



**CENTRO DE LETRAS E ARTES (CLA)**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)**  
**Doutorado em Artes Cênicas**

**COISAS CUIR/TRANSFEMINISTAS EM TEATRO E  
PERFORMANCE NAS CIDADES DE LONDRINA E MARINGÁ,  
PARANÁ**

**EDVANDRO LUISE SOMBRIO DE SOUZA (ED SOMBRIO)**

**RIO DE JANEIRO,  
2023**

*COISAS CUIR/TRANSFEMINISTAS EM TEATRO E PERFORMANCE  
NAS CIDADES DE LONDRINA E MARINGÁ, PARANÁ*

**EDVANDRO LUISE SOMBRIO DE SOUZA**

**(ED SOMBRIO)**

Tese apresentada para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Cena e do Texto Teatral (PCT)

**Orientador:** Prof. Dr. José Da Costa Filho.

RIO DE JANEIRO,  
2023

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

d719	<p>de Souza (Ed Sombrio), Edvandro Luise Sombrio Coisas Cuir/Transfeministas em Teatro e Performance nas Cidades de Londrina e Maringá, Paraná / Edvandro Luise Sombrio de Souza (Ed Sombrio). -- Rio de Janeiro, 2023. 400</p> <p>Orientador: José Da Costa Filho. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2023.</p> <p>1. Transfeminismo. 2. Queer. 3. Estudos de Gênero. 4. Arte Contemporânea. 5. Teatro Contemporâneo Brasileiro. I. Da Costa Filho, José, orient. II. Título.</p>
------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO  
Centro de Letras e Artes – CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC  
**TESE DE DOUTORADO**

**COISAS CUIR/TRANSFEMINISTAS EM TEATRO E PERFORMANCE NAS CIDADES  
DE LONDRINA E MARINGÁ, PARANÁ**

**Edvandro Luise Sombrio de Souza**

**BANCA EXAMINADORA**



Documento assinado digitalmente  
**JOSE DA COSTA FILHO**  
Data: 18/10/2023 23:22:0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof. Dr. José Da Costa Filho  
Presidente e orientador



Documento assinado digitalmente  
**RODRIGO CARVALHO MARQUES DOURADO**  
Data: 18/10/2023 00:37:18-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof. Dr. Rodrigo Carvalho Marques Dourado (UFPE)

---

Prof. Dr. William Siqueira Peres (UNESP/Assis)

---

Profa. Dra. Ana Bernstein (UNIRIO)



Documento assinado digitalmente  
**MANOEL ALEXANDRE SILVESTRE FRIQUES DE SOUSA**  
Data: 17/10/2023 13:00:01-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Prof. Dr. Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa (UNIRIO)



Documento assinado digitalmente  
**MARIA FERNANDA VILELA DE MAGALHÃES**  
Data: 10/10/2023 14:20:03-0300  
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

---

Profa. Dra. Maria Fernanda Vilela de Magalhães (UEL)

A Banca considerou a Tese: **APROVADA**  
Rio de Janeiro, 29 de setembro de 2023

Av. Pasteur, 436 – Urca | RJ Cep: 22.290-240 | Tel.: 21 2542-2565  
[ppgac.secretaria@unirio.br](mailto:ppgac.secretaria@unirio.br) | <http://www.unirio.br/cla/ppgac>

*Para Scarlett O'Hara Costa.*

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador desta pesquisa, José Da Costa Filho. À dedicação, à paciência, ao compartilhamento de referências e às sugestões que foram tão importantes para que este trabalho se plasmasse como uma leitura de trabalhos das cidades de Londrina e Maringá.

À professora Ana Bernstein, que me recebeu tão carinhosamente no PPGAC/UNIRIO. Às conversas, ao estímulo para que eu fizesse o processo seletivo, ao rigor e à qualidade e quantidade de questões que aprendi em suas aulas. À sua participação nas bancas de qualificação e de defesa do trabalho.

Ao professor Wiliam Siqueira Peres, que compartilhou imagens e referências de trabalhos da cidade de Londrina, e que tão atenciosa e carinhosamente participou da banca de qualificação e de defesa deste trabalho.

A finalização deste texto-costura não seria a mesma sem vossas sugestões, Ana e Wiliam!

Aos professores André Luís Gardel Barbosa, Manuel Alexandre Silvestre Friques e Rodrigo de Jesus Dourado e à professora Fernanda Magalhães, pela disponibilidade de ler o trabalho e participar da banca de defesa da tese. Sei da importância deste trabalho e do quanto ele é pouco valorizado pelas agências que regulam as pós-graduações.

A todas/os as/os sete participantes da banca só posso expressar uma extrema gratidão.

Às/Aos professoras/es Ana Bulhões, Jusselene Santana, Leonardo Munk, da UNIRIO, e Luciana Lyra, da UERJ, pelo compartilhamento de conhecimentos nas disciplinas que pude participar no decorrer do doutorado.

Às/aos minhas/meus colegas da Turma 2019 do doutorado: Alessandra, Barbara, Carla, Céli, Christiane, Daniela, Juliana Liconti, Juliana Palomar, Leidson, Letícia, Liana e Valèri. Foi maravilhoso passar por este processo com vocês ao lado, mesmo distantes...

Ao meu amor, André!

À minha família, que pela primeira vez pôde acompanhar um passo em minha vida acadêmica. Mamãe, foi maravilhoso te ver atenta durante todo o tempo da defesa.

Às minhas amigas de trabalho e de pesquisa: Eliane Mattozo de Mattos e Viviane Viana, pelo apoio, pela parceria e pela ajuda em muitos momentos deste processo.

Às artistas e coletivos que tanto contribuíram com este trabalho, enviando materiais, respondendo perguntas, conversando: Aguinaldo Moreira de Souza, Chris Lemes, Dodi Leal, Everton Bonfim, Fernanda Magalhães, Herbert Proença Lopes, Leonardo Fabiano, Lua Lamberti, Luan de Almeida Sales, Ludmila Castanheira, Maicon Vaccaro, Mel Campus, Rafael Avansini, Renan Parma, Suzana Proença, Zari e, mais uma vez, Wiliam Siqueira Peres.

SOUZA, Edvandro Luise Sombrio de (Ed Sombrio). **Coisas Cuir/Transfeministas em Teatro e Performance nas Cidades de Londrina e Maringá, Paraná**. Rio de Janeiro, 2023. Tese de Doutorado (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2023.

## RESUMO

O presente trabalho aborda muitas coisas. Falar de uma “coisa” pode ser um mergulho no mar das indefinições, mas, também, pode definir exatamente o que aquela coisa é em meio a outras coisas que não são ela mesma. Passearemos pelo caminho que vai entre estes extremos de definição e indefinição que “coisa”, enquanto palavra, oferece. As coisas sobre as quais falaremos são *queer*/transfeministas, entendendo, junto com Paul Preciado (2018a) que os estágios iniciais dos estudos e práticas *queer* são o pontapé para aquilo que, depois, passaríamos a chamar transfeminismo(s). Alinhando-se ao pensamento de Georges Didi-Hubermann (2015), que afirma a necessidade da escrita da História da arte aventurar-se em fazeres e experimentações de linguagem, este trabalho será costurado, formando objetos têxteis, alinhado a artistas mulheres que afirmaram a costura – tipicamente interpretada como fazer “feminino” – enquanto possibilidade na produção em artes visuais, especialmente na arte a que costumamos chamar contemporânea. Na costura, teremos como materiais: espetáculos teatrais, performances, fotoperformances, postagens em redes sociais, fotografias, vídeos, projetos para leis de fomento cultural, folders e entrevistas em diferentes meios. O objetivo principal da tese é compreender como questões *queer*/transfeministas se materializam em processos, elementos das linguagens lidas e objetos artísticos produzidos nas cidades de Londrina e Maringá, no norte do estado do Paraná. Metodologicamente, o trabalho costura-se a partir da análise formal e de processos, aliada à análise de discursos das/os artistas e outras dinâmicas no sistema de arte naquela localidade, em ligação com movimentações *queer*/transfeministas nacionais, especialmente em torno das discussões sobre representatividade trans e travesti no campo da arte, propostas pelo Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART, 2018a; 2018b). Este trabalho fala de “coisas” por acionar um referencial teórico amplo, sendo que destaque: Donna Haraway, Georges Didi-Hubermann, Gloria Anzaldúa, Hal Foster, José Muñoz, Judith Butler, Leandro Colling, Paul Preciado, Paulo Freire, Stuart Hall, Teresa de Lauretis e as autoras de *This Bridge Called My Back*; cada qual incidindo com mais ou menos força sobre cada capítulo. No decorrer do trabalho, “coisas” (conceitos, noções e operadores políticos) como memória, identidade e identificação, diferença, teoria encarnada, solidariedade, aliança e utopia atravessam as discussões contranormativas de gênero que cada trabalho propõe, a partir de diferentes modos de pensar os espaços teatrais; manejar os elementos das linguagens; e/ou questionar as diferentes maneiras como corpos marcados por categorias de diferenciação de gênero (mas não somente) são, ou não são, autorizados a ser/estar naquela sociedade, no geral, e no campo da arte, em específico.

## PALAVRAS-CHAVE:

Transfeminismo; *Queer*; Estudos de Gênero; Teatro Brasileiro Contemporâneo; Arte Contemporânea.

SOUZA, Edvandro Luise Sombrio de (Ed Sombrio). **Cuir/Transfeminist Things in Theater and Performance in the cities of Londrina and Maringá, Paraná.** Rio de Janeiro, 2023. Doctoral Dissertation. (Doctorate in Performing Arts Program) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2023.

## **ABSTRACT**

This work addresses many things. Talking about a “thing” can be a dive into the sea of indefiniteness, but it can also define exactly what that thing is among other things that are not itself. We will walk through the path that goes between these extremes of definition and indefiniteness that “thing”, as a word, offers. The things we’ll talk about are *queer/transfeminist*, understanding along with Paul Preciado (2018a) that the initial gains of *queer* studies and practices are the kick for what we would later call transfeminism(s). aligning with the thought of Georges Didi-Hubermann (2015), who affirms the need for writing the History of art to venture into making and experimentation with language, this work will be sewn, forming textile objects, accompanying women artists who affirmed the sewing – normally interpreted as making “feminine” – as a possibility in the production in visual arts, especially in the one that we usually call Contemporary Art. In sewing our materials are: plays, performances, photoperformances, posts on social media, photographs, videos, projects for laws of cultural endorsement, folders, and interviews in different media. The main objective of the thesis is to understand how *queer/transfeminist* issues materialize in processes, elements of the read languages and artistic objects produced in the cities of Londrina and Maringá, in the north of the state of Paraná. Methodologically, the work is sewn with a formal and process analysis, combined with the analysis of the artists' and other dynamics in the art system in that locality, in connection with *queer/national* transfeminists movements, especially around discussions about trans and transvestite representation in the f art, proposed by the National Movement of Trans Artists Association (MONART, 2018a; 2018b). This work talks about “things” for triggering a broad theoretical framework, of which I highlight: Donna Haraway, Georges Didi-Hubermann, Gloria Anzaldúa, Hal Foster, José Muñoz, Judith Butler, Leandro Colling, Paul Preciado, Paulo Freire, Stuart Hall, Teresa de Lauretis and the authors of *This The bridge is called my back*; each incident with more or less force on each chapter. Through the text, “things” (concepts, notions, and political operators) as memory, identity and identification, difference, embodied theory, solidarity, alliance, and utopia crosses the counter-normative discussions of gender that each work proposes, from different ways of thinking about theatrical spaces; manage the elements of languages; and/or question the different ways in which bodies marked by categories of gender differentiation (but not only) are, or are not, allowed to being in that society, in general, and in the art field, specifically.

## **KEY-WORDS:**

Transfeminism; *Queer*; Gender Studies; Brazilian Contemporary Theatre; Contemporary Art.



## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABRACE: Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas  
ACT UP: AIDS Coalition to Unleash Power  
AIDS: Síndrome da Imunodeficiência Humana Adquirida  
ALC: Associação Londrinense de Circo  
ALIA: Associação Londrinense Interdisciplinar de AIDS  
ANTRA: Associação Nacional de Travestis e Transexuais  
CAPS: Centro de Atenção Psicossocial  
CCBB: Centro Cultural Banco do Brasil  
CECA: Centro de Educação, Comunicação e Artes  
CML: Câmara Municipal de Londrina  
DAC/UDEL: Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL  
DAV/UDEL: Divisão de Artes Visuais da Casa de Cultura da UEL  
DST: Doenças Sexualmente Transmissíveis  
EMT: Escola Municipal de Teatro  
ENEM: Exame Nacional do Ensino Médio  
EUA: Estados Unidos da América  
FIG: Festival de Inverno de Garanhuns  
FILO: Festival Internacional de Teatro de Londrina  
FML: Festival de Música de Londrina  
FTO: Fábrica de Teatro do Oprimido  
FUNARTE: Fundação Nacional de Arte  
FUNCART: Fundação Cultura Artística de Londrina  
GLS: Gays, Lésbicas e Simpatizantes  
HQ: Histórias em Quadrinhos  
IPTU: Imposto Predial Territorial Urbano  
ILITC: Instituto Londrinense de Instrução e Trabalho para Cegos  
ISS: Imposto sobre Serviços  
IST: Infecções Sexualmente Transmissíveis  
LGBTQIAP+<sup>1</sup>: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Transgêneros, Queer, Intersexuais, Assexuais, Pansexuais, Mais  
LINC: Lei de Incentivo à Cultura  
LUME: Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão  
MAM/RJ: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
MAM/SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo  
MARL: Movimento de Artistas de Rua de Londrina  
MASP: Museu de Arte de São Paulo  
MONART: Movimento Nacional de Artistas Trans  
MPB: Música Popular Brasileira  
MUNA: Museu Universitário de Arte  
PEL: Penitenciária Estadual de Londrina  
PML: Prefeitura Municipal de Londrina  
PROMIC: Programa Municipal de Incentivo à Cultura  
PROTEU: Projeto Teatro Experimental Universitário  
PT: Partido dos Trabalhadores  
QOC: Queer of Colour  
RBD: Rebeldes (banda)  
RBTR: Rede Brasileira de Teatro de Rua  
RPG: Rolling Play Game  
SESC: Serviço Social do Comércio

---

<sup>1</sup> No decorrer do trabalho haverá siglas que suprimem algumas das letras aqui dispostas. O mesmo aconteceu por privilegiarmos, em certos pontos, as escritas utilizadas nas fontes analisadas.

