

Ricardo Marinelli Martinsⁱ

Rafael Guaratoⁱⁱ

*T*ransperformance coletiva:

Bizarrices e não-binarismos provocados no (e a partir do) corpo que performa

*C*ollective transperformance:

Bizarrics and non-binarisms caused in (and from) the performing body

RESUMO

Este texto é a apresentação de uma proposta atrevida: a de pensar em uma sociedade pós-gênero, em formas de compartilhamento da existência menos categorizadoras, tendo a arte da performance como recurso. Partindo desta premissa e das teorizações propostas por Judith Butler (performatividade de gênero) e de Jacques Rancière a respeito da construção de ficções e de uma “partilha do sensível”, analisou-se a transperformance Coletiva, que são performances de grupo baseadas no processo de construção-experimentação poética da imagem trans. E o objetivo? Tocar fogo no gênero. Na identidade. Na caixinha na qual nunca coubemos.

Palavras-chave: não-binariedade; contrassexualidade; performance; performatividade de gênero; partilha do sensível.

ABSTRACT

This text is the presentation of a bold proposal: to think of a post-genre society, in less categorizing ways of sharing existence, having the art of performance as a resource. Based on this premise and the theories proposed by Judith Butler (gender performativity) and Jacques Rancière regarding the construction of fictions and a “sharing of the sensible”, we analyzed Collective transperformance, which are group performances based on the process of poetic construction-experimentation of the trans image. And the goal? Fire the genre. In the identity. In the little box we never fit into.

Keywords: non-binary; counter-sexuality; performance; gender performativity; sharing the sensitive.

“Reinvente a si mesmo”, “Desaprenda-se na direção de um novo eu”, “Pare de se encontrar, comece a se reinventar”, “Nunca é tarde para se reinventar”, “Conhecer-se a si mesmo é saber se reinventar a cada dia”, “Cinco formas de se reinventar em tempos de crise”. Numa rápida pesquisa em mecanismos de busca online é possível encontrar dezenas de textos de autoajuda que apontam a reinvenção de si como estratégia terapêutica em busca de um viver melhorⁱⁱⁱ. Na maioria destes casos, o reinventar-se está associado a uma dimensão específica da existência: mudar de carreira, adotar um novo corte de cabelo, mudar de cidade ou abandonar um relacionamento. Mas e se nos déssemos a chance de tratar dessa tal reinvenção com mais radicalidade, o que poderíamos descobrir-viver? Se tivéssemos tempo e interesse para descobrir em nós mesmos outras possibilidades de ser? Outras pessoas? Outras coisas? Outros tipos de corpos-existências? Se tivéssemos coragem de perceber que o que chamamos de “eu” é, na verdade, uma classificação (com considerável parcela de arbitrariedade) que tenta deixar de fora tantas outras facetas da nossa experiência no mundo?

As propostas de reinvenção da autoajuda não chegam nem perto de olhar para os desafios empreitados por modos de viver-existir que extrapolam os maniqueísmos identitários e suas divisões - mulheres e homens, homossexuais e heterossexuais, cisgêneros e transgêneros – que confirmam e reforçam modelos binários essencializantes. As complexas e multifacetadas formas de performar o gênero (e inclusive de dizer não ao gênero) continuam sendo uma miríade de prazer, trauma, liberdade e castração. Partindo desse pressuposto, esse texto se dedica a pensar como o fazer artístico consegue, e em que medida consegue, fabricar incitações poéticas que ao invés de atuarem como um reforço às avessas

(essencializando existências não-binárias), busca enfrentar o desafio de pensar sobre elas sem barateá-las ou forçosamente classificá-las.

É neste campo que se propõe a atuação da Transperformance Coletiva, que é uma proposta de performance de grupo baseada no processo de construção-experimentação poética da imagem trans, proposta pela artista curitibana Princesa Ricardo Marinelli. A ideia da experiência é oferecer um laboratório criativo onde pessoas (artistas ou simplesmente interessadas nas artes da montagem) criam ou aperfeiçoam uma projeção-personagem-corporalidade trans, a partir de sessões de trabalho de montagem e automaquiagem (universo drag), noções de organização de imagem, danças, atitudes performáticas e noções conceituais e políticas do universo do transformismo e performance queer. No laboratório o sufixo trans não necessariamente está ligada às identidades de pessoas trans^{iv}. O trabalho apresenta como pano de fundo as potências transgressoras de performances trans no mundo. TransSexualizadas, TransAnimalizadas, TransGenerificadas, TransCoisificadas. Trans como aquilo que não tem lugar, que está permanentemente entre lugares, que é transitório. Um estado de conexão permanente entre aquilo que veio antes e aquilo que sobrar depois.

A Transperformance Coletiva almeja compartilhar com as pessoas participantes um pouco de um processo que aconteceu com a artista proponente, que consiste em vivenciar experiências de algum nível de alteridade relativas a qualquer coisa que não seja você mesmo. Se dar a chance, o tempo e a oportunidade de ser-estar outras coisas. A oportunidade performática de olhar para si e encontrar coisas que sejam diferentes daquilo que você é todos os dias. Transperformar, nessa proposta, é investigar outros lados da moeda que todos

somos/portamos/desejamos. Nós somos muito mais do que aparentamos ser/estar, do que as formas que fomos ensinados a performar.

