiência criativa da Compagnie Non Nova estabelece a liberdade dos corpos para se constituírem enquanto corpos falantes, reverberando o enunciado de Preciado (2015) de que os corpos devem ser providos da plena capacidade de transportar-se por entre os códigos do masculino e do feminino, reinventando-os sempre que houver a chance.

REFERÊNCIAS

BOISSEAU, Rosita. Reprise: Phia Ménard au festival Spring. **Le Monde**: 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/04/05/phia-menard-jongle-avec-les-genres_1681198_3246.html

BOISSEAU, Rosita. Fille ou glaçon, Phia Ménard jongle avec le genre. **Le Monde**: 2015. Disponível em: https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/01/20/fille-ou-glacon-phia-menard-jongle-avec-le-genre_4588535_1654999.html

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Nova Iorque: Routledge, 2008.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

LEAL, Dodi. **Luzvesti**: iluminação cênica, corpomídia e desobediência de gênero. Salvador: Editora devires, 2018.

LE POINT. Phia Ménard, d'une peau d'homme à celle d'artiste transgenre féministe. Paris, 2018. Disponível em: https://www.lepoint.fr/culture/phia-menard-d-une-peau-d-homme-a-celle-d-artiste-transgenre-feministe-19-07-2018-2237555_3.php

NÓBREGA, Ronildo. **Performar a prótese**: corpos prostéticos e performatividades descrentes. 2020. Dissertação (Mestrado em artes

cênicas) – Departamento de artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.

PÁL PELBART, Peter. Biopolítica. **Sala Preta**, 7, 57-66. São Paulo: 2007.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 edições, 2015.

PRECIADO, Paul. Lixo e Gênero. Mijar/Cagar. Masculino/Feminino. **Select**: 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/lixo-e-genero-mijar-cagar-masculino-feminino/>

P.P.P. **Compagnie Non Nova. Phia Ménard** 2008. (50moos). Disponível em: <https://vimeo.com/157255161> Acesso em: jan. 2020.

ORTEGA, Francisco. **O corpo incerto**: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Grammond Universitária, 2008.

NOTAS

ⁱ Mestrando em artes cênicas pelo Programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, bacharel em Arte e Mídia pela Universidade Federal de Campina Grande e graduando em artes visuais (licenciatura) pelo Claretiano Centro Universitário. Pesquisa arte contemporânea e performance arte como modo de permanência do corpo. É membro ativo do Laboratório de Performance e Teatro Performativo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e do Núcleo de Estudos Teatrais da Universidade Federal de Campina Grande. Participou como ator no espetáculo do Terrinha Maravilhosa, componente da XIV Mostra Sesc Ariús de Teatro de Rua, como performer na obra Plumofobia e/ou uma performance plumofóbica, integrante da programação do X Festival Atos de Teatro Universitário e como videoartista na exposição Corpo Desabrigo, resultante de projeto contemplado pelo Fundo de Incentivo à Cultura da cidade de Natal, Rio Grande do Norte.

ⁱⁱ Para mais informações sobre o projeto I.C.E. (Injonglabilité Complémentaire des Eléments) acessar o site oficial da Compagnie Non Nova; <http://www.cienonnova.com>

ⁱⁱⁱ Em uma reportagem de Rosita Boisseau (2012) para o jornal Le Monde, Ménard confirma o fato acerca dos seus documentos dizendo; “Je suis toujours Philippe, d’ailleurs, sur mes papiers d’identité, car la société nous considère encore comme des malades mentaux”. Um artigo posterior do Le Point denominado “Phia Ménard, d’une peau d’homme à celle d’artiste transgenre féministe” escrito em 2018 confirma a informação ao colocar que a artista “refuse de passer devant un tribunal et garde toujours son nom de naissance sur sa carte d’identité”.