SESI: Serviço Social da Indústria  
SMC: Secretaria Municipal de Cultura  
TOU: Teatro Obrigatório Universal  
UDESC: Universidade Estadual DE Santa Catarina  
UEL: Universidade Estadual de Londrina  
UEM: Universidade Estadual de Maringá  
UERJ: Universidade Estadual do Rio de Janeiro  
UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro  
UFSB: Universidade Federal do Sul da Bahia  
ULES: União Londrinense de Estudantes Secundaristas  
UNESP: Universidade Estadual De São Paulo  
UNICAMP: Universidade Estadual de Campinas

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 1: Cenário do espetáculo *Eu Quero Viver de Dia*, Grupo *Ai Que Susto!*<sup>2</sup>  
IMAGEM 2: Tânia Regina da Silva Vieira, *A Charrete e a Estrada*  
IMAGEM 3: Kathin, *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 4: Fernanda Kimbal, *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 5: Scarlett O’Hara, *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 6: Cortejo MARL, Calçadão de Londrina  
IMAGEM 7: Lombada de vários exemplares do livro *Elogio ao Toque*  
IMAGEM 8: Sonia Gomes, *Mãos de Ouro*  
IMAGEM 9: Fra Angelico, *Madona das Sombras*  
IMAGEM 10: Rosana Paulino, *Parede da memória*  
IMAGEM 11: Área externa da vila cultural Usina Cultural  
IMAGEM 12: Área externa da vila cultural Canto do MARL  
IMAGEM 13: Área interna da vila cultural Canto do MARL  
IMAGEM 14: Arthur Bispo do Rosário, *Manto da Apresentação*  
IMAGEM 15: Fernanda Magalhães, *Autorretrato no RJ 2*  
IMAGEM 16: Fernanda Magalhães, *Autorretrato no RJ 5*  
IMAGEM 17: Fernanda Magalhães, *Gorda 9*, da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*  
IMAGEM 18: Fernanda Magalhães, *Classificações Científicas da Obesidade*  
IMAGEM 19: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Semana das Cores, Universidade Estadual de Londrina  
IMAGEM 20: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Bosque Central, Londrina  
IMAGEM 21: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Cine Teatro Ouro Verde, Londrina  
IMAGEM 22: Cine Teatro Ouro Verde em chamas  
IMAGEM 23: À esquerda: peroba localizada na região central UEL, ao lado do Restaurante Universitário e do antigo prédio de Artes Visuais. À direita, símbolo da UEL  
IMAGEM 24: Casa de madeira em Jaguapitã  
IMAGEM 25: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, FotoBienalMasp, MASP  
IMAGEM 26: *Fotocuir, Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e BanqueteComidaCorpoCorpoComida*  
IMAGEM 27: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, SESC/Cadeião, Londrina  
IMAGEM 28: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Praia do Cassino, Rio Grande-RS  
IMAGEM 29: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, MUnA – Museu Universitário de Arte  
IMAGEM 30: Iannis Zavoudakis, *Monumento a Iemanjá*  
IMAGEM 31: Lygia Pape, *Divisor*

---

<sup>2</sup> Informações mais completas sobre as imagens estão presentes no corpo do texto, logo abaixo de cada imagem. Esta opção foi realizada tendo em vista a dimensão que esta lista teria caso optássemos por dispor as referências completas.

IMAGEM 32: Hélio Oiticica, *P15 Parangolé Capa 11 – Incorporo a revolta*  
IMAGEM 33: Lygia Clark, *Bicho Linear*  
IMAGEM 34: Fernanda Magalhães, *Dispositivo Relacional Grassa Crua*, imã de geladeira  
IMAGEM 35: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Vértice Brasil  
IMAGEM 36: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, MUnA  
IMAGEM 37: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, MUnA  
IMAGEM 38: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, Espaço Cultural Armazém  
IMAGEM 39: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, Espaço Cultural Armazém  
IMAGEM 40: Mariana Rotili, *Elogio à Graça*  
IMAGEM 41: *O Nojo* (ensaio, Circo FUNCART)  
IMAGEM 42: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 21/05/2020  
IMAGEM 43: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 22/05/2020  
IMAGEM 44: *O Nojo* (ensaio, Circo FUNCART)  
IMAGEM 45: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 03/06/2021  
IMAGEM 46: *O Nojo* (ensaio, Circo FUNCART)  
IMAGEM 47: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 22/05/2020  
IMAGEM 48: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 08/09/2020  
IMAGEM 49: Tela inicial do Instagram (@sombrioed), 29/10/2021  
IMAGEM 50: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 08/09/2020  
IMAGEM 51: *Montagem 1: Selfie*, 2021 (Foto: Ed Sombrio) e *O Nojo*, 2004  
IMAGEM 52: *Montagem 2: Selfie*, 2021 (Foto: Ed Sombrio) e *O Nojo*, 2004  
IMAGEM 53: *Haus of X, O post de hoje é um oferecimento das crianças queer da Haus of X*, fotografia, post no Instagram @xquisitas  
IMAGEM 54: Print de tela de *story* no Instagram @lua.l.a, 14/02/2022  
IMAGEM 55: Print de tela de *story* no Instagram @lua.l.a, 14/02/2022  
IMAGEM 56: Imagem para divulgação da oficina de *Perucaria* postada no Instagram @xquisitas em 09/04/2022  
IMAGEM 57: Imagem para divulgação da oficina de *Padding (enchimento)* postada no Instagram @xquisitas em 09/04/2022  
IMAGEM 58: Imagem para divulgação da oficina de *Maquiagem Drag* postada no Instagram @xquisitas em 10/04/2022  
IMAGEM 59: Oficina de *Padding (enchimento)* postada no Instagram @xquisitas em 02/05/2022  
IMAGEM 60: Ursula Xcar em *Más Monas*  
IMAGEM 61: Oficina de *Padding (enchimento)* postada no Instagram @xquisitas em 02/05/2022  
IMAGEM 62: Imagem para o folder/CD de *Más Monas*  
IMAGEM 63: Referências para criação da personagem em ilustração: Ramonita X  
IMAGEM 64: Ramonita X de *Más Monas*  
IMAGEM 65: Esboços para criação da personagem Ramonita X de *Más Monas* em ilustração  
IMAGEM 66: Referências para criação da personagem em ilustração: Galathea X  
IMAGEM 67: Galathea X de *Más Monas*  
IMAGEM 68: *Más Monas*  
IMAGEM 69: *Más Monas*  
IMAGEM 70: *Más Monas*  
IMAGEM 71: *Más Monas*  
IMAGEM 72: *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 73: Fachada da Boate Friends  
IMAGEM 74: *Priscilla, A Rainha do Deserto*, cena de abertura e créditos do filme  
IMAGEM 75: Fernanda Kimbal e Scarlett O'hara, *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 76: Fernanda Kimbal, *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 77: *Eu Quero Viver de Dia*  
IMAGEM 78: Praça do CECA/UUEL  
IMAGEM 79: *Bendita Geni, Teatro de Garagem*  
IMAGEM 80: *Bendita Geni, Teatro de Garagem*

IMAGEM 81: *Bendita Geni, Teatro de Garagem*  
IMAGEM 82: *Bendita Geni, Teatro de Garagem*  
IMAGEM 83: *Cartaz Cabaré Diversidade*, 2013  
IMAGEM 84: Everton Bonfim em cena de *Bendita Geni* em homenagem do *Teatro de Garagem* a Scarlett O'Hara  
IMAGEM 85: Concha Acústica de Londrina  
IMAGEM 86: *ElityTrans* no *Cabaré Diversidade*, 2013  
IMAGEM 87: *Grazzi Ellas TRANSitando*, documentário, 2020  
IMAGEM 88: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 89: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 90: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 91: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 92: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 93: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 94: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 95: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 96: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 97: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 98: *Grazzi Ellas*  
IMAGEM 99: *Cartaz 2, Transtornada Eu, Cia Translúcidas*, 2018  
IMAGEM 100: *Cartaz 1, Transtornada Eu, Cia Translúcidas*, 2018  
IMAGEM 101: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 102: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 103: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 104: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 105: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 106: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 107: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 108: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 109: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas*  
IMAGEM 110: *Fim de Temporada*, 2004  
IMAGEM 111: Esboços para lençóis de *Fim de Temporada 1 e 2*  
IMAGEM 112: Esboços para lençóis de *Fim de Temporada 3 e 4*  
IMAGEM 113: Desenho 1, processo criativo de *Ela não Via, Ela nunca Via*  
IMAGEM 114: Desenho 2, processo criativo de *Ela não Via, Ela nunca Via*  
IMAGEM 115: *Ela não Via, Ela nunca Via*, 2004  
IMAGEM 116: *Ela não Via, Ela nunca Via*

# SUMÁRIO

AGULHA – UMA IMAGEM: Breve Nota Introdutória .....	14
INTRODUÇÃO .....	16
1. MANTO: FERNANDA MAGALHÃES – UMA TRAJETÓRIA .....	80
Bordado 1: .....	83
<i>Efeitos de Representatividades, Diferença “nas” e “entre as” mulheres e a tematização do corpo nas artes encarnadas</i> .....	83
Provocando contra-olhares e o “demorar-se juntas/os” em algo .....	101
Manto Arremate: .....	111
Dimensões fotoperformáticas na arte e nas interações cotidianas com <i>Grassa Crua</i> , Museu Bispo do Rosário, 2016 .....	111
2. FRANJA: MILO, O SENSÍVEL .....	137
Tesourada com papa <i>drag</i> : .....	142
Efeitos de Masculinidade em Milo, o Sensível e em <i>O Nojo</i> .....	142
“Sofro de Saudades de Sarrar” .....	161
O Instagram como “meio/suporte artístico” .....	161
3. ZÍPER, BOTÃO, FECHECLER: HAUS OF X – <i>MÁS MONAS</i> .....	175
Botões de pérolas: .....	177
Projeto Más Monas – transformismo enquanto linguagem (introdução) .....	177
“É importante saber qual é a cor da sua base”: .....	192
Artesanias drag-transformistas .....	192
<i>Más Monas: A pe-drag-ogia em ação</i> .....	202
4. ESTANDARTE: TEATRO TRANS (OU) MOVIMENTO TRANSFEMINISTA EM TEATRO EM LONDRINA .....	241
Suporte – Arte, Espaços Comuns e Utopia .....	242
<i>Eu Quero Viver de Dia</i> , 2003 .....	242
Elementos de transição: .....	261
Scarlett O’Hara e Mel Campus no <i>Teatro de Garagem</i> e a criação do <i>ElityTrans Londrina</i> .....	261
<i>Grazzi Ellas</i> , 2017: .....	278
Rituais de Autorrepresentação .....	278
<i>Transtornada Eu</i> , 2018: .....	301
Quimeras, Demônios, Monstros e outras figuras da imaginação para existir travesti .....	301
EMARANHAMENTO (OU) CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	331
REFERÊNCIAS .....	347
APÊNDICES .....	362

## AGULHA – UMA IMAGEM: Breve Nota Introdutória

As **agulhas** são *instrumentos* essenciais em qualquer processo têxtil, em qualquer *costura*. Começo com ela(s). Que este instrumento nos leve, levemente, por *pontos, tecidos, redes, tramas, fuxicos, franjas, penduricalhos, mantos, bordados, crochês, tricôs, estampas, estandartes*. Uma boa caminhada com linha e agulha, a todas, todes e todos!



IMAGEM 1: Cenário do espetáculo *Eu Quero Viver de Dia*, Grupo *Ai Que Susto!* – Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres)

Este é um trabalho de *costura*, mas também é um trabalho *literário*. Esta *ficção* terá como base outras ficções que, por motivos que não saberia nem me arriscaria a enumerar, são recebidas como “*reais*”. Ela chegará ao mundo (chegou a você) e terá status de tese, de produto científico, de pesquisa. Tentará te convencer de que é “*real*”, mas não se engane! Como apanhado de *memórias*, não é mais do que algo paradoxalmente feito para se duvidar, mas que, para ser ciência, precisa de algum crédito. Não se esqueça, é uma ficção! São interpretações, *composições*, *tecidos furados e puxados por agulhas*. Duvide do *manto* que te aquece no frio. Duvide das *linhas e formas* que *estampam desenhos, pinturas, padronagens*. Duvide das *franjas* que dão movimento à *composição*. Duvide dos *botões, zíperes e fecheclers* que estabilizam a vestimenta. Duvide dos *estandartes* que passam em festa para te conquistar. Duvide! É pura ficção...

## INTRODUÇÃO

*Croqui:*

*A Disciplina Teorias Feministas e Práticas Artísticas Contemporâneas, 2018*

O **croqui** é um projeto, um desenho, muito comumente a primeira forma de pensar um objeto têxtil e outros objetos de arte, como cenários e figurinos, por exemplo. Nesta tese, o croqui compõe os primeiros passos do trabalho, a partir de 2018, quando cursei a disciplina *Seminário em Teorias Feministas e Práticas Artísticas Contemporâneas*<sup>3</sup>, com a professora Ana Bernstein, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO). Lá, me encontrei, pela primeira vez, com o *Manifesto Representatividade Trans, Já!*, o motivador deste trabalho. O texto que compõe este croqui mistura escritos realizados entre 2018 e 2019, com reflexões e descrições mais tardias, feitas no início de 2023.

*O ator, a atriz podem dar vida a qualquer personagem. (...) Mas nós estamos falando no sentido de sensibilizar esse ator para dar o lugar de fala a nós, travestis ou transexuais, no sentido de que temos que dar conta dos nossos assuntos no campo da arte. Se você tem uma empatia por essa causa, você nem se dispõe a atuar nesses papéis, porque as travestis e transexuais precisam dessa representatividade. É ela que realmente pode nos tirar da marginalidade social (OTEMPO MAGAZINE, 2018).*

O depoimento acima foi concedido pela atriz travesti Juhlia Santos, em referência à estreia do espetáculo *Gisberta*<sup>4</sup>, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), em Belo Horizonte<sup>5</sup>, em janeiro de 2018. Pouco depois, em uma aula da disciplina com a professora Ana Bernstein, o grupo de alunas discutia sobre outra manifestação, em 23 de março de 2018, por integrantes do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART), se posicionando contra o *transfake* – o ato de pessoas cisgêneras interpretarem personagens trans e travestis no teatro, cinema e TV –, desta

<sup>3</sup> Disciplina que assisti como aluno-ouvinte, ou seja, anterior à entrada no PPGAC/UNIRIO.

<sup>4</sup> Espetáculo teatral com atuação do ator Luis Lobianco, texto de Rafael Souza-Ribeiro e direção de Renato Carrera. Estreou em março de 2017 e esteve em temporada até 2019. Trata de aspectos da vida de Gisberta Salce (1961-2006), artista trans, brasileira, “*símbolo da discriminação múltipla: imigrante ilegal, transexual, prostituta, sem-teto e soropositiva*” (FILHO, 2016), que se tornou ícone da luta LGBTQIAP+ em Portugal, especialmente com relação ao T da sigla, ao ser violentada, espancada, humilhada durante três dias, e morta por 14 adolescentes de 12 a 16 anos, na cidade de Porto.