A estruturação da transperformance dá continuidade à teimosa insistência do que chamo “estética autocoreográfica”, numa reincidência quase obsessiva do proponente em conectar poética e existência cotidiana. Isso pode ser muito potente, mas também pode ser uma armadilha fácil para o ego. Não é difícil cair em uma estética autocentrada que não comunica nada além de você mesmo. Como resposta a esse perigo, Princesa estabeleceu uma premissa metodológica que procura garantir um fazer-existir-artista, que explica com a seguinte frase: “usamos a nós mesmos como assunto para discutir assuntos que acreditamos que não são só nossos”. E se mantém perguntando sobre isso o tempo todo, tentando garantir que os assuntos não sejam mesmo só deles. Na Transperformance Coletiva compartilha-se entre os envolvidos experiências que evidenciam as diversas e mutantes performances que agenciamos todos os dias: tudo nessa vida é performance.

O percurso instigado consiste em estimular fazeres autocoreográficos, recorrendo ao gênero e diversidade sexual como potentes fontes de trabalho com/para o corpo que performa, apostando em desenvolver tecnologias físicas nas quais o corpo sexual e a performatividade de gênero podem compor uma estratégia específica de treinamento e criação em dança-performance. Quando emprega a expressão corpo sexual, Princesa se refere a todas as contingências que podem surgir a partir do momento que olhamos para nossos corpos como um constante resultado de operações que fazem de nós as pessoas que somos. Tratar do gênero e da sexualidade a partir do corpo e nele,

enxergando os enunciados e práticas que atuam na caracterização de uma forma específica de pensar arte.

Na Transperformance, então, dedicamos tempo e atenção para as estranhezas (Freud, 1919) e particularidades que fazem de nós os corpos que somos, mas que por diversos motivos não as tornamos familiares em nosso cotidiano. Olhar para os avessos dos corpos e experimentar possibilidades de coletivizá-los, para quem sabe viver um corpo bizarro colaborativo. Todo corpo é monstro, toda fisicalidade tem uma tendência ao bizarro. O desafio lançado é o de tocar e amplificar as estranhezas que vivem em cada corpo, o bizarro não como o novo, alheio ou inventado, mas como algo familiar que nos constitui e que represamos. Transperformar consiste, portanto, em tornar visíveis performaticamente todas aquelas esquisitices que ao longo da vida aprendemos a esconder.



Transperformance coletiva, no projeto "Sim, somos bizarras!", Natal, 2015. Foto de Johann Jean.



Transperformance coletiva no projeto "Sim, somos bizarras!", Natal, 2015. Foto de Johann Jean.

Um laboratório para performar a burla das determinações de gênero

O processo de imersão proposto na transperformance acontece, idealmente, no formato de uma residência artística de pelo menos dez encontros de quatro horas. A quantidade de dias é tão importante quanto a de horas, visto que algumas experiências precisam de tempo estendido para serem desenvolvidas e decantadas no corpo-existência de cada participante. Como forma de organização metodológica a residência é pensada em três eixos (que na prática estão sobrepostos e articulados): 1. transitoriedade da imagem pessoal; 2. resignificação/implosão das performances de gênero; e 3. Construção de uma coletividade performática em espaços públicos^v.

Eixo 1 – transitoriedade da imagem pessoal

No eixo transitoriedade começa-se com refletir sobre quais são as noções que temos de nós mesmos, o que pensamos a respeito da produção da nossa imagem no mundo, como falamos sobre ela, tentando entendê-la. Parece óbvio, mas não é. Nem sempre estamos atentos a como tudo na vida é uma escolha performática. Por mais naturais que pareçam nossas escolhas em relação a autoimagem, elas são orientadas por critérios muito específicos de seleção. Nós escolhemos ser aquilo que somos todos os dias, operando uma curadoria de nós mesmos.

Pensando nisso, a primeira etapa do processo é identificar e reconhecer: quais são as principais características identitárias que estão mais evidentes e presentes na forma que eu me posiciono performaticamente no mundo? Um por um, olhamos nossas vestimentas, nossos ornamentos, nosso vocabulário, nossos trabalhos, nossas redes de contato, nossos perfis em redes sociais, nossos cabelos, nossas maquiagens (ou a ausência delas), nossos corpos. Tudo no esforço de entendermos: por que estamos da forma que estamos? A partir daí, iniciamos um processo de investigação a respeito de como subverter essas características e encontrar, sem precisar fugir de si, outras possibilidades de ser/estar.

Propõe-se que as pessoas façam uma lista de 10 dez coisas que gostariam/poderiam ser. A lista deve lidar não somente com coisas que eu gostaria de ser, expressões do meu desejo, mas também com aquilo que eu acredito que já faz parte do meu conjunto de possibilidades, mas que não exercito diariamente. Ela pode incluir pessoas, cores, objetos, animais. Qualquer coisa que em alguma medida me interessa personificar. Durante

os dias de trabalho do laboratório essa lista é aperfeiçoada e complexificada. Ao mesmo tempo que vamos tentando entender o motivo pelo qual cada um dos elementos foi para a lista. Tentamos nos aproximar de quais são as possibilidades de performar essas dez coisas, seja por aproximações imagéticas (objetos, roupas, maquiagem, contextos), seja por aproximações mais performáticas e de movimento (gestos e estados performáticos que são evocados pelos elementos da lista).