<sup>5</sup> O debate que ocorreu em 26 de janeiro de 2018, no CCBB/Belo Horizonte, com mesa formada pela ativista e vereadora (eleita em 15/11/2020) de Belo Horizonte Duda Salabert, a atriz Wallace Ruy, o ator Luís Lobianco e a produtora Valência Losada, pode ser acessado no canal de Youtube Movimento Nacional de Artistas Trans ([https://www.youtube.com/channel/UC\\_XYB1etYxKSIOWk17oLMCA/videos](https://www.youtube.com/channel/UC_XYB1etYxKSIOWk17oLMCA/videos)) Acesso em 16/11/2020.



vez no Teatro Rival, por ocasião da apresentação do mesmo espetáculo no Rio de Janeiro. Me mobilizaram as posições muito variadas – e conflituosas – sobre o assunto e comecei a buscar, inicialmente na internet, informações sobre o caso, para realizar o trabalho final da disciplina, resultando, no semestre seguinte, no anteprojeto *A Atriz pode interpretar qualquer papel?: a questão do transfake e a representatividade trans no campo da arte*; trabalho que se propunha, principalmente, em analisar discursos em textos, matérias, manifestos, cartas e outros documentos que se relacionavam ao assunto, no Brasil.

Trabalho como professor de Artes Visuais, minha segunda formação, em uma escola federal do Rio de Janeiro, desde 2013, com crianças de 6 a 11 anos, mas dou aulas, em escolas ou projetos culturais, de teatro ou artes visuais desde 2002, quando me formei em Interpretação Teatral na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Aprendi, trabalhando como professor, que o racismo deve ser questão para as pessoas brancas, o feminismo para os autodeterminados homens, a transmisoginia/cissexismo e a transfobia para as pessoas cisgêneras, a lesbofobia, a homofobia e a bifobia para as pessoas heterossexuais e assim por diante. Com os estudos trans, travestis e *queer*, entretanto, tenho aprendido a ter mais cuidado com essas categorizações que incidem sobre nossos corpos. Também tenho tentado compreender como estas mesmas categorizações, ou, segundo Judith Butler (2015) em *Problemas de Gênero*, estas interpelações (em referência ao conceito de Louis Althusser), podem ser reapropriadas, ressignificadas, transformadas em noções, conceitos e operadores políticos com os quais podemos agir individual e, o que me interessa sobremaneira, coletivamente.

Me interesse por questões relativas a gênero, sexualidade, raça e racismo desde 2008, quando comecei a participar de formações para professoras e professores da Rede Estadual do Paraná, o que descrevi na dissertação de mestrado (SOMBRIO, 2017, p. 16-19). Contudo, foi na disciplina com a professora Ana Bernstein que pude conhecer (e de certa forma aprofundar) autoras feministas que não conhecia e iniciar um processo de organização sobre estudos de gênero, *queer*, feminismos, colonialismos, dentre outros, como nunca havia realizado anteriormente. Dentre outras ações, a professora ministrou a disciplina de forma que nos inteirássemos de diferentes “linhas” dos feminismos: negro, chicano, lésbico, de mulheres terceiromundistas vivendo nos EUA entre os anos 1970-80, pós-colonial, decolonial, *queer* etc. Em cada aula, também, discutíamos artistas que se aproximavam, com seu trabalho, das linhas ou das discussões que fazíamos naquele dia. Foi ali que conheci textos, digamos,

básicos de teoria feminista no campo da arte, como Linda Nochlin, Judy Chicago, Lucy Lippard, Amelia Jones, Cecilia Fajardo-Hill; só para ficarmos, aqui, em textos que, um ano antes, foram publicados pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) em *Histórias de Sexualidade: antologia* (MESQUITA & PEDROSA, 2017), que acompanhava uma exposição homônima. Enfim, com a professora Ana Bernstein passei a me interessar pelos feminismos em si. A “coisa” do gênero e da sexualidade, para mim, passou a ter outro nome, outras localizações e a constituir um universo interseccional muito maior do que imaginava antes; transbordando o próprio feminismo enquanto campo de estudos e de luta política, estética, ética etc. Por fim, autoras e textos que li, pela primeira vez, naquela disciplina, são essenciais para este trabalho, como Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Laura Mulvey, a publicação *This Bridge Called My Back*, Gloria Anzaldúa, dentre outras.

Dentre as publicações acima, quero relevar *This Bridge Called My Back*, livro de 1981, organizado por Gloria Anzaldúa e Chérrie Moraga, acessado em sua versão para o espanhol: *Este Puente, Mi Espalda*, de 1988. Ele dá base ao pensamento que constitui esta tese em sua atenção à materialidade dos corpos e das relações sociais lançando a proposta de uma *teoria encarnada*. O livro é composto por uma coletânea de textos de mulheres negras e de cor, chicanas, asiáticas, indígenas, terceiro-mundistas, lésbicas e/ou socialistas vivendo nos Estados Unidos. A publicação é considerada um dos marcos de emergência da chamada “terceira onda do feminismo” e tem como principais características a discussão sobre a ideia universal de “mulher” como sujeito do feminismo e a não-hierarquização de opressões, categorias de análise e marcadores sociais<sup>6</sup>. Dividido em três partes, inicia-se com a seção *Las Raíces de Nuestro Radicalismo: La teoría encarnada*, trazendo para a esfera corporal, em suas diferenças, o exercício da teoria, negando a ideia de que alguém possa falar sobre o feminismo e as questões de gênero “por todas as mulheres”. É, portanto, em referência

---

<sup>6</sup> Recentemente, no Brasil, trabalhos da autora norte-americana Kimberlé Crenshaw (1989; 2002; 2017) vem sendo constantemente acionados para tratar sobre o conceito de *interseccionalidade*, termo que, principalmente em estudos que unem questões relativas a raça e gênero, indica a intersecção de categorizações sociais que incidem sobre os corpos, aos quais poderíamos indicar, por exemplo: gênero, raça, classe, sexualidade, colonialidade, padrões corporais etc. Tendo em vista os trabalhos desta autora e de outras que trazemos neste trabalho, como as autoras de *This Bridge Called My Back*, bell hooks (2013), Angela Davis (2016), dentre outras que são anteriores às teorizações de Crenshaw; considero “marcadores sociais da diferença” aquelas categorias que incidem sobre determinados corpos e que pretendem descrevê-los e, muitas vezes, encerrá-los em determinadas características e possibilidades de vida (e de morte também). Cabe indicar que é contra a naturalização destas marcações que o *queer* investe, com matizes que podem variar imensamente conforme o tempo, o espaço e outras relações que não caberiam ser descritas aqui.

a este texto que privilegio o termo **teoria encarnada**, ciente de que poderia optar por outras maneiras, outros conceitos e noções, como *saber pela vivência* (VIEIRA, 2016); *lugar de fala* (RIBEIRO, 2017); *saberes localizados* (HARAWAY, 1995), dentre outros. Estas autoras mulheres marcadas socialmente por categorias que os problemas aos quais o feminismo estadunidense até então se dedicava – das “mulheres” e do “feminino”, o que representava, via de regra, as mulheres brancas cisgêneras de classe média – estariam entre as precursoras do movimento de radicalidade na reivindicação de posicionamento/responsabilidade da/o pesquisador(a) no campo da pesquisa.

Chérrie Moraga (1988, p. 21), no ensaio *La Guerra*, de 1979, logo no início de *Este Puente*, propõe: “*Mi lesbianismo es la avenida que me ha permitido comprender mejor el silencio y la opresión, y sigue siendo el más claro recordatorio de que no somos seres humanos libres*”. Neste mesmo texto, a autora afirma que o feminismo e as lutas contra o racismo, as opressões de classe e sexualidade só poderiam ser melhor compreendidas caso cada um(a) se esforçasse em **compreender em si dimensões coletivas das opressões que recaem sobre seu corpo**, mas, também, aquelas que causamos em outrem, as internalizações que nos compõem. Esta atenção aos entrecruzamentos de questões que dizem respeito aos processos de identificação que tomamos para nós e das identidades que nos marcam, relevando o papel que certos posicionamentos podem ter em nossa ação no mundo, comum nos textos de *Este Puente* é o motivo pelo qual o escolhi como um dos textos que atravessará esta escrita.

Entretanto, um fator preponderante para esta seleção, além de sua importância histórica para os feminismos e sua influência na América Latina, incluindo o Brasil<sup>7</sup>, está na *forma*: o livro é composto por variados gêneros textuais, incluindo literários, como relatos, poesias, manifestos. Dada sua influência no campo científico e ativista, *Este Puente*, bem como outros textos feministas de não-brancas desta época (Gloria Anzaldúa, bell hooks, Audre Lorde, Lélia Gonzáles, Sueli Carneiro, dentre outras) intui a necessidade da autoexperimentação na escrita adentrando o campo científico, principalmente nas ciências humanas, na escrita histórica e na arte.

Compreendendo que as práticas *queer* que deram base à constituição deste campo interdisciplinar de estudos ao qual chamamos, por vezes, “teoria *queer*” emergiram principalmente em Nova Iorque, com grupos racialmente marcados, entre os anos 1980-90 e que, com sua disseminação pelo mundo, já não podemos mais

---

<sup>7</sup> E faço esta ressalva em consonância com a ideia de que o Brasil comumente se encontra alheio às discussões sobre a América Latina.

pensá-la da mesma forma que naquela origem; o “mover-se *queer*” à qual me refiro neste trabalho tem a ver com uma *colagem* que pode levar, como *materiais*, Lélia Gonzales, Gloria Anzaldúa, Chérrie Moraga, Judith Butler, Paul Preciado, Paulo Freire, Leandro Colling e Georges Didi-Huberman com Mel Campus, Scarlett O’hara, *Teatro de Garagem*, Fernanda Magalhães, Lua Lamberti, Ludmila Castanheira e Herbert Proença. O gênero, a sexualidade, a raça, a classe e a colonialidade, então, não são ponto de chegada nem de partida, mas algo que está entre, no meio do caminho, e que, como *queer*, não quer se deixar prescrever facilmente. Esta escrita é, portanto, autoexperimentação costurada e literária, são apenas *retalhos* em uma composição.

O projeto do doutorado foi construído a partir dos discursos de artistas trans e travestis do MONART, como Renata Carvalho e Wallace Ruy, de São Paulo; Juhlia Santos, de Belo Horizonte e Dandara Vital, do Rio de Janeiro, em relação com o livro organizado por Jaqueline Gomes de Jesus (2015), *Transfeminismo: teorias e práticas* e outros textos dos estudos *queer* de autoras como Judith Butler e Teresa de Lauretis. O principal objeto eram as movimentações de censura em torno do espetáculo *Evangelho Segundo Jesus – Rainha do Céu* – protagonizado por Renata Carvalho – e o *Manifesto Representatividade Trans, Já!* (MONART, 2018a).

Em consonância com a proposição de Lucy Lippard (2017, p. 61) que, em 1980, ao falar sobre as artes feministas produzidas nos anos 1970, afirmava que “*A meta do feminismo é mudar o caráter da arte*” (grifo da autora) e propõe que

*A contribuição do feminismo para a evolução da arte se revela não nas formas, mas nas estruturas. Somente novas estruturas podem aguentar a possibilidade de mudar o próprio veículo, o significado da arte na sociedade* (LIPPARD, 2017, p. 63).

Bastante impactado pelas propostas feitas pelo MONART, tanto no manifesto, quanto na *Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero*, publicada na Carta Capital (MONART, 2018b), construí um projeto de doutorado que tinha como principal objetivo contribuir com este movimento ao analisar os argumentos postos naquele manifesto e em outros documentos surgidos ao redor dele e de manifestações do MONART. Entendia que o que ocorre no sistema da arte, ou seja, com e por ações de agentes, coletivos e instituições que constituem e sustentam a **estrutura** deste campo que chamamos “arte”, bem como a produção de subjetividades e de diferenças presentes nas poéticas de variadas artistas, poderiam, com o tempo, alterar a realidade de violência, o genocídio da população trans e travesti no país, acompanhando o “acordo” presente no final da carta citada acima:

1 – *Que vocês parem AGORA de nos representar (estanquem esta sangria) por no mínimo 30 anos. Vocês (homens) brincam com o feminino desde que o teatro é teatro, 30 anos não é nada.*

2- *Que substituam atores cisgêneros representando papéis trans por artistas trans (e nos incluam dentro dos processos artísticos).*

3- *Que nos incluam efetivamente nos seus coletivos, grupos, filmes, peças...*

4 – *Que pesquisem de fato nossas vivências, vocês nos retratam de qualquer maneira, sem respeito nenhum.*

5- *Cansamos de servir apenas (aliás queremos parar de servi-los) como experimentos cênicos e acadêmicos, queremos ser corpos sujeitos (MONART, 2018b, grifo meu).*

Em 2023, quando finalizo este trabalho, acredito que as manifestações e manifestos do MONART, incluindo o acordo acima e as “previsões” do que poderá acontecer após este período de 30 anos, **devem ser vistos como performances artísticas**, ações poéticas, acontecimentos e, na esteira de Bertolt Brecht, Walter Benjamin e da própria Lucy Lippard, por exemplo; podemos ver, nestes objetos, um exemplo de como arte e política são inseparáveis e como o fazer e pensar a arte – seus sistemas, instituições, linguagens, instrumentos, processos, produtos etc – são uma maneira potente de lançar propostas e discussões acerca das questões que vivemos, em qualquer tempo. Ademais, as discussões e ações em torno da noção de *transfake* e da existência e vivência de corpos trans são questões muito próprias do nosso tempo, possuem um colorido muito distinto de outras épocas. Seria pretensioso tentar chegar a um termo. Os embates, conflitos, mas, também, as alianças que vem ocorrendo em torno do assunto, para mim, têm o potencial, mesmo que aparentemente lento e restrito, de modificar a “realidade”, ou, pelo menos, constituir (mais um) instrumento de resistência às normatividades (especialmente de gênero e sexualidade).

#### *Estudos da Cisgeneridade: uma breve (muito breve) introdução*

Após o ingresso no doutorado, em 2019, orientado por Ana Bernstein, que havia se tornado orientadora do trabalho, me dediquei a estudar textos de artistas e teóricas trans e travestis, especialmente brasileiras, o que resultou em artigo publicado na X Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes Cênicas – ABRACE, em outubro de 2019, na cidade de Campinas (SOMBRIO, 2019). O texto foi apresentado no primeiro encontro do GT Mulheres da Cena, coordenado pelas professoras Dodi Tavares Borges Leal, da Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB); Ligia Tourinho, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Luciana Lyra, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), Lucia Romano, da

Universidade Estadual de São Paulo (UNESP/São Paulo) e Maria Brígida de Miranda, da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC).

No final de 2018 fora publicado o livro *Explosão Feminista*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda (2018) e escrito por feministas brasileiras das mais variadas vertentes. Logo na primeira disciplina do doutorado, *Pesquisa em Artes*, com a professora Ana Bulhões, este livro nos foi apresentado. Nele está o artigo de Bia P. Bagagli e Helena Vieira (2018, p. 360) intitulado *Transfeminismo*. Tendo em vista que é um trabalho com grande circulação entre pessoas que se interessam pelos feminismos e questões de gênero no país, foi um primeiro texto a me ajudar a defender o conceito de cisgeneridade e correlatos – cisnormatividade, ciscolonialidade etc. No artigo, afirmam que, mesmo dentro dos estudos de gênero, nos feminismos e *queer*:

*Uma das críticas ao transfeminismo diz respeito ao uso do termo cisgênero. Segundo os críticos, o termo seria uma forma de reafirmação do binarismo e de divisões estanques que deveriam ser abandonadas, já que nenhuma pessoa poderia se identificar de forma absoluta com as expectativas sociais de feminilidade e masculinidade hegemônica. Nós, transfeministas, contra-argumentamos no sentido de que a palavra cisgênero, em si, não carrega nem pressupõe a aderência a um discurso prévio que defenda binarismos de forma ingênua, tampouco essencialismos de qualquer gênero.*

No início do artigo *O Cis pelo Trans*, Amara Moira<sup>8</sup> (RODOVALHO, 2017, p. 365), por sua vez, nos fala sobre os significados e as metáforas historicamente construídas a partir destes dois prefixos – “cis”, ou seja, “*da preposição latina de acusativo cis ‘aquém, da parte de cá de’ (por oposição a trans)*”, referindo-se ao dicionário Houaiss; e “trans”, “*aquilo que cruza, que transpassa, que atravessa*”. Expõe, também, o caráter opositivo e relacional dos termos e da impossibilidade de tratar de um sem o outro e sobre a resistência, a partir das pessoas cisgênero em aceitar essa marcação/conceituação:

*A nomeação daquilo que seria não-trans, não-nós, surge duma necessidade muito nossa, de percebermos com cada vez mais clareza que a insuficiência daquilo que dizem que somos tem que ver, sobretudo, com a recusa em se situarem, em dizerem quem são, ao falarem de nós, dado que são essas as pessoas majoritariamente que falam de nós, por nós: se lhes damos um nome, “cis”, é para entender melhor do olhar que primeiro nos concedeu existência, do olhar que, hoje, começa a nos deixar existir.*

Os trechos acima são recortes sobre os quais não me demorei e têm a intenção de reverberar as questões que tocam, uma vez que, junto a outros, foram essenciais para a construção do percurso deste trabalho. Note-se que foram escritos a partir de

---

<sup>8</sup> A autora, em publicações acadêmicas ou literárias, é mais conhecida como Amara Moira. Por isso, a partir daqui me referirei a ela desta forma.

2012. Não é à toa. Amara Moira (RODOVALHO, 2017, p. 366) afirma que as discussões sobre as questões relativas às transgeneridades e travestilidades, bem como sobre a existência de pessoas trans e travestis, só foram possíveis graças ao “*surgimento e fortalecimento do movimento feminista e, com ele, a transformação radical dos sentidos que a palavra ‘mulher’ denota*”, que ocorreria somente a partir da “terceira onda do feminismo”, entre as décadas de 1970-90 e ao questionamento da categoria “mulher” enquanto sujeito do feminismo, advinda de feminismos que não se identificavam com aquele feminismo branco, heterossexual, cisgênero e de classe média predominante na “segunda onda”. Não é à toa também que o próprio termo “cisgênero” tenha sido cunhado apenas em 1998, por Volkmar Sigusch (1998), sociólogo alemão; nem que a primeira publicação sobre a experiência transexual por pessoas transexuais tenha ocorrido em 2000, por Viviane Namaste (2000); ou que o primeiro *Manifesto Transfeminista* tenha sido publicado apenas em 2001, por Emi Koyama (2011).

Ressalto, apenas, que muitas outras autoras e artistas trans e travestis, principalmente do Brasil, como Dodi Leal (2018), Sara York (2020), Letícia Nascimento (2021), Viviane Vergueiro Simakawa (2015), Susy Chock, Marlene Wayar, Linn da Quebrada, Céu Cavalcanti (2019), Bruna Benevides (2020), Hailey Kaas, Megg Rayara (2020), Helena Vieira (2016), Pêdra Costa, Jota Mombaça, Bruna Kury, Ventura Profana, Ave Terrena Alves, Vulcanica Pokaropa, Lyz Parayzo, Vita Pereira, Carmen Laveau, Rosa Luz, Caio Jade, Mogli Saura, Dandara Vital, Dandara Luz, Iêda Figueiró, Alice Yura, dentre outras e outros; passaram por este trabalho e que, sem elas, nada do que está escrito aqui seria possível.

#### *Transfake*: representatividade trans nas artes da cena e na produção acadêmica

*Como atriz trans, eu posso interpretar uma gama imensa de pessoas trans. Se você for parar para pensar, a Juliana Paes, por exemplo, quantas mulheres ela fez, durante a carreira dela? Centenas. (...) Eu faço esse espetáculo, O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu, eu faço uma travesti. Num outro espetáculo eu faço outro tipo de travesti, porque eu sou atriz (TNAV, 2017).*

A fala acima é de Renata Carvalho, uma das criadoras do *Representatividade Trans, Já!* (MONART, 2018a). O questionamento ao *transfake* não está restrito ao Brasil e apresenta matizes bem variados em outros países, inicialmente nos EUA, sendo popularizado internacionalmente por movimentações em torno de séries e filmes

nos quais atrizes e atores cisgêneras/os representavam (ou esperavam representar) personagens trans ou travestis.

Que corpos suportam a arte? Que corpos estão autorizados a estar/a ser/performar/existir na arte? São questões para pensarmos sobre a representatividade trans e travesti e, junto disso, as ações e movimentos que nós, pessoas cisgêneras que (também) temos o poder de definir e redefinir dinâmicas do campo podemos, ou devemos, fazer, criar. Que campo da arte devemos constituir para que corpos contranormativos, desobedientes ou dissidentes de gênero sejam suportáveis pela própria arte? Quando falamos em representatividade da arte, estamos tratando do direito a expor, discutir e “validar” modos de vida e conhecimentos/epistemologias e, em muitos casos, confirmar a existência de populações inteiras (BUTLER, 2019a).

Possivelmente, a questão mais importante que trazia no artigo publicado na ABRACE (SOMBRIIO, 2019) seja essa: Por que é tão dolorido desestabilizar a certeza, a concepção essencialista de que, nas artes da cena de caráter representativo, podemos interpretar/representar qualquer personagem, sem questionamentos ou consequências? E explico: essencialista porque é um argumento que refuta toda e qualquer discussão sobre o assunto, como se fosse “da natureza” teatral, transcendente ao próprio fenômeno; dinâmica que já foi abalada com o *blackface*, sobre o qual, hoje, concordamos ser insuportável, insustentável, intolerável. Em que momento da história do teatro aderimos coletivamente a essa concepção segundo a qual atrizes e atores têm o poder para representar quem quer que seja? Por que lutar para mantê-la? Ou, do contrário, por que desmontá-la, desconstruí-la? Por que e como, HOJE, a luta contra o *transfake* pode redimensionar o campo da arte? É tão violento assim “perder o direito” de interpretar quem queremos, quando quisermos e como quisermos? Quem se favorece com esta concepção? Quem realmente “pode” interpretar a personagem que quisier, HOJE e AQUI?

Durante os anos de 2018 e 2019, estava às voltas com o livro *O que é lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro (2017). A leitura deste trabalho e outros relacionados à questão da noção de *lugar de fala* trouxeram um movimento nesta pesquisa de hesitação, por me identificar como uma pessoa cisgênera. Começava, também, a conhecer teorias oriundas de variados feminismos que propõem maneiras de analisar e operar na pesquisa científica, na produção artística e em outras dinâmicas sociais a partir de análises de sujeitos e objetos do conhecimento em suas posicionalidades nas relações de poder, em cada campo de ação humana. Se é relativamente fácil identificar



o *transfake* quando artistas cis interpretam personagens trans, o mesmo não ocorre quando tratamos da produção acadêmica. Quando publiquei aquele artigo propus que meu trabalho concretizava o *transfake* acadêmico (LEAL, 2018) quando não chamava as pessoas trans e travestis envolvidas diretamente para falar, o que esperava fazer no decorrer do trabalho. Contudo, escolhi transcrevê-lo porque faz parte dos movimentos, do processo desta pesquisa.

Propus que as discussões que envolvem representatividade (naquele momento a representatividade trans e travesti) precisa ser feita, já! E disse que é uma tarefa para pessoas trans e travestis. As proposições do MONART e de outras teóricas e filósofas trans e travestis, no Brasil e em outras localidades, vêm colocar outros termos para alianças em torno das questões que atravessam corpos que não correspondem à cisnormatividade, que pode ser resumida nessa afirmação da carta do MONART (2018b): “*Visibilidade não nos tira da marginalidade*”. Pesquisas como as de Wiliam Siqueira Peres (2015), Professor do Departamento de Psicologia, e do Programa de Pós-graduação em Psicologia da UNESP/Campus de Assis, com histórico de ativismo junto à ALIA (Associação Londrinense Interdisciplinar de AIDS, à ONG Adé Fidan (do nagô: “*homem de fino trato*”) e diretor de *Eu Quero Viver de Dia*, sobre a qual tratarei no capítulo 4; de Don Kulick (2008, p. 9), uma “*etnografia sobre as travestis de Salvador (...) [baseado] em pesquisas de campo realizadas em 1996 e 1997*”; de Berenice Bento ou de Tiago Coacci, dentre tantas pessoas cis que vêm se preocupando em criar condições menos transfóbicas de vida para pessoas trans e travestis em universidades de todo o país; são resultado de um tipo de aliança que, por determinado período de tempo, foi essencial para construir condições de visibilidade (o que AINDA é importante).

Assim como estas/es autoras/es, esta tese pretende ser construída de forma a “falar com” ou “falar para” e não “falar sobre” aspectos das identidades e identificações que serão tocadas em cada trabalho. Mais: o foco nos procesos e produtos artísticos, e não nos discursos (foco inicial deste estudo) foi um desvio para escapar da pretensão de falar sobre um(a) outra/o que jamais poderei alcançar, não só pelas diferenças que nos separam, mas, também, e principalmente, porque a identidade, enquanto abstração, não é, como se poderia supor, algo que está NAS/OS sujeitas/os ou nos corpos, mas que as/os marca, na maioria das vezes à sua revelia, mas, por vezes, como *autodeterminação*, estratégia.

Em relação ao conceito de autodeterminação, trabalharei a partir das propostas de Letícia Nascimento (2021), que, no decorrer de seu recente livro *Transfeminismo*, nos fala sobre, por um lado, o direito à autodeterminação de pessoas trans enquanto mecanismo político, jurídico, nos serviços médicos e de saúde. Ou seja, frente às normas de controle e burocracias institucionais e de estado, é necessário que seja garantido às pessoas trans o direito de autodeterminar-se, nomear-se, colocar suas demandas. Por outro, a partir do conceito de *autodefinição* de Patrícia Hill-Collins, a autora comenta:

*Foi assim que as mulheres negras dentro do feminismo passaram a construir lugares dos quais pudessem compreender suas experiências, definindo suas mulheridades a partir de uma experiência racialmente negra. De certo modo, é este espaço que o transfeminismo reivindica: um lugar dentro do feminismo em que nossas experiências e/ou feminilidades possam ser reconhecidas, nossas produções intelectuais sejam respeitadas e nossas reivindicações políticas encontrem apoio mútuo* (NASCIMENTO, 2021, o. 56-57).

Nascimento (2021) ressalta, no decorrer do trabalho, a necessidade da *autodeterminação* enquanto estratégia coletiva para o transfeminismo contemporâneo, afirmando que espaços precisam, hoje, ser coletivamente constituídos por pessoas trans; espaços de partilha, como muitos que os diferentes feminismos têm construído no decorrer da história, “*mas não em uma perspectiva normativa e fechada*” (*id*, p. 103). Ademais, tem sido uma estratégia *queer* apropriar-se de termos e marcações sociais para si, para a construção de espaços coletivos de vida e de ativismo. Lembrando que, para esta tese, como propõe Preciado (2018a, p. 360), “*podemos compreender a enunciação do termo queer como um momento crítico em um processo mais amplo de produção de uma política crítica transfeminista*”. A autodeterminação proposta por Nascimento (2021), portanto, tem a ver com a construção de espaços institucionais e outros, onde pessoas que se identificam e se autodeterminam coletivamente – e aqui é essencial relevar o caráter coletivo desta autodefinição – podem viver e “fazer suas coisas” em segurança. Tem a ver, também, com a modificação das estruturas institucionais, que acabam por modificar-se com a circulação de corpos que elas não conheciam (e não queriam conhecer); o que não é diferente no sistema, nas instituições e nos espaços da arte.

Trabalhos e pesquisas de autoras/es e de outras/os que se envolveram, a ainda se envolvem, em alianças que procuram trazer à tona aspectos das vivências e experiências de travestis e transexuais brasileiras foram (e são) essenciais em relação à construção de bases para a constituição de **condições de visibilidade** para pessoas

trans; vide o exemplo de *Eu Quero Viver de Dia*, de 2003, que surge do desejo de mulheres travestis de falar de si, mostrar-se, negociar sentidos sobre suas experiências e seus corpos, fazendo teatro. Como se verá mais adiante, esta não é, em Londrina, uma exclusividade de *Eu Quero Viver de Dia*, mas um denominador comum a trabalhos (grupos e pessoas envolvidas neles) que procuram, no fazer teatral, um espaço de vida, de mover-se a partir dos próprios desejos, para além de uma série de normatividades e de marcações sociais. Aproximando-se de Nascimento (2021), nas cidades de Londrina e Maringá, os espaços do fazer teatral têm sido prolíficos para a autodeterminação de uma miríade de diferenças, o que veremos mais adiante.