Transperformance coletiva, no projeto "quarta tem dança", Goiânia, 2018. Foto de Thiago Moreira.

Eixo 2 – resignificação/implosão das performances de gênero

Neste eixo são articuladas experiências e reflexões mais diretamente relacionadas com gênero, sexualidade e corpo em movimento. São desenvolvidas, em paralelo: a. práticas que fazem parte do repertório cotidiano de pesquisa de movimento de Princesa Ricardo (as diversas princesas de princesa) e b. práticas que são pensadas especificamente a partir dos corpos disponíveis em cada edição. No grupo das práticas pessoais que Princesa divide com xs participantes (que chama de fisicalidades possíveis a partir do corpo sexual), destacam-se as seguintes:

1. Dança da Intimidade: E se o corpo parar? Se procurarmos nos silêncios as possibilidades de revirar intimidades? O desafio aqui é procurar por uma corporalidade que revele aquilo que não devia ser revelado, o não dito, o secreto, já que não existe estranheza sem algum tipo de constrangimento-intimidade;

2. Três imagens aplicadas a um corpo sexual como proposta de movimento: a. Dezenas de escaravinhos que andam pela superfície do corpo, entrando e saindo do cu ocasionalmente; b. Um caralho de raio laser, apontando para diferentes e confusos lugares, transformando o corpo em uma marionete manipulada pelo caralho; c. Você quer mamar sua própria teta: a língua quer alcançar os seus mamilos;

3. Verborragia física: partindo de uma conversa verborrágica, onde ambas as partes falam ininterruptamente usando a palavra, a ideia é estabelecer um corpo verborrágico, que fala sem parar, sem se desculpar por nada: o monstro não pede licença, não diz obrigado. Ele é esta máquina de desejo que só vai. A proposta é instalar esta condição inevitável e ininterrupta na ação do corpo;

4. Corpo torto: partindo de um ponto específico, em uma extremidade corporal, a ideia é entortar completamente o corpo, até que não exista mais possibilidade de tortura. No limite do corpo torto começa o movimento. No eixo e no espaço. Toda a tortura se mantém no limite da possibilidade de cada corpo durante o tempo de prática;

5. Desprogramação do binário de gênero: partindo dos estereótipos de gesto-movimento atribuídos aos gêneros masculino e feminino, xs participantes são estimulados a vulgarizar. E se o corpo for ao mesmo tempo homem e mulher? Se não for nada disso? Fora dos gêneros sobra algum gesto? É possível para o corpo estar em movimento e sem gênero ao mesmo tempo?;

6. Corpo Celebridade^{vi}: práticas de autoafirmação. Um corpo que é e sabe que é celebridade, que é visto, copiado, imitado. Práticas para reconhecer e afirmar a Diva que todas somos (ou podemos ser). Neste processo, de encontrar e praticar este estado celebridade, usamos a dublagem como estratégia, reconhecendo o papel histórico que a técnica tem junto à arte transformista.



Transperformance coletiva no projeto "Sim, somos bizarras!", Porto Alegre, 2015. Foto de Wellington Guitti.

Tais práticas são atravessadas por práxis reflexivas sobre gênero, nas quais temos como ponto de partida a teoria da Performatividade de Gênero desenvolvida pela filósofa estadunidense Judith Butler na década de 1990. Apontando o caráter performativo do gênero, a teoria está alicerçada em três pontos principais: 1. O conceito de Atos performativos da linguagem, de John Austin; 2. O entendimento de Citacionalidade, de Jacques Derridá; 3 e finalmente a um entendimento de Performance, reconhecida em sua dimensão de produção do real. Aqui reside nosso primeiro interesse: estamos especialmente interessados nessa dimensão performática da teoria Butleriana.

Na obra base para a teoria (Gender Trouble, 1990) a autora tomou como exemplo para discutir performance o documentário Paris is Burning (dirigido por Jennie Livingston, 1990). Apesar de lançado em 1990, o documentário foi filmado ao longo da década de 1980 e narra a cultura dos Bailes (ball culture) no subúrbio de Nova York, cena constituída principalmente pela comunidade latina, gay, afro-americana, transexual e pobre. Esses recortes identitários são importantes para nos fazer entender os motivos pelos quais Butler se interessou pelos Bailes, que são festas, organizadas por essas comunidades, onde a principal atração são concursos de caracterização e performance do que eles chamavam de categorias.

As categorias nada mais eram do que identidades diferentes daquelas que aqueles corpos viviam, então havia a categoria “executivo de sucesso”, “madame parisiense” e assim por diante. Vence o concurso quem performar a categoria com mais perfeição e realismo (eles usam a palavra realness como definidora do critério: the category is successful executive realness). O que Butler chamará a atenção nessa mecânica de funcionamento dos concursos é para a ideia de como a performance produz o real, ou seja, a mesma performance executada pelo concorrente em busca de seu realismo é a executada por aquele que deseja alcançar. Tanto o concorrente a executivo de sucesso (negro, gay, latino, pobre) quanto o almejado executivo de Wall Street (branco, heterossexual, rico, cissexual) precisam, segundo esta forma de entendimento, performar o executivo para torná-lo real.