O que a noção de **representatividade**, apropriada e ressignificada pelo MONART (2018a, 2018b) em suas performances, propõe, é que não basta mais que pessoas cisgêneras apoiem a construção de conhecimentos sobre as transexualidades, as travestilidades e transvestigeneridades<sup>9</sup> (YORK *et ali*, 2020). As próprias pessoas trans e travestis reivindicam o direito de construir teoria, filosofia, arte, poética, estética e outras categorias de produção humana por si e para si. É este espaço de autodeterminação que Leticia Nascimento (2021) defende em seu livro.

Grifei as palavras dos parágrafos anteriores para chamar a atenção a um movimento desta pesquisa que tem a ver com uma modificação no decorrer do tempo, especificamente no Brasil desta última década, e de críticas produzidas dentro dos movimentos e ativismos transfeministas, nas ruas, nas universidades, nas galerias de arte, nos teatros, cinemas e diversas áreas de conhecimento e produção humana; que parte **da necessidade de visibilidade para a reivindicação de representatividade** – do “*ato de estarmos presentes*” (MONART, 2018a). Se, inicialmente, meu principal interesse era tratar da noção de *transfake*; no meio do caminho, final do ano de 2020, percebi que uma das questões desta tese era, enfim, a noção de representatividade em ligação com outros conceitos, porém, mirando produtos artísticos que, de alguma maneira, materializam as discussões que, em essência, estavam no projeto de 2018 e fora estimulado pela professora Ana Bernstein.

Para dar continuidade a esta reflexão, quero trazer à discussão possíveis acepções do conceito de *representação* e, principalmente, iniciar um exercício sobre que *representatividade(s) é/são esta(s)* a que possamos estar nos referindo. Para tanto,

---

<sup>9</sup> O termo “transvestigenerere” foi cunhado pela ativista travesti Indianarae Siqueira e tem sido intensamente acionado em produções de pessoas Ts (travestis, transexuais e transvestigeneres) no Brasil, nos últimos anos. A citação acima, referente ao artigo *Manifestações Textuais (Insubmissas) Travesti*, ocorre por se tratar de texto recente e de grande circulação entre transfeministas brasileiras.

partiremos do conceito de representação a partir do campo da política. Maurizio Cotta (1998), na busca de definir o conceito de *representação política*, afirma que o conceito de representação em diversas línguas parece evocar um amplo espectro de significados e experiências, ligadas tanto às esferas política e do direito quanto das artes figurativas e dramáticas. Para ele, “representar” pode ser:

*Substituir, agir no lugar de ou em nome de alguém ou de alguma coisa; evocar simbolicamente alguém ou alguma coisa; personificar (...). Na prática, podem dividir-se em: a) significados que se referem a uma dimensão da ação – o representar é uma ação segundo determinados cânones de comportamento; b) significados que levam a uma dimensão de reprodução de prioridades ou peculiaridades existenciais; representar é possuir certas características que espelham ou evocam as dos sujeitos ou objetos representados (COTTA, 1998, p. 1102, grifo meu).*

O trecho grifado diz respeito especificamente à *representação como espelho ou representatividade sociológica*, que diz “*mais sobre o efeito de conjunto [dos representantes políticos ou legais] do que sobre o papel de cada representante. Ele concebe o organismo representativo como um microcosmos que fielmente reproduz as características do corpo [social]*” (*ibid*). O autor continua apresentando os principais entraves a este modelo de representação política, sendo os três principais: 1) A dificuldade de elencar quais características do corpo social deveriam ser reproduzidas enquanto representação nas esferas políticas e jurídicas; 2) A diversidade e as diferenças dentro dos grupos objetos destas representações e 3) O risco da “*estaticidade*”, da “*fidelidade à reprodução*” de características do grupo social que pretende ser representado (*id*, p. 1103). E estes entraves dizem respeito às críticas que se têm feito, inclusive nas práticas e teorias cívicas, a elaborações relativas à identidade das pessoas que pretendem ser representadas, ou que pretendem representar grupos, não apenas na política, mas em outras esferas institucionais (mas não somente).

Hanna Pitkin (2006), por sua vez, ao realizar uma pesquisa etimológica sobre a palavra representação, com foco em sua manifestação na língua inglesa, nos fala da ligação a campos muito distintos entre si – político, legal, artístico – e evolui, desde sua aceção em latim, na Roma Antiga: “*repraesentare significa ‘tornar presente ou manifesto; ou apresentar novamente’, e, no latim clássico, seu uso é quase inteiramente reservado para objetos inanimados*” (*id*, p. 17), passando pela Idade Média, na tradição cristã, quando o papa e os cardeais passam a ser entendidos como *representantes* do Cristo vivo na terra (*id*, p. 18); pelo século XV, quando

*(...) o verbo ‘representar’ passa a significar também ‘retratar, figurar ou delinear’. Ele passa a ser aplicado a objetos inanimados que ‘ocupam o lugar de ou correspondem a’ algo ou alguém. E também significa ‘produzir*

*uma peça', aparentemente um tipo de figuração no palco. Ao mesmo tempo, surge o substantivo 'representação', que significa 'imagem, figura ou pintura' (id, p. 20).*

Por fim, a partir do século XVI, desenvolvem-se as concepções de representação enquanto substituição de uma pessoa por outra.

Pois bem, tendo em vista os problemas que temos quando nos deparamos com o conceito de *representação como espelho* (COTTA, 1992) e chamando a atenção para essa íntima ligação entre o conceito de *representação* com o de *imagem* (PITKIN, 2006), podemos perceber que uma infinidade de acepções podem ser apreendidas das lutas por representatividade realizadas contemporaneamente, a partir de uma série de recortes de raça, classe, gênero, sexualidade, colonialidade e tudo isso combinado, interseccionado. As diferentes formas de olhar para a representação, por vezes sendo impossível delinear as fronteiras entre as esferas política, legal/jurídica e artística, por exemplo, é característica da maneira contemporânea de compreender a política, para além do Estado. Em relação aos feminismos, por exemplo, podemos remontar à máxima “*O pessoal é político*”, proferida por Carol Hanish, na década de 1970, que rebate o argumento de que os temas feministas não seriam políticos por se referirem a corpo e gênero; transbordando o entendimento de que ações cotidianas e ambientes íntimos, privados, domésticos são políticos. Desta perspectiva ampliada de política, as práticas relacionadas à representação também são expandidas, causando fraturas em significados que damos às duas instâncias – representação e política.

As primeiras questões que surgem são: Quando o MONART e outras/os artistas trans e travestis do Brasil (mas não somente) propõem determinados modos de manejar a *representatividade*, estamos lidando com a *representação como espelho*? Autodeterminar-se e pretender “falar por e/ou com” pessoas que compartilham marcas, características, dores, desejos etc; “identificar-se com” determinado movimento de pessoas em certo lugar e em tal tempo, promove, necessariamente, o espelhamento na política? Se sim, é desejável promover estes espelhamentos, estrategicamente, hoje?

Enquanto este trabalho era escrito, duas mulheres T foram, pela primeira vez, eleitas deputadas federais no país: Érika Hilton, pelo estado de São Paulo, e Duda Salabert, por Minas Gerais. É certo que, no campo da política representativa, mesmo que não estejamos falando de um fechamento identitário, um modo específico de “representar” as contranormatividades de gênero; a eleição de ambas é um passo gigantesco no reconhecimento das diferenças e diversidades de gênero no país. Do

mesmo modo, é essencial que exista, hoje, uma Dodi Leal, a primeira professora travesti das Artes Cênicas no país (assim como em outras áreas do conhecimento). Também é essencial que contemos com um Ministério dos Povos Indígenas e um dedicado à Igualdade Racial, ambos dirigidos por mulheres, Sônia Guajajara e Anielle Franco, respectivamente. Daqui, depreendemos que, na política, *espelhar* o mundo social – tendo em vista que nunca é um fazer que se completa em si mesmo –, ainda é uma estratégia importante na defesa daquelas/es que vêm, repetidamente, sendo apagadas/os, invisibilizadas/os (para lembrarmos da questão da visibilidade) em diversas instituições e instâncias do mundo e das sociedades.

Em relação ao campo da arte, entre 2018, ano em que este trabalho se iniciou, e 2023, mesmo com um governo de extrema direita e uma pandemia, não me parece que um mero espelhamento aconteceu em relação às contranormatividades de gênero. Ao contrário, poderia afirmar que tem crescido em número e em diversidade a quantidade de artistas cuir, trans e travestis colocando-se e recebendo reconhecimento por seus trabalhos; vide, por exemplo, as últimas edições do Prêmio Pipa<sup>10</sup>, importante premiação do campo das artes visuais e da performance no país.

Neste trabalho, prefiro pensar em *efeitos de representatividades* pela multiplicidade – que pode ser depreendido dos usos contemporâneos do conceito de poética enquanto apresentação de singularidades – o que nos ajuda a mover-se para além das prescrições normativas. As cobranças por representatividades advindas desses movimentos dizem respeito à possibilidade de que muitos modos de ser e estar travesti, transexual, transgênero ou transvestigeneres sejam possíveis e acessíveis, por exemplo. Desta maneira, é possível afirmar que os coletivos e artistas focados nesta tese, hoje, participam de um momento de codificação, recodificação, decodificação e recombinação de significados (e de estratégias representativas) relativos aos seus próprios corpos, NA linguagem. O que procurarei olhar são as singularidades, as maneiras como cada trabalho, cada performance, cada discurso constitui MUITAS formas de ser, estar, viver, movimentar-se, escapar, resistir. Estes trabalhos também constroem aqueles espaços transfeministas apontados por Nascimento (2021).

Ainda em relação à questão do conceito de *representação política*, Iris M. Young (2006), no artigo *Representação Política, Identidade e Minorias*, propõe pensar práticas de representação das minorias a partir do que chama de *perspectiva*. Em busca

---

<sup>10</sup> Disponível em <https://www.premiopia.com/> Acesso em 20/06/2023.

de evitar os problemas de pensar a partir de um ponto de vista identitário (e daquelas questões apontadas sobre a *representação como espelho*) e valendo-se do conceito derridiano de *differánce*, a autora defende que a representação política de minorias possa se realizar a partir das *perspectivas*, que define assim:

*(...) os grupos sociais estruturais não devem ser pensados de acordo com uma lógica substancial, que os definiria segundo um conjunto de atributos que seriam comuns a todos os seus membros e constituiriam suas identidades, mas a partir de uma lógica mais relacional, em que os indivíduos seriam compreendidos como posicionados nas estruturas dos grupos sociais, sem que estas determinem suas identidades. Contrariamente àqueles que consideram que políticas de diferenciação de grupos apenas criam divisões e conflitos, argumento que a diferenciação de grupos propicia recursos para um público democrático comunicativo que visa estabelecer a justiça, uma vez que pessoas diferentemente posicionadas têm diferentes experiências, histórias e compreensões sociais, derivadas daquele posicionamento. A isso chamo perspectiva social (YOUNG, 2006, p. 161-162, grifo meu).*

O que me interessa na proposta de Young (2006) é sua atenção para as temporalidades e espacialidades características dos **processos de representação (e representatividades) como modos de relação**. Para ela, não se pretende uma correspondência total entre representantes e representados, uma vez que, em sociedades complexas, uma mesma pessoa olha e interpreta o mundo, age nele, a partir de uma multiplicidade de *perspectivas*. Tratar sobre perspectivas sociais, aqui, é um encontro com a maneira de operar a partir da localização, da *encarnação* ou de outros modos de falar a partir de uma referência abertamente situada. A autora defende, ainda, que a multiplicidade de perspectivas sociais tende a enriquecer os processos políticos e é uma ferramenta para lidar com desigualdades estruturais, uma vez que as mazelas desta desigualdade, com frequência, atingem aqueles grupos marcados enquanto “minorias”.

Me interessa o pensamento de Young (2006, p. 174) quando revela que, de uma forma ou de outra, toda representação é situada e que, talvez, a grande questão esteja naquelas formas de representação que pretendem não representar ninguém nem nada especificamente:

*(...) onde certos grupos sociais estruturais lograram dominar as discussões e as decisões políticas, suas perspectivas sociais geralmente definem as prioridades políticas, os termos nos quais elas são discutidas e a noção de relações sociais que enquadra a discussão. Ao mesmo tempo, essas perspectivas frequentemente não são reconhecidas como um modo específico de olhar as questões em pauta, mas tomadas como neutras e universais.*

No campo dos estudos que atrelam arte contemporânea aos estudos *queer*, Francisco Ventrella (2017) propõe que a representação diz respeito tanto a processos de legibilidade e, portanto, de codificação; quanto à representação política no sentido de ocupação de espaços, instituições, cargos etc. Em certas movimentações transfeministas contemporâneas brasileiras, o direito de autorrepresentação não se separa da necessidade de ocupar espaços, normalizar sua presença no campo da arte. Nessa forma de operar as representatividades (enquanto efeito) está imbuída a prefiguração de um mundo em que a representação de todas as diferenças seja possível, o que pode passar, paradoxalmente, pela identidade, ou melhor, por identificações. Conforme afirma Ventrella (2017, p. 338, grifo meu):

*Ainda que ocasionalmente consideradas ininteligíveis pelos códigos linguísticos dominantes, pessoas com diferentes habilidades de discurso ainda têm meios de representarem a si mesmas e serem representadas. Nesse caso, a conquista da capacidade de agir não vem da conquista da linguagem hegemônica, mas sim da reestruturação das hierarquias que organizam e definem a relação entre legibilidade e representação.*

Portanto, quando corpos que frequentemente são lidos “com dificuldade” pelos discursos dominantes ou normatividades de gênero e sexualidade (mas não somente), tomam para si espaços e instituições, fazem circular modos de representar e autorrepresentar-se, singularidades, respondem, cada qual a sua maneira, a um movimento coletivo que organiza-se e buscam *representatividades*; podemos pensar que certas hierarquias “*que definem a relação entre legibilidade e representação*” (*ibid*) estão sendo realizadas. Contudo, é importante cuidar para não concebermos nossos fazeres políticos em termos quantitativos, em funções simples nas quais certas ações trariam tais “resultados”. Dito de outro modo, a reestruturação das hierarquias da qual Ventrella (2017) nos fala não são o fim, mas o caminho, o movimento. E isto é importante, pensando a partir da arte, porque cada obra, objeto, acontecimento, cada processo artístico ou performance, em si, guarda a potência de tornar-se parte do movimento desta reestruturação; e também de muitas outras coisas que nem sempre podem ser depreendidas tão direta ou facilmente. Dito de outra forma, por um lado, a presença de um corpo contranormativo, marcado, nem sempre é indício de mudança social – e não faltam exemplos, na política institucional brasileira, de políticas/os negras/os, indígenas e mulheres que vêm trabalhando contra corpos que buscam esta representatividade – por outro, nem sempre o trabalho artístico que promove representatividade foi produzido dentro deste mesmo movimento, pensando nele. Há algo na circulação das imagens (e nas suas possibilidades de representar e



autorrepresentar-se) que escapa às “intenções” de artistas e coletivos. E esta é uma das grandes potências da arte, uma vez que, em seu próprio fazer-se, pode escapar de esquemas normativos, hegemonias.