A complexidade dos processos citacionais de fabricação do sujeito (através de, a partir de e com os sexos/gêneros), constitui mais que sujeitos classificáveis no campo da normalidade ou da expectativa. E tais processos de fabricação citacional (ou materialização dos corpos, como a autora

prefere chamar) são sempre processos de exclusão, que na mesma medida e simultaneamente forma sujeitos e um domínio de seres abjetos, “aqueles que ainda não são ‘sujeitos’, mas que formam o exterior constitutivo relativamente ao domínio do sujeito. O abjeto designa aqui, precisamente, aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social.” (BUTLER, 1999: 155)

As performances de gênero que reivindicam sua inteligibilidade fora dos marcos naturalizantes têm também diversos outros efeitos: elas fazem proliferar diversas configurações de gênero, como se fossem camadas sobrepostas de ressignificação do masculino e do feminino.

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. (...) As normas regulatórias voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos — e sujeitos — ilegítimos, imorais ou patológicos. (LOURO, 2004, p. 82)

A ideia da abjeção, segundo Grunvald (2009), é marcada pela incompreensibilidade de determinadas experiências a partir da lógica cultural hegemônica, apesar de encontrarem-se na própria cultura como se anterior a ela, de maneira animal, bestificada e monstruosa. Assim, o que inicialmente parece ser um problema do indivíduo “degenerado” que se encontra afora ou à margem da sociedade, torna-se um problema da sociedade que em seus registros limitados e limitantes não consegue compreender a experiência daqueles que mesmo tendo sido produzidos em seu seio, lhe são alheios ou aparentemente externos, antissociais.

Abjeto é aquilo que precisa ser constantemente repudiado em si para se ascender ao status de sujeito, uma vez que os corpos jamais se

materializam completamente, pois há em cada corpo algo de abjeto, algo que precisa ser constantemente negado, alijado, para que ele seja incluído no rol dos sujeitos. Os corpos não se conformam inteiramente às normas, e é exatamente por isso que estas precisam ser constantemente reiteradas. (Butler, 2000)

A abjeção não é marcada e não possui uma posição dentro da sociedade, nem como excluída. É um corpo não articulado, “seu ‘lugar não foi marcado [...] neste mundo que me evitou’. E ela/ele articula o sentido inicial de abjeção” (Butler, 2003, p. 153). Para não ser marcada, a abjeção não deve ser proferida, descrita, nomeada, pois, uma vez feito isso, ela ganha peso e se constitui como matéria dentro da sociedade, deixando de ser abjeção.

E esse é um grande problema pois corremos o risco de atribuir-lhe sentido a partir do nosso sistema de nomeação e predicação. A abjeção existe e percebemos sua existência que incomoda e torna a lei confusa. Então, os corpos são abjetos porque não estão dentro da ontologia, e a ontologia é conhecida e criada a partir do nosso sistema epistemológico de conhecimento. Um sistema em que prevalece a maneira de conhecimento do “eu” em detrimento do conhecimento do Outro. Ou seja, a distribuição ontológica é guiada por relações de poder e interesse. E é essa constatação que mobiliza a proposta da Transperformance, em recorrer aos processos artísticos como estratégia de irromper essa ontologia e atribuir aos corpos tidos como abjetos, sua condição de existência declarada à partir da bizarrice como recurso de vida-existência.

Os corpos abjetos são contraditórios, e essa é a condição proposital dos mesmos para que essa contradição invoque uma existência impossível e a imponha. A abjeção significa ambivalência, ambivalência de pertencer a

algum sexo, a alguma categoria. Talvez a não marcação da abjeção se dê justamente por causa dessa ambivalência que é a impossibilidade de fixação do corpo a uma só categoria. Quais outras categorias que não fazem sentido para nós por não se encontrarem dentro da norma ou da espítême que a orienta.

Já não há dúvida que nosso interesse, na vida e na arte (e certamente na transperformance), é naqueles corpos que ao assumir a vivência da performance queer transbordam os valores da heterossexualidade compulsória, que não se encaixam, não cabem, borram, deslocam a norma, afirmando aquilo que a norma considera bizarro como potência e não como defeito. Que nos provocam a perceber as diversas possibilidades existentes entre femininos e masculinos, quantos formatos e formas de ser homem ou mulher. Pensar nesses corpos é pensar naquilo que Paul Preciado chamou de “multidões queer”:

A multidão queer não tem relação com um “terceiro sexo” ou com um “além dos gêneros”. Ela se faz na apropriação das disciplinas de saber/poder sobre os sexos, na rearticulação e no desvio das tecnologias sexopolíticas específicas de produção dos corpos “normais” e “desviantes”. Por oposição às políticas “feministas” ou “homossexuais”, a política da multidão queer não repousa sobre uma identidade natural (homem/mulher) nem sobre uma definição pelas práticas (heterossexual/homossexual), mas sobre uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como “normais” ou “anormais”: são os drag kings, as gouines garous, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientes ciborgues... O que está em jogo é como resistir ou como desviar das formas de subjetivação sexopolíticas. (PRECIADO, 2011: 16)

Todos os princípios e elaborações teóricas acima expostas são parte das práticas que atravessam as pesquisas pessoais de cada participante das transperformances.

Eixo 3 – coletividade performática em espaços públicos

Desde suas primeiras aparições, a transperformance demandou a ocupação do espaço público. Não como uma escolha arbitrária, representando o desejo de quem propunha, mas sim como uma necessidade vital do projeto. Olhando para o espaço público como lócus da negociação coletiva, do estar/conviver juntos, a cada edição os participantes saem em busca de encontrar as formas mais intensas e desafiadoras de contribuir para uma convivência outra, para um outro pacto de partilha de ruas, praças e todo tipo de logradouro.

Pelas características que lhe são próprias, o espaço público tem a incrível habilidade de absorver ações, pessoas e estranhamentos. Muitas são as possíveis explicações para algo que rompe com alguma rotina: é uma manifestação, ou é um louco, ou propaganda política, ou alguém pedindo alguma coisa, ou então, ah! É mais um artista fazendo teatro na rua! Nenhuma dessas conclusões fáceis e, em certa medida, limitadoras e promotoras de pouca reflexão, interessa nessa proposta. A intencionalidade da transperformance consiste em provocar outros tipos de percepção, daquelas das quais não se pode livrar assim tão rapidamente e que acompanhará os transeuntes que com ela vivenciam o encontro.

Na transperformance, se trabalha por uma ação imediata, pontual, reconhecível e acessível a um público não programado previamente. O

corpo em ação ressignificando um espaço-tempo real (real?), despertando a atenção para ele e oferecendo outras formas de observá-lo e de perceber o contexto a sua volta, mais críticas e criativas, ficcionalizando, produzindo recepções e reverberações imediatas e diretas da experiência, transitando no limiar entre o estabelecido e o provisório, entre a institucionalização e o espaço público, entre a repetição e a diferença. A ficção é antes de tudo uma distribuição de lugares (RANCIÈRE, 2005). Esta palavra ficção torna-se importante ao entendermos o significado dela como uma organização artificial dos signos e das imagens, ou como diz o próprio RANCIÈRE, das relações entre o que se vê e o que se diz, ou o que se faz e o que se pode fazer. O que se faz na transperformance é dar a ver alguns caminhos possíveis.

O pacto de visibilidade (RANCIÈRE, 2005) é então a organização de caminhos possíveis, é a nossa partilha deste sensível. É a oportunidade de dar ferramentas para que esta experiência seja coletiva. É a nossa distribuição de lugares para criação de uma ficção transperformática. Nele você é convidado a abrir um buraco no espaço-tempo e passear com suas suposições, invenções, subjetividades e se relacionar com este contexto de maneira diferente. Uma proposição para sintonizar por um momento uma rádio pirata, com ondas clandestinas em uma sintonia, mas que geralmente você não encontra no seu dia.

Não é algo proposto para ser assistido, mas sim experienciado, preenchido e partilhado. Quem observa o que se observa e como se observa, é ambíguo, aberto e mutável. A coabitação de uma experiência de perceber e ficcionalizar o aqui e agora.

Finalmente, na prática, o período de trabalho-pesquisa da transperformance termina com todxs xs participantes montadxs (levando

em conta todo o trabalho de re-construção de imagem desenvolvido) desenvolvendo um percurso performático na rua. Este percurso envolve algumas das práticas de movimento já descritas, mas fundamentalmente é baseado na simples ideia de ter uma manada de corpxs estranhxs na rua, fazendo coisas simples como parar de frente umxs para as outrxs (ou diante de transeuntes) e olhar com firmeza nos olhos; caminhar juntxs; deitar na calçada juntxs; conversar com alguém sobre um assunto qualquer; dançar na faixa de pedestres enquanto o semáforo está fechado; abraçar uns aos outros longamente. Ações corriqueiras mas transperformadas para estranhar.

Observar o mundo, as pessoas, as coisas, as cores, o movimento, as relações e as composições que se tecem cotidianamente dentro dele é um exercício. Buscar intervenções que tornem visível o que já está, que destaquem uma coisa ou sublinhem outra, que nos façam perceber quão fantástica é a experiência do encontro, deste tempo e deste espaço. As transperformances caminham neste sentido, explícita, mas sutil e sensivelmente subversivo.

Todo esse processo de aprendizado, montagem, ensaio e pesquisa (as experiências com os três eixos acima descritos) é considerado como uma performance coletiva, que culmina com a ação pública (um trajeto performático pelas ruas) realizada por todas as trans-corporalidades que foram desenvolvidas durante a residência. O que se propõe é uma experiência artística/pessoal que é ao mesmo tempo de investigação e transformação de si mesmo. É sobre botar o dedo nas nossas feridas para que as pessoas possam perceber suas próprias feridas. Para que isso aconteça os pré-requisitos são disponibilidade, coragem e falta de