Pensar as representatividades enquanto efeitos, também, tem a ver com um caráter de não-fixidez, de não-paragem no tempo, de movimento das identidades e identificações. Cada produto, cada processo analisado nesta tese serão vistos em seus potenciais locais, situados, encarnados; entrelaçados a outros fazeres, saberes e pensares que não necessariamente dizem respeito a elas. Com o passar do tempo e os encontros que a pesquisa proporcionou, esta tese foi se constituindo em modos de olhar para corpos e suas relações com gênero e sexualidade, no campo da arte, em Londrina e Maringá. O que se verá já não diz mais respeito apenas àqueles olhares que lançava no início da pesquisa, não são mais olhares para “outros”; mas relações encarnadas, sensíveis, com um contexto por onde pude circular, viver e produzir arte; mas, não menos importante, constituir-se como uma pessoa contranormativa de gênero e sexualidade também, mesmo que compreenda que, hoje, de diversas maneiras, meu corpo se mostre (homo)normativo, para muitos olhares; mas nunca para todos, uma vez que a norma nunca é realmente alcançável e que os corpos estão, sempre, em produção (NASCIMENTO, 2021, p. 129).

#### *Modelagem:*

A partir do croqui e da escolha dos materiais a serem utilizados na composição de *costura*, é momento de realizar a **modelagem**. Nesta fase, estamos trabalhando no *desenho* das *formas*, que serão, posteriormente, aplicados aos *tecidos*. Ainda é uma fase esquemática, abstrata, de planejamento. Aqui, percebemos que entre o desenho do croqui e as possibilidades materiais do tecido pode haver inconsistências, conflitos e podemos alterar o plano inicial. Nesta tese, a modelagem diz respeito a uma mudança de rotas, um abandono do tema inicial em direção de privilegiar trabalhos teatrais e performáticos (não mais um movimento) e um local específico – as cidades de Londrina e Maringá, no norte do Paraná.

Durante o ano de 2020, aprofundi os estudos sobre teoria *queer*, continuei aproximações com trabalhos artísticos e teorias, práticas e discursos produzidas por pessoas trans e travestis brasileiras e latinas, inicialmente, e realizei a disciplina *Subjetividades e Políticas da Cena: o real e a comunidade como inquietações*

*contemporâneas*, com o professor José Da Costa. Nesta ocasião, apresentei a questão “**QUEM** deve/pode pesquisar **HOJE** sobre as questões trans e travestis no campo da arte?” ao grupo de estudantes e percebi que causava sensações e comentários que iam desde uma aceitação e aderência muito forte a um incômodo gigantesco. Apesar de reconhecer que pode ser uma questão restritiva, ainda acredito que pode ser produtiva, mas, naquele momento, tendo em vista que já se passavam três anos e minha hesitação não cessava; vivia o terror de acreditar que não era a pessoa certa para fazer este trabalho; além do pedido da orientação para que eu delimitasse minha base empírica; optei por mudar de rota.

Na disciplina com o professor Da Costa, e em outras ocasiões do doutorado, tive a oportunidade de estudar com pessoas muito preocupadas em falar de suas localizações em partes variadas do país (especialmente de estados do nordeste) e uma inquietação que me rondava tomou forma: o incômodo com narrativas de história e memória do teatro brasileiro que levam pouco em consideração o que escapa ao sudeste<sup>11</sup> (especialmente ao Rio e São Paulo). Me incomodava, também, a sensação de que meu trabalho parecia constituir uma narrativa por demais totalizante, além da dificuldade de estabelecer contato com artistas do sudeste com quem não tinha nenhuma relação.

Primeira reação: voltar-me a Londrina, ao lugar que me aconchega, me afeta, onde estudei, me formei em Artes Cênicas e Artes Visuais, trabalhei como artista e agente cultural por 10 anos. Primeiras consequências: conhecer os trabalhos da *Cia Translúcidas* e do *Elity Trans Londrina*, as narrativas de Campus & Lopes (2020) sobre um “*teatro trans em Londrina*”; lembrar *Eu Quero Viver de Dia* e *Geni e o Zepelim* (e de Scarlett O’hara, atriz de ambos os trabalhos) e voltar meus interesses aos trabalhos de Fernanda Magalhães, que fora minha professora no curso de Licenciatura em Artes Visuais. Tudo isso tendo em vista a preservação das categorias principais do projeto inicial: gênero, sexualidade. Com isso, também, o trabalho alterou-se: de uma análise de discursos para a análise formal dos trabalhos selecionados. Melhor, os discursos, tão importantes para esta tese – e para o trabalho de uma série de artistas que convocamos, ou não, aqui – andam lado a lado com a análise formal de trabalhos que, de maneiras que não imaginava, materializam o que

---

<sup>11</sup> Havia experimentado sensações muito próximas em uma disciplina com a Professora Luciana Lyra, na UERJ, em 2019; ocasião na qual, também, havia estudantes provenientes do nordeste comprometidas/os em falar de seu lugar (como a própria professora, que veio de Pernambuco). Antes ainda, na UNIRIO, com a Professora Jusselene Santana, da Bahia, experimentara as mesmas sensações.

se produz no campo da discursividade, dos ativismos, da produção acadêmica, jornalística, nas redes sociais etc.

Na disciplina com o professor Da Costa, passei a me interessar pelos conceitos de identidade e identificação; questões que havia estudado em autoras/es da teoria *queer*, como Judith Butler e Paul Preciado. Aqui, passei a olhar para estes conceitos/processos a partir de autores de outras linhas e estudos teóricos, como os Estudos Culturais; discussão que se espalhará, de variadas formas, por este trabalho. Ressalto, aqui *Quem precisa da identidade?*, de Stuart Hall (2000), que, em 1996, escreveria, dentre outras coisas, que considera a negociação dos conceitos de identidade e de identificação dentro de estudos teóricos pós-modernos que apontavam para a crítica às formações e coalizões ditas “identitárias”. Este texto se inscreve em uma direção que acusa para a falsa oposição entre identidade e diferença e propõe que o “*conceito de identidade (...) não é um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional*” (HALL, 2000, p. 108, grifo meu) e continua

*As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo que nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões ‘quem nós somos’ ou ‘de onde nós viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’ (id, p. 108-109, grifo meu).*

Uma das estratégias que tem sido comumente acionada por pesquisadoras/es que trabalham em campos que poderíamos identificar com *teorias encarnadas*, além da escrita em primeira pessoa do singular, é a **descrição de seu posicionamento dentro da pesquisa a partir de certas marcas, localizações e identificações**. Como construções sociais ou ficções biopolíticas (PRECIADO, 2018a) que são, é essencial resistir a processos de naturalização destas marcas, crítica que vem sendo aprofundada em todos aqueles campos sobre os quais tratei acima, incluindo a teoria e as práticas *queer* e as anticoloniais. Então, descrevo-me enquanto **homem, branco, gay** (bicha, viado, pederasta, sodomita... Homonormativo? Talvez...), de **classe trabalhadora, estudante de escola e universidade pública** a vida toda, **professor de Artes Visuais para crianças** (minha atividade profissional principal hoje) em uma escola pública e **cisgênero**. Estas descrições se voltam apenas para os aspectos mais superficiais das identificações que tomo hoje para mim, estrategicamente.

O segundo texto lido na disciplina com o professor Da Costa, sobre o qual me deterei no capítulo 1, ao falar sobre o trabalho de Fernanda Magalhães, é *O Artista enquanto Etnógrafo*, de 1996, de Hal Foster, presente no livro *O Retorno do Real: a vanguarda artística no final do século XX*. A partir deste interesse pelos conceitos de identidade/identificação, autoras/es como Angela Figueiredo (2015) e seu *Carta de uma Ex-mulata à Judith Butler*; o vídeo de Silvio Almeida (2020), *Identidade Também é Diferença* e autoras/es que comentarei no decorrer do trabalho tomaram algum tempo das reflexões que compõem, direta ou indiretamente, este escrito.

Com a *modelagem* feita, outros trabalhos e artistas surgiram no horizonte da pesquisa. Houve coletivos, performances e espetáculos que passaram e não compõem o resultado final (como o *Criando a Liberdade* e a *Fábrica de Teatro do Oprimido – FTO*); gratas surpresas, como a *Haus of X*; retornos a trabalhos que havia quase esquecido (como *Eu Quero Viver de Dia*). Posso, agora, começar a apresentar os *tecidos*, os *suportes* e traçar os primeiros *pontos* com linha e agulha, além de apresentar alguns objetos têxteis que foram produzidos nesta *costura*.

*Tecido 1:*

*Costurar, bordar uma rede: processos artísticos como método para compor a tese*

A palavra **rede** contemporaneamente pode fazer referência a processos humanos muito variados, seja na constituição de coletivos que se estendem *em rede* para vários lados, que ocupam espaços muito variados, como em relação às redes digitais, sociais, cibernéticas. Além de me valer deste potencial de espalhamento que os sentidos de rede podem conter, me interessa aqui pensar na rede como objeto têxtil, como lugar de relaxamento, na *rede de dormir*, objeto ícone de “brasilidade”, dentre outras associações que este objeto pode convocar, dentro e fora do campo da arte.

Seguindo os conselhos de Georges Didi-Huberman (2015) e dos três autores que comenta no livro *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens* – Aby Warburg, Carl Einstein e Walter Benjamin –, uma das questões que me moveram no processo deste trabalho; enquanto percebia que se construía em uma acumulação de falas, olhares, movimentos, teorias, conceitos, vídeos, livros, artigos, blogs, *lives* etc; quando vislumbrava desvios de rota e insistentes retornos; nos momentos em que autoras e autores de tempos, lugares, contextos e paradigmas muito diferentes se encontravam, era a preocupação em materializá-lo, ou melhor, *compô-lo*, em

referência a um processo artístico. A primeira imagem foi relacionada ao procedimento/técnica da *colagem*, que, na arte moderna ocidental, emergiu entre artistas cubistas como Georges Braque e Pablo Picasso, trazendo imensas mudanças nos modos de fazer, fruir, combinar, compreender e criticar a arte dali em diante. Ao tratar sobre Carl Einstein, Didi-Huberman (2015, 210-240) releva o papel das imagens produzidas pelos cubistas que, para o autor moderno alemão, transformaram não apenas a experiência com a arte, com os objetos óticos, como as relações com a História da arte, com o tempo e o espaço, com a relação entre sujeito e objeto; dentre outras categorias decisivas para a constituição da modernidade, em interfaces com a psicanálise, a antropologia, e, principalmente, no questionamento aos termos em tensão na relação história – arte, na História da arte de seu tempo.

Num primeiro momento, a *composição* com elementos (antes considerados) “não-artísticos”, desconexos; mas que, juntos, propõem, deslocam ou implodem sentidos e significados, parecia constituir “o” modo fazer a tese.

Ainda em relação a Carl Einstein, Didi-Huberman (2015, p. 187, grifo do autor) fala sobre “*um compromisso quanto à escrita, um compromisso literário tão radical quanto diversificado*”. Einstein buscava, em seu tempo, NA escrita, ultrapassar o campo estritamente disciplinar da História da arte, seu fechamento, aventurando-se a **escrever crítica e história com os mesmos elementos com os quais o artistas trabalham**. Por isso mesmo, seu trabalho crítico é, também, literário, afinal, “*escrever sobre arte é, primeiro, escrever*” (*id.*, p. 188). Tanto Didi-Huberman (2015) quanto Paul Preciado (2018a), em *Testo Junkie* – uma referência importante para esta tese – nos falam de ações de *autoexperimentação* feitas por Walter Benjamin em seus processos de escrita, experimentações tais que ultrapassam o ato de escrever e se juntam a outros fazeres. Ciente de que a pesquisa em arte tem se convertido em campo de experimentações com a escrita, metodologias, campos teóricos, paradigmas filosóficos etc; escrevo este texto como objeto literário, expondo, por vezes, técnicas e tecnologias, percursos que as *linhas* fazem para constituir esse objeto; metalinguagens.

No mesmo livro, Didi-Huberman (2015, p. 107), com Walter Benjamin e Aby Warburg, fala do “*caráter de ‘montagem’ (Montage) do saber histórico produzido por eles*”, desta vez, em relação à técnica nascente do cinema, na virada do século XIX para o XX. Algumas questões da colagem e da montagem cinematográfica me ajudam aqui: o descompromisso com critérios rígidos de composição; a possibilidade da não-

linearidade; a disposição de materiais, técnicas, imagens de naturezas diversas; as ressignificações estimuladas pela tensão entre as diferenças (materiais, imagéticas, temporais etc) *nas* imagens, na composição, e o papel ativo da/o leitor(a) na tarefa de propor sentidos e significados às obras, processos, experiências, acontecimentos.

Dispondo trabalhos teatrais e performances lado a lado, persistiu, por algum tempo, a ideia de que seria uma *montagem* que realizaria aqui. O trabalho se dava como se pudesse separar capítulos e seções como quando pensamos em determinados *elementos*/funções da/na linguagem teatral – direção, atuação, textos, ações, cenários, figurinos, trilha sonora etc. Desta maneira, cada vez que solicitasse uma categoria, um conceito ou artistas para dialogar, por exemplo, é como se estivesse trabalhando com algum destes profissionais que podem constituir um espetáculo teatral ou como se uma atriz ou ator estivessem realizando um gesto, uma ação, um respiro, uma fala. Afinal de contas, como se verá, as/os artistas com quem trabalharei são muito diferentes entre si e as seleções para este trabalho não preveem uma temática, elemento ou um modo de organizar a linguagem específicos, por exemplo. Entretanto, há, sim, uma categoria que me interessa sobremaneira: o gênero; e um movimento social e teórico: o(s) feminismo(s). E, como já se antevê, uma localização: o norte do estado do Paraná, com maior atenção à cidade de Londrina e um transbordamento para Maringá. Manteve-se, então, a questão: Que procedimento artístico seria “coerente” com estas preocupações?

Quando percebi que estava formando uma “rede” cheguei às técnicas que quero convocar neste trabalho: a *costura*, o *bordado* e outros processos têxteis preferencialmente não-industriais. Cada vez que a agulha entra nos *tecidos*, o trabalho é *costurado* mais um pouco. Ao mesmo tempo, cada *ponto* ajuda a estimular um pouquinho da *memória* de alguns *pontos* de um “teatro norte-paranaense”; entendendo as aspás como um teatro nunca plenamente realizado ou fechado em si mesmo. Um teatro em devir. E tendo em vista, também, que as experiências escolhidas, advindas das duas maiores cidades da região não podem ser tomadas como “representativas” de todo o teatro norte-paranaense, nem mesmo das/nas próprias cidades de Londrina e Maringá. Sequer para falar sobre gênero, sexualidade, classe ou raça. Trata-se de uma seleção, uma composição, a criação de uma ficção (ou várias), afetações.

Dentre possíveis inspirações, a exposição *A Costura da Memória*, da artista Rosana Paulino, ocorrida, pela primeira vez, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre dezembro de 2018 e março de 2019. Assim como esta tese, a exposição trata de um período de produções da artista, de 1993 a 2017, apontando mudanças de rota,

mergulhos e aprofundamentos, emergências e movimentos, *pontos* em seu trabalho. E são *pontos*, são *memórias*, porque não pretendem nenhuma leitura específica de qualquer “realidade”, nenhuma totalidade em termos de interpretação ou *criação histórica* (DIDI-HUBERMAN, 2015). Um corte em um *ponto* e toda a rede, a trama, pode se desfazer, *desfiar*. Ao mesmo tempo, dou *relevo* (substantivo-verbo que, no decorrer da tese, diz respeito, principalmente, às protuberâncias, ao que escapa da superfície nas composições bidimensionais, que se projeta para o mundo, que produz *texturas*), à fragilidade, à efemeridade, ao risco do *desfiamento*, do *descosturar*.

Pensar em costurar as memórias nesta tese, *compôr* com *costura*, tem a ver com uma postura feminista, mas não somente, de artistas que ressignificaram esta técnica tipicamente lida como “feminina”, encerrada por muito tempo aos espaços privados, domésticos, e não reconhecida como possível técnica “artística”. Costurar e bordar permite trabalhar com *matérias* as mais diversas, incluindo o questionamento aos binarismos de gênero, às opressões (de gênero, raça, classe e sexualidade, mas não somente), ou *alianças* que o fio, ao atar, pode criar, imaginar, consolidar. A costura e o bordado me ajudam a *tecer* imbricadas relações, redes e tramas. Ao mesmo tempo, construo este trabalho como um *livro de artista*. Um livro *costurado* de artista, como faz Roberta Barros (2016) (IMAGEM 7) na publicação fruto de sua tese *Elogio ao Toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* ou a artista Sonia Gomes (IMAGEM 8), que faz livros costurados com objetos, linhas e tecidos repletos de memórias. Com estas artistas contemporâneas brasileiras, também relevo o aspecto tátil do “*compromisso com a escrita*” (DIDI-HUBERMAN, 2015) que espero realizar.



IMAGEM 7: Lombada de vários exemplares do livro *Elogio ao Toque* (Foto: Facebook destinado à publicação<sup>12</sup>).

<sup>12</sup> Disponível em [https://web.facebook.com/Elogio-ao-toque-como-falar-de-arte-feminista-%C3%A0-brasileira-165935730453324/?\\_rdc=1&\\_rdr](https://web.facebook.com/Elogio-ao-toque-como-falar-de-arte-feminista-%C3%A0-brasileira-165935730453324/?_rdc=1&_rdr) Acesso em 10/05/2021.

Assim como Sonia Gomes compõe com a memória guardada em objetos e tecidos doados por outras pessoas; componho esta tese com recortes, linhas, linguagens distintas entre si, mas que, juntas, propõem **estímulos à memória**. Os processos, espetáculos, fotografias e performances expostos aqui são como linhas e tecidos de cores e texturas variadas sobre *superfícies* também distintas. Seções e capítulos podem conflitar entre si, criar trânsitos, tensões, fugas. Se privilegio a costura, por outro lado, ao pensar neste trabalho como livro de artista, posso manter técnicas como a colagem, a montagem ou outras que se constituem pela mixagem, a mistura ou a *assemblage* de elementos, materialidades.



IMAGEM 8: Sonia Gomes, *Mãos de Ouro*, grafite, caneta, costura, amarrações, tecidos e rendas sobre papel, 2008 (Foto disponível no artigo de Amorim & Loponte, 2018).

Esta tese é um trabalho deliberadamente parcial e situado, *encarnado*, um texto que não pretende a totalização da “realidade” ou da “história” da cultura, da arte ou do teatro e da performance norte-paranaense. Se há linhas que intersectam as experiências, as poéticas e estéticas, as questões políticas e éticas expostas aqui, devo avisar à leitora e ao leitor que o *ponto* deste encontro é o meu corpo artista/professor/pesquisador com textos, com outros corpos, o trabalho de pesquisa e *relações afetivas* estabelecidas de muitas formas. Uma infinidade de outras experiências, artistas, grupos ou trabalhos poderiam ser selecionadas ou focalizadas. Quem sabe este texto logre preservar um pouco da *memória* em teatro e performance



nas cidades de Londrina e Maringá; recortes que falam sobre como a solidariedade política pode ocorrer nos processos/produtos artísticos, tendo como (um) foco modos como questões relativas a gênero, sexualidade, raça e classe, dentre outras categorias que, no decorrer de duas décadas, passaram a atravessar as poéticas de artistas e coletivos destes locais.

A disposição dos cinco pontos que virão a seguir são exemplos do procedimento de *costura de memórias* que realizarei aqui. Cada qual em seu lugar, a não ser o fato de acontecerem na mesma região e num certo período, em sua maioria, não têm relação direta entre si. Para compor este trabalho, quero trabalhar no *relevo* (texturas) e nos *contornos* que as *linhas* e os *tecidos* dão a algumas questões que as experiências podem ter em comum, pelas quais podem estar atravessadas ou que podem suscitar.

Em primeiro lugar, procurarei iniciar de uma perspectiva *situada/encarnada*, o mais próximo possível do meu corpo, como ocorre com o Ponto 1, no qual participei diretamente. Em seguida, não necessariamente nesta ordem, comporei a partir de uma visão dos contextos e das condições materiais de produção que abrigam as experiências, como ocorre com o Ponto 2. Tratarei das categorias acionadas em/por cada trabalho, as alianças entre corpos, como exemplificam os Pontos 3 e 4; depois, me referirei aos processos de imaginar-se, imaginar nossas relações e imaginar o mundo (DIDI-HUBERMAN, 2020) que se dão em alianças (BUTLER, 2019c), na/pela solidariedade (FREIRE, 2016), que atravessa os cinco pontos, mas encontra-se focado no Ponto 5. Quase sempre farei *assemblages* dos cinco pontos. Por fim, junto a Leandro Colling (2021), pretendo olhar para estes trabalhos em seus potenciais de *resistência*, que, como aponta o autor, pode ser visto como característica, ideal ou ação comum a artistas contranormativas/os de gênero e sexualidade brasileiras/os contemporâneas/os.

Mas, enfim, como *bordar e costurar* essa rede com materiais tão variados, como Sonia Gomes faz? Como costurar memória, história, arte, estética, ética, política? Como *atar* matérias que, muitas vezes, separamos ao pensá-las? Como fazer tudo isso sem a pretensão de “totalizar” o conhecimento em/sobre arte, neste local?

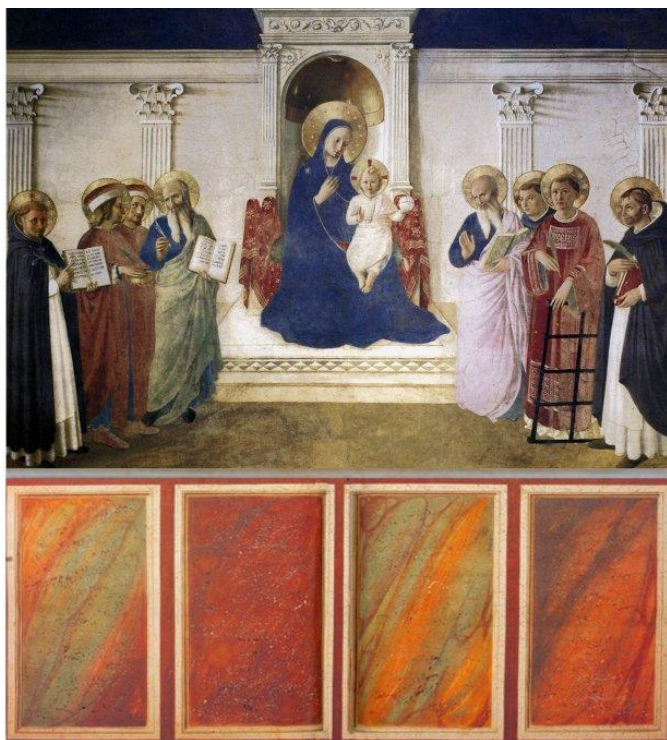


IMAGEM 9: Fra Angelico, *Madona das Sombras*, Afresco, 1440-1450 (Foto: Olivier Jullien<sup>13</sup>)

O próximo *tecido* a compor a introdução dessa tese, diz respeito às propostas de Didi-Huberman (2015, p. 23, grifo do autor), no primeiro capítulo do livro acima citado, *A História da Arte como Disciplina Anacrônica*, segundo o qual, as imagens, a arte, compõem “*uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos*”.

Trazendo para o centro da análise o pano de pintura feito pelo artista italiano Fra Angelico, no século XV (vermelho e branco, segundo da esquerda para a direita na IMAGEM 9), o autor propõe questionar, junto a Benjamin, Einstein e Warburg, os termos da relação história e arte, na História da arte, a partir dos cruzamentos de diferentes tempos que esta imagem suscitou no autor, quinze anos antes. Com base neste pano de pintura, sobre o pintor Fra Angelico, Didi-Huberman (2015, p. 26, grifos meus) propõe:

*O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações de tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um ‘artista contra o seu tempo’. Também devemos considerar Fra Angelico como um artista do passado histórico (um artista de seu tempo, o Quattrocento), tanto quanto um artista do mais-que-passado rememorativo (um artista manipulando tempos que não eram o seu).*

Levando-se em consideração, portanto, que **a visada histórica é sempre uma re-criação do passado** e que fazer história ou, no nosso caso, *estimular memórias* da

<sup>13</sup> Disponível em <https://textessurlesartsplastiques2.blog/2020/03/12/annonciations-de-fra-angelico/b-e-madonna-delle-ombre-2/> Acesso em 01/06/2021.

arte (norte-paranaense) é, também, um processo poético, me proponho, então, a recriar os trabalhos, as trajetórias artísticas, algumas movimentações no campo da arte neste local, em comunicação com outros contextos, com conceitos que ultrapassam o campo artístico. A fixação em espetáculos e performances do rebento século XXI se dão por motivação estritamente *afetiva*: é como artista, educador e, talvez, crítico deste século, que vivo. É sobre isso que quero falar; bem como fizeram a tríade de autores alemães sobre quem Didi-Huberman (2015) comenta em seu trabalho.

*Tecido 2:*

*Tecer memórias, manipular tempos, fazer uma colcha de retalhos*

Como artefato cultural produzido em diversas regiões do país, a **colcha de retalhos** pode ser “mapeada” em títulos de música, nomes de espetáculos teatrais, exposições de artes visuais e outros produtos artísticos. Ela entra nesta tese como mais um elemento de mixagem, *assemblage*, colagem, montagem. Como objeto costurado, é feito do reaproveitamento de tecidos, por vezes muito diferentes entre si.

Londrina é uma cidade jovem, fundada em 10 de dezembro de 1934. Enquanto este trabalho era construído, portanto, a quarta maior cidade da região sul do país não havia completado 90 anos. Maringá é ainda mais jovem, foi fundada em 1947. Por isso mesmo, seria tentador para a/o historiador(a), ou para a/o escritor(a) das memórias, buscar origens, fixar momentos em que algo se iniciaria ali. Quando foi constituído o primeiro grupo de teatro? Onde se iniciaram os movimentos que levaram à criação do Festival Internacional de Londrina – FILO? Seria relativamente fácil pretender uma “história do teatro londrinense”, atitude necessária; mas não é o que se quer aqui. Referindo-se a José A. Marinho (2005) e sua dissertação *A História do Festival Internacional de Londrina (FILO) – 1968 a 2000*; ao livro *Canto do MARL: narrativas de um lugar ocupado pela esperança estudantil e artística*, de Bruna E. G. Yamashita (*et ali*, 2019); às entrevistas da série *Teatro em Londrina: Histórias*, com diversas/os artistas e grupos/coletivos da cidade, em 2011, feita pelo *Teatro de Garagem*; ou a trechos da tese de Fernanda Magalhães (2010), dentre outros trabalhos; reforço: buscarei *pontos* de ancoragem, *pontos* de vista. Estas menções também são maneiras de mostrar a deferência por aquelas/es que vieram antes de mim e de minhas/meus contemporâneas/os e que, portanto, abriram caminhos para nós. Sigo, entretanto, o

conselho de Didi-Huberman (2015, p. 72): “*Não procuremos, nesse campo como em outros, a ‘origem original’. A fonte absoluta não existe*”.

Reforçar o aspecto de *recorte* dos *tecidos*, das obras e dos processos sobre os quais tratarei, diz respeito, também, a uma atitude anti-totalizadora e anticolonial de revelar que esta não é A história, mas UMA história possível. Uma história que deixa muitas de fora; uma história que, como qualquer outra, deixa narrativas que morrerão por não serem comunicadas às gerações futuras. Por isso mesmo, farei o apontamento de outras/os artistas que têm produzido documentos que nos ajudariam a *tecer* memórias, “*joga[ndo] em várias frentes de tempo*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25) e esperando que esta pesquisa contribua com investigações futuras relacionadas ao teatro e à performance no norte do Paraná. Este trabalho é *feito com*, seguindo o exemplo de *Explosão Feminista*, organizado por Heloísa Buarque de Hollanda, de 2018, com autoras tratando dos diversos feminismos contemporâneos no Brasil. Nele, a autora nos fala, na segunda parte do trabalho, da **escrita com** outras autoras que tratam, nesta obra, de feminismos os quais a organizadora não habita cotidianamente – indígena, negro, transfeminismo, evangélico etc.

Com relação às/aos artistas que focarei, o processo foi realizado em contato o mais próximo que uma pandemia nos deixa realizar, em conversas via aplicativos de comunicação pelo celular ou em encontros em plataformas de reunião virtual, além de rápidos encontros no ano de 2022. Eles serviram para redefinir caminhos que havia traçado anteriormente para a tese, como, por exemplo, a conversa com a artista Ludmila Castanheira, em 03 de junho de 2021, quando se efetivou o transbordamento da cidade de Londrina como (único) foco do trabalho e a escolha da *Haus of X* para compor a tese, bem como o interesse nas práticas e reflexões de Lua Lamberti (2019).