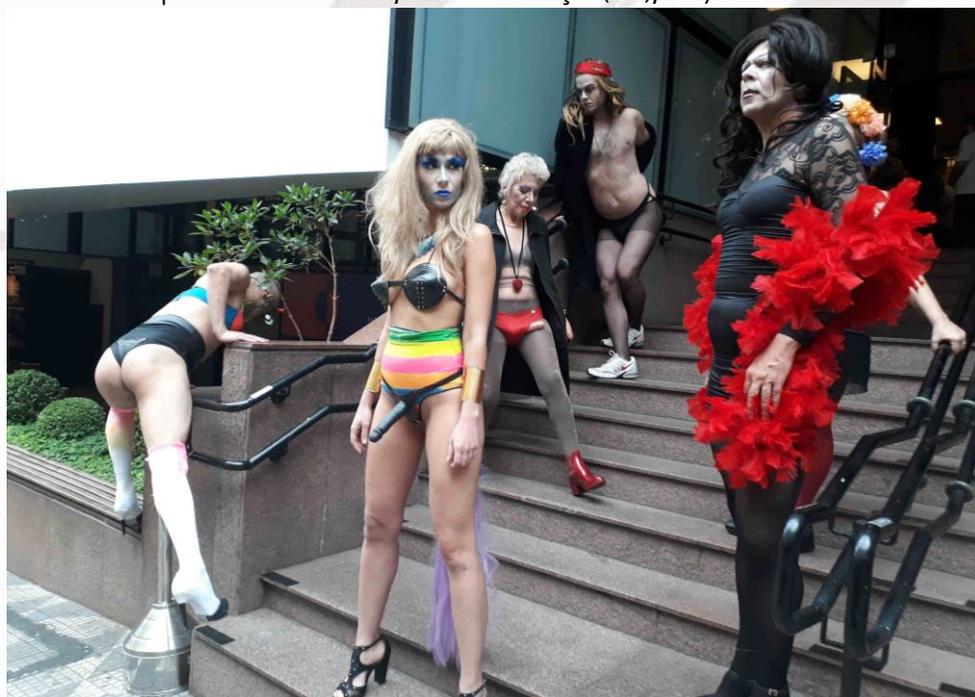
vergonha na cara. Artista, engenheirx, padeirx. Tanto faz. O que se pede é que venha dispostx a chafurdar na lama.

De 2012 (quando da primeira) até hoje, aconteceram oito intensas edições da nossa transperformance^{vii}. Cada uma delas, ao se desenvolver com foco nas especificidades de cada corpo envolvido, tem gerado resultados e experiências bastante distintos, e algumas merecem destaque, especialmente pelas problematizações éticas e conceituais que incitam.

Pode parecer surpreendente, irônico ou contraditório, mas não é: um número grande de participantes (talvez a maioria dxs interessadxs) tem sido composto por pessoas cisgêneras e heterossexuais. Tentando entender essa configuração percebemos, por um lado, uma curiosidade um tanto exotizada e exotizante e até um tanto midiática, mas sobretudo vê-se pessoas com um interesse real em promover descobertas que ampliem a forma que vêem a si mesmas e ao mundo. Outra situação que se apresenta com alguma forma de contradição na transperformance é a atmosfera de seriedade que constrói durante grande parte do percurso performático. Normalmente o que se espera de figuras estranhas nas ruas é que estejam realizando ações também extraordinárias, e ver xs bizarrxs simplesmente caminhando em grupo, se abraçando ou paradxs olhando juntxs numa direção é mais perturbador do que a manada enfurecida.



Transperformance coletiva, SESC Consolação (SO), 2017. Foto de Erivelto Viana.



Transperformance coletiva, SESC Consolação (SO), 2017. Foto de Erivelto Viana.

Considerações finais

O contexto atual da vida cotidiana e também do fazer artístico tem revelado cada vez mais elaboradas e violentas estratégias para exterminar determinados discursos dedicados a tratar da diferença. Há, de fato, uma violência de morte que paira nossas atividades e nossas vidas como artistas. Seja por ações de apagamento, seja em ações de hipervisibilidade, temos sido abertamente atacadxs. Com compartilhamentos de discursos falaciosos e criminosos nas redes sociais digitais, mas também com pedradas na rua.

A resistência no caso da arte queer, ao ter a cisheteronormatividade como aquilo que é vazado, tornou-se um campo de possibilidades em que os prazeres e as sexualidades abjetas se abrem a uma miríade de maneiras de serem significados e sentidos de outras formas. A materialidade do queer via arte, abre na abjeção aquilo que a norma não espera do abjeto sexual: a possibilidade de ele ser encarado como arte. E ainda abre a múltiplas outras possibilidades de reflexão e sensação com aquilo que costumeiramente temos como sujo, perigoso, imoral, bizarro ou sob outros desígnios do estigma. Uma dessas possibilidades é a reconfiguração do tecido social no que tange às novas formas de contratos sexuais.

Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial. O chamado é por uma ativação do corpo como potência relacional, uma tomada de consciência

ativa de que nossas dramaturgias não apenas participam de um determinado contexto, mas criam “estilos de vida” e “situações políticas” (FABIÃO, 2009).

Viver na arte e da arte, num ambiente do estranhamento, tem me permitido constatar através de uma experiência sensível e de violenta poesia que, de fato, o movimento que importa, por sua potência represada, por sua indefinível e ambígua capacidade de absorção e repulsa do novo, vem da margem, está na franja do tecido social. E é dessa existência em fricção, ao mesmo tempo marginal e marginalizante que pode nascer o gesto estético capaz de se constituir não como discurso, mas como encontro relacional de alcance político. Viver a abjeção pode ser um manifesto poético e radical contra qualquer forma de totalitarismo. Irrompe no cotidiano das relações sociais reificadas consciente de que o movimento provém da margem, e que é nessa margem e não no centro que reside a possibilidade de transformação.

Parece que está na hora de responder, resistir a partir de outros parâmetros. E é nesta faixa, de um estranhamento, de uma rasura, de um desejo des-identitário que tenho localizado meus esforços como artista e acadêmicx. Há muito que meu interesse pelas questões de gênero e pela diversidade sexual é uma aposta em desenvolver tecnologias físicas entendendo que corpo sexual e performatividade de gênero podem compor uma estratégia específica de articulação ética-estética-poética.

Uso este ferramental físico, o gesto, o corpo em movimento, a performance como espaço de tensionamento das identidades binárias. O que queremos é tocar fogo no gênero. Na caixinha na qual nunca coubemos. Nos atrevemos a pensar em uma sociedade pós-gênero, em uma forma de compartilhamento da existência menos categorizadora. E em tempo tão

sombrios, violentos e de um fortalecimento voraz de atitudes conservadoras, a arte precisa redobrar os esforços de uma crítica radical aos modelos naturalizantes e naturalizados. Vai um pouco de gasolina aí?

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John. Quando **Dizer é Fazer: Palavras e Ação**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990 [1962]. Tradução Danilo Marcondes.

BENTO, Berenice. **A reinvenção do corpo**. Sexualidade de gênero na experiência transexual. 1ª. Edição. Salvador: Editora Devires, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. (tradução de Fernanda Siqueira Miguens). 1ª. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. [2015]

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira L. **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: a Autêntica, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. (tradução de Renato Aguiar). 6ª. edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. [1990]

BUTLER, Judith. **Undoing Gender**. New York-London: Routledge, 2004a.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, Brasil, v. 8, p. 235-246, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 27 out. 2015.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-269.

LAURETIS, Teresa de. Queer theory: lesbian and gay sexualities. An introduction. **Differences. A Journal of feminist cultural Studies**, v. 5, 1991; p. 04-18.

LOURO, Guacira Lopes. Foucault e os estudos queer. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). **Por uma vida não fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009; p. 135-142.

_____. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

_____. Multidões queer – notas para uma política dos 'anormais'. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 19(1): 312, janeiro-abril/2011.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

ROLNIK, Suely, **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018. 208 p.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. (tradução e notas de Guacira Lopes Louro). 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. [2002]

NOTAS

ⁱ (Princesa) Ricardo Marinelli é artista, pesquisador, professor e gestor de projetos em arte contemporânea. Licenciado em Educação Física (2002) e Mestre em Educação (2005) pela UFPR, onde foi professor de Dança e Filosofia (2005-2006). Foi bolsista/residente da Casa Hoffmann (2003-2004) e integrou a Couve-flor minicomunidade artística mundial (2005-2012). Entre 2004 e 2015 recebeu 16 prêmios de diferentes instituições para suas criações e projetos, com os quais tem circulado por diversos eventos no Brasil, Alemanha, Martinica, Cuba, Uruguai, Perú, Equador e Itália. Suas obras mais destacadas são "Travesqueens", "Não alimente os animais?", "Eu tenho autorização da polícia para ficar pelado aqui?", "Família dos batráquios?" e a mais recente "Jaula Cabaré?". Desde 2011 mantém a plataforma criativa "Sim, somos bizarras!", reunindo diversos artistas brasileiros que trabalham com questões ligadas a corpos abjetados, projeto que contou com o financiamento do programa Rumos Itaú Cultural 2013-2014. Criativa e esteticamente está interessado em desenvolver uma poética pessoal que articule corpo, intimidades e vivência da sexualidade. Foi vinculado ao NUPESC/UFPR (Núcleo de estudos e Pesquisas Sócio-filosóficas e Culturais em Educação e Educação Física), onde coordenou entre 2004 e 2006 a linha de pesquisa de Corpo e Diversidade Sexual. Desde então sua produção acadêmica está aliada aos pensamentos do movimento queer e da livre expressão da sexualidade.

ⁱⁱ Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Líder do Grupo de Pesquisa em Memória e História da Dança (CNPq). Coordenador do Comitê Temático "Dança, memória e história" da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Autor dos livros "Dança de rua: corpos para além do movimento" (2008) e "Ballet Stagium e a fabricação de um mito" (2019). Em 2010 foi premiado pela Fundação Bial de São Paulo com seu estudo sobre Economia da Arte. Foi Conselheiro da cadeira de Dança no Conselho Municipal de Cultura de Uberlândia (2008-2009) e representante nacional eleito pelo Estado de Minas Geras para compor o Colegiado Setorial de Dança do Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC/MINC - 2012-2014/2015-2017). Atuou como Membro do Conselho Deliberativo e Fiscal (2014/2016) e como Diretor (2016/2018) da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Editor da Sessão de Dança do periódico acadêmico Artes da Cena (Art in Stage). Além dos trabalhos textuais relacionados a história e historiografia da dança, também publica sobre economia da dança, meios de legitimação estética e redes sociais no campo da dança no Brasil. Diretor Artístico do Grupo Três em Cena (GO).

ⁱⁱⁱ Alguns exemplos de resultados para tal pesquisa em 23/08/2019: <<https://gazanews.com/reinventando-si-mesmo/>>; <<https://endeavor.org.br/estrategia-e-gestao/reinventar-o-modelo-de-negocio-passa-por-reinventar-a-si-mesmo-o-encontro-da-experiencia-na-producao-com-o-talento-para-o-design/>>; <<https://pt.wikihow.com/Se-Reinventar>>; <<https://amenteemaravilhosa.com.br/desaprender-criativo/>>; <<https://www.freeletics.com/pt/blog/posts/criando-para-si-proprio-uma-melhor-confianca-na-vida/>>; <<https://coworkingoffices.com.br/metas-como-se-reinventar-e-redefinir-seu-futuro/>>; <<http://coachingpsychology.com.br/tempos-de-crise/>>.

^{iv} A utilização da expressão "trans", que está no nome do laboratório e que é também princípio conceitual-perfomático importante para as experiências propostas, tem gerado polêmicas ao longo das edições que já foram executadas. Certamente a mais contundente e reverberante foi a

que aconteceu diante da inclusão da *transperformance* na programação do projeto “Outros Curitibanos”, do SESC Consolação (SP), em setembro de 2017. Assim que a residência foi divulgada e as inscrições abertas, houve uma reação organizada do coletivo T, que como uma de suas lideranças a atriz trans paulista Renata Carvalho. Considerando a iniciativa uma apropriação de lugares de fala e partindo da conclusão pessoal de que Princesa não seria uma pessoa trans e que estaria usando as identidades de pessoas trans como plataforma oportunista, Renata lança um post manifesto na página do movimento acima citado, atacando o texto chamada, Princesa e o próprio SESC (por ter incluído o trabalho na programação). Além do post (que gerou bastante movimento nas redes, tanto de pessoas apoiando a denúncia, como de pessoas questionando os motivos e fundamentos da mesma) o movimento acionou a diretoria do SESC e houve uma declarada tentativa de boicotar a programação. Na época Princesa tentou pessoalmente entrar em contato direto com a Renata por diversas vias, para falar sobre a questão, mas ela se absteve de responder ao chamado. A equipe da *transperformance* teve que desenvolver diversas conversas com a equipe do SESC, detalhando justificativas e tornando mais evidente as motivações experimentais e desidentitárias do projeto, e a programação foi mantida. Depois de algumas semanas de polêmica a postagem que atacava a *transperformance* foi apagada. Princesa relata que tal situação foi um divisor de águas não só para a trajetória da *transperformance*, mas para sua trajetória como pessoa-artista. Em sua página pessoal no *facebook*, falando sobre a questão, aparece a seguinte declaração: “Já fui, na vida, chamadx de diversas coisas. Mas esta foi a primeira vez me vi acusadx de ser oportunista, e por uma artista que em certa medida considero parceira de *front* de batalha. Compreendo e compactuo com parte dos fundamentos da denúncia (especialmente no que tange a busca por garantir representatividade), no entanto considero uma armadilha ética (e também conceitual e performática) o uso que alguns movimentos tem feito da noção e lugar de fala, promovendo o que chamo de corporativismo de pensamento, estimulando uma lógica exclusivamente sectária de militância e, portanto, impedindo qualquer possibilidade de experiência de alteridade.”

^v Um vídeo com Princesa Ricardo Marinelli falando a respeito da estrutura da residência pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=3gimCvjkKcw>. Consultado em 10/10/2019.

^{vi} O conceito performático de Corpo Celebridade vem sendo desenvolvido na parceria com o artista maranhense Erikelto Viana, com quem colaborei nas criações de “TRAVESQUEENS (2011 - <https://vimeo.com/47639974>)” E “SINTÉTICA IDÊNTICA AO NATURAL (2013 - https://www.youtube.com/watch?v=ha_mb6AyMAU)”.

^{vii} **1.** Programação da Corrente Cultural de Curitiba-PR, no Cafófo Couve-flor, novembro de 2012; **2.** Programação do projeto “Jaula Cabaré” (edital Interações Estéticas em Pontos de Cultura - FUNARTE), no Teatro das Marias, Fortaleza-CE, junho de 2013; **3.** Programação do projeto “Sim, somos bizarras!”, bolsa Rumos Itaú cultural 2015, edição Natal-RN, agosto de 2015; **4.** Programação do projeto “Sim, somos bizarras!”, bolsa Rumos Itaú cultural 2015, edição Porto Alegre-RS, outubro de 2015; **5.** Programação do SEDANCE, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), outubro de 2016; **6.** Programação do projeto “Outros curitibanos”, SESC consolação-SP, setembro de 2017; **7.** Programação do projeto “quarta tem dança”, Centro Cultural da UFG-GO, abril de 2018; **8.** Programação do “Conexão Dança ano X”, São Luís do Maranhão, outubro de 2018 (edição “*transperformance* coletiva – terrorismo performático”).

Submissão: 01/07/2020

Aceite: 25/07/2020