Assumindo a escrita acadêmica como um processo poético – de recriação das obras, de combinação de questões que surgem nos trabalhos artísticos **em contato** com os demais, criando trânsitos, fluxos, tensões e outros tipos de movimento – esta *tessitura de memórias* colocará, lado a lado, artistas com um longo processo de constituição de suas poéticas (Fernanda Magalhães e o *Teatro de Garagem*, por exemplo) com experiências muito específicas no tempo (como a *Cia Translúcidas*). Tratará, também, das estruturas que permitem que a arte sobreviva (ou não); de experiências que “morreram”, como é o caso do Ponto 1; sem pretender estabelecer laços de causalidade (mesmo que eles possam ser supostos, a partir de determinados *pontos* de vista, até mesmo em partes da escrita deste trabalho).

Esta tese também surge do desejo de ler obras artísticas a partir de conceitos que não necessariamente foram acionados por elas, mas que podem ser ferramentas para pensá-las. Conceitos e noções têm seus próprios caminhos, são dinâmicos, vivem e morrem, às vezes estão presos em determinadas fronteiras, às vezes as ultrapassam. Por vezes permanecem latentes, em potência, esperando o momento certo de “explodir” socialmente, circular. Quando um conceito “fura a bolha”, ele muda nossa percepção sobre os objetos, o espaço e o tempo, os campos, as áreas, nossa vida cotidiana. Conceitos pavimentam ações, percepções, movimentos locais, regionais, nacionais, mundiais; mudam nossa percepção sobre a realidade. Conceitos alteram a memória, questionam a estabilidade das imagens que guardamos (material ou mentalmente) sobre nossa vida ou sobre tudo aquilo que nos contaram. E, às vezes, não se trata de o conceito existir ou não, mas de ele ter cruzado nosso caminho. Conceitos re-criam. Não há história, não há memória que não esteja banhada pela visão, pelos conceitos e noções de quem escreve, de quem pesquisa, de quem cria *com* a memória. Voltando a Didi-Huberman (2015, p. 23, grifo do autor), que chama a atenção para o processo ininterrupto, o eterno devir dos conceitos:

*Como se bastasse a cada um retirar de uma caixa utensílios de palavras, de representações ou de conceitos já formados e prontos para uso. É esquecer que, desde a caixa até a mão que os utiliza, os próprios instrumentos estão em formação, isto é, aparecem menos como entidades do que como formas plásticas em perpétua transformação.*

Atar conceitos a experiências, a dinâmicas sociais, a obras, objetos, ações ou processos artísticos, portanto, tem a ver com a *formação* (no sentido de dar forma ou alterar a forma) de ambos: tanto o conceito se modifica em relação com a obra quanto a obra passa a ser outra quando *alinhavada* a um conceito que possa ser visto como “exterior” a ela. Didi-Huberman (2015, p. 26) considera, também, que a escrita histórica (da arte, mas não somente) é um processo de manipulação de tempos; que “em cada objeto histórico todos os tempos se encontram” (*ibid*, p. 46) e que “só há história de anacronismos” (*ibid*, p. 43). *Explosão Feminista* (HOLLANDA, 2018) pode ser visto como um destes exemplos de momentos em que determinados conceitos e noções “furam bolhas”, explodem (nas próprias palavras da autora) e se disseminam pelo campo social, lançando estilhaços para todos os lados, influenciando campos de conhecimento muito distintos, criando outros conceitos e noções, comunidades em torno de questões, operadores políticos. O mesmo pode ser dito em termos de discussões sobre as questões relacionadas ao racismo, no Brasil. Ou, ainda, em relação

à intersecção entre estas categorias – raça e gênero – e outras. Importante não esquecer que estas mesmas discussões são encarnadas, ou seja, acontecem *nos corpos*.

O outono e o inverno no sul do país podem ser muito frios. Na década de 1980, por razões muito variadas, famílias como a minha não dispunham de recursos para comprar cobertores, blusas, casacos. Lembro-me de minha mãe fazendo blusas de tricô para mim, meu irmão, minha irmã, ela e meu pai; assim como as *colchas de retalhos* de tecidos coloridos. É frio passar tantas horas solitárias em frente a um computador, impossibilitado de encontrar pessoas, acompanhar processos criativos, ver espetáculos, performances ou exposições; como foi pesquisar durante a pandemia de coronavírus. É bastante frio fazer doutorado. Com os retalhos – de arte, tempo, imagens, discursos, teorias, conceitos, relatos – que venho recolhendo, portanto, construirei a tese, essa (talvez) *colcha*, esperando me aquecer um pouco, aquecer outras pessoas também. Esta (talvez) colcha é feita da manipulação de tempos. As obras e processos, em relação com os conceitos e noções que mobilizarei, serão vistas tanto em termos do que elas ativam diretamente, considerando como “diretamente” aquelas questões que as/os próprias/os artistas expõem ou que podem ser apreendidas de seus textos, suas montagens; questões estas que podem ser referentes ao “momento presente” das criações, a “passados” que acionam ou discutem. Entretanto, em contato com as categorias de gênero, raça, classe, sexualidade e outras, alguns trabalhos serão vistos em seus potenciais de futuro, de prefiguração de outras possibilidades de vida, de mundo; outras linguagens, processos, poéticas; utopias (MUÑOZ, 2017).

Com o intuito de **mostrar a colcha de retalhos a certa distância**, neste trabalho pretendo realizar um exercício destinado à *memória*:

*Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente ‘o passado’. (...) a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41, grifos do autor).*

Trabalhar com a memória é caminhar por um terreno que não pode ser facilmente demarcado, uma ação (talvez) *queer*. Ela se constitui em acumulações de imagens, palavras, histórias e objetos. A memória está sempre atravessada por conceitos e noções. Seus efeitos de verdade, mas, também, de interpretação e (por que não?) de mentira ou de manipulação; seu próprio caráter de conceito (ou de noção) são

*elementos* para a criação, para o jogo. Mas, também, quando “elevada” ao *status* de história, frequentemente é objeto para exercício do poder, da dominação, da produção e reprodução de hegemonias, normatividades e seus contrários, suas/seus outras/os.

Veamos como Lélia Gonzales (1984, p. 226-227, grifos meus), no artigo *Racismo e Sexismo no Brasil*, nos fala sobre ela, a memória:

*A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioulada, a gente saca que a consciência faz tudo prá nossa história ser esquecida, tirada de cena.*

São estes caracteres de memória que emergem nos trabalhos de Rosana Paulino (IMAGEM 10) ou Sonia Gomes, por exemplo. As criações destas artistas, deste ponto de vista, podem ser vistas como *resistência* à consciência que tenta apagar os rastros, os vestígios da negritude no que Gonzales chama, sempre entre aspas, de “cultura brasileira”. Na língua portuguesa à brasileira, essas memórias se fixam nas palavras, a que Gonzales chama de *pretuguês* (GONZALES, 2020). No trabalho de Paulino, por sua vez, desde a técnica de bordado utilizada, passando pela menção a uma brincadeira infantil, pela apropriação de imagens e sua reprodução nestes objetos têxteis costurados, até a atenção às pessoas negras ali retratadas: tudo se *entrelaça* para estimular memórias que são comumente suplantadas, apagadas pelos discursos dominantes (da consciência, da história).



IMAGEM 10: Rosana Paulino, *Parede da memória*, instalação. Microfibra, tecidos, imagem digital sobre papel, linha e aquarela. Aproximadamente 8 x 8 x 3 cm cada elemento, dimensão variável, 1994/2015 (Foto: Claudia Melo/Reprodução)<sup>14</sup>

É nos múltiplos sentidos que a memória pode jogar que realizarei este trabalho. Memória enquanto fazer *queer*, no sentido de não se dispor facilmente a processos de assimilação, codificação e cooptação em/por sistemas e normas sociais as mais variadas, especialmente em termos de gênero, sexualidade e desejo; mas que, contudo, expõe os mecanismos com os quais as normas (aquilo que Lélia Gonzales chama de “consciência”) agem sobre os corpos, os campos de conhecimento, a crítica e a História da arte, a criação, os processos e as poéticas de artistas e coletivos. Memórias que não fecham e não se fecham. Memórias localizadas, que não pretendem a totalidade da “realidade”, mas que podem se ligar *em rede* a contextos muitíssimo maiores que sua abrangência imediata. Memórias de autoexperimentações que são artísticas, mas, também, sociais, éticas, políticas etc. Memórias materializadas em *agulhas, fios, tramas, objetos*, ações, acontecimentos. Memórias têxteis.

*Superfície/Suporte 1:*

*Coisas queer para falar com/sobre teatro e performance contranormativa de gênero em Londrina e Maringá*

<sup>14</sup> Imagem disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino> Acesso em 08/11/2021.



O **suporte**, ou, no caso de composições bidimensionais, a **superfície** – tela, pano, muro, papel – é o *material* onde linhas, cores, texturas e outros elementos se combinam para constituir a obra, o objeto ou acontecimento. Neste trabalho, me valho de *tecidos* repletos de texturas, manchas, bordados expressos em uma multiplicidade de olhares, falas, teorias, memórias. A partir destas superfícies, poderemos ler as trajetórias e re-criar os trabalhos artísticos. Em termos acadêmicos, esse **suporte** pode ser revelador de referenciais teóricos, metodológicos, pontos de ancoragem (mas não de fixação).

No Dicionário Michaelis *online*<sup>15</sup>, ao buscar o significado da palavra “coisa”, encontramos dezessete possíveis acepções desta palavra:

- 1 *Tudo o que existe ou pode existir;*
- 2 *Um objeto inanimado em oposição a um ser vivo;*
- 3 *Aquilo em que se pensa;*
- 4 *Algo ao qual nos referimos; acontecimento, caso, circunstância;*
- 5 *Aquilo que tem existência concreta; fato, realidade;*
- 6 *O conjunto do que existe;*
- 7 *Assunto, matéria ou objeto de que se trata.*
- 8 *Essência ou substância, em oposição à forma e à aparência.*
- 9 *Aquilo que liga, une; relação, vínculo;*
- 10 *Transação na qual a pessoa está envolvida; negócio;*
- 11 *Razão para realizar algo; causa, motivo;*
- 12 *Aquilo que é realizado; ato, feito;*
- 13 *Aquilo de que não se tem conhecimento; mistério, segredo;*
- 14 *Mal-estar súbito, inexplicável;*
- 15 *Órgão sexual feminino ou masculino;*
- 16 *Tudo aquilo que, com existência corpórea ou concebível pela inteligência, pode ser utilizado pelo homem e constituir objeto de direito.*
- 17 *Diabo*<sup>16</sup>.

O que me interessa, ao propor “coisas *queer*”, são as inúmeras tensões que esta palavra pode trazer, além de seu potencial de abarcar qualquer conceito, noção, operador político etc, “*aquilo em que se pensa*”. Como vemos acima, a palavra coisa pode representar tanto questões materiais quanto imateriais. Inclusive, certas acepções excluem a possibilidade da outra (material X imaterial, por exemplo) e constituem a impossibilidade de estabilizar, “resolver” uma sentença: “*essência ou substância, em oposição à forma e à aparência*”. Uma coisa, ao mesmo tempo em que pode ser indeterminada, “*tudo o que existe ou pode existir*”, guarda a potência de determinar, dizer exatamente o que é, “*aquilo que existe de forma concreta*”. Quando aponto para

<sup>15</sup> Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/coisa>  
Acesso em 07/11/2022.

<sup>16</sup> Optei por suprimir as frases que o site coloca como exemplo para algumas acepções, tendo em vista a dimensão da citação.

um ser ou um objeto e digo que é “uma coisa”, utilizo uma qualidade desta palavra: a de dizer que “aquela coisa” é apenas ela. “Outra coisa” sempre será “outra coisa”, mesmo que se trate de um ser ou objeto classificado pelo olhar, pela linguagem ou pela percepção como “a mesma coisa”. Coisas também podem falar sobre “*aquilo que liga, une; relação, vínculo*” e os modos de estabelecer relação, neste trabalho, interessam sobremaneira. Sem querer esgotar os potenciais que a “coisa” pode abarcar, em certas acepções *queer*, “coisas” podem tratar de “*mistério, segredo*” e, no campo de estudos em que nos movemos, o desejo de não se deixar prescrever ou classificar facilmente. Por fim, a menção a uma figura da imaginação: o diabo, o demônio; algo que será essencial para falarmos de alguns trabalhos que compõem os objetos desta tese.

Falando em objeto, a escolha da palavra coisa para abarcar uma infinidade de conceitos que os trabalhos artísticos acionam, tem a ver, também, com o privilégio, neste trabalho, ao caráter objectual da arte. Este campo a que chamamos arte será considerado como um campo de produção de objetos – fotografias, performances, espetáculos teatrais, acontecimentos, intervenções, manifestações etc – o que não exclui a abordagem das/os sujeitas/os que os produzem. Como propõe Gloria Anzaldúa (2019, p. 327), ao tratar do conceito de *fronteira* como *locus* para a constituição de uma *consciência mestiza*, texto que incidirá sobre alguns trabalhos que leremos aqui, “*o trabalho da consciência mestiza é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto*”. As “coisas” que analisaremos aqui foram selecionadas tendo em vista, o máximo possível, a não-separação, o afastamento (e, por vezes, seu contrário – a aproximação que deseja desvelar ou revelar algo sobre o qual não falamos o suficiente) de dualidades, binarismos, dicotomias.

Próximo ao final desta *costura* que tenho realizado aqui, percebi que conceitos que eu pensava (ou desejava) darem conta de todos os trabalhos que analiso – como *solidariedade, aliança* ou *resistência* – não causavam os efeitos que esperava. Cada trabalho, de alguma maneira, foi exigindo um quadro diferente de conceitos, noções e operadores políticos e, em respeito às/aos criadoras/es que falam sobre alguns deles, em suas próprias produções acadêmicas, em entrevistas ou materiais gráficos dos espetáculos e performances; optei por organizar o quadro de *ferramentas*, como propõe Didi-Hubermann (2015), com o qual leio os trabalhos nos capítulos 1 a 4. Por isso, o que segue da introdução não dará conta de todas as “coisas” que serão costuradas depois. Por fim, as coisas têxteis que aciono para escrever este trabalho não produzirão

uma coisa única. Impossível saber se é colcha, rede, manto, estandarte ou outro objeto costurado. Talvez uma quimera têxtil?

No título deste trabalho lê-se *Coisas Cuir/Transfeministas...* e devemos evidenciar a opção por essa forma de escrita: sigo os conselhos de Preciado (2018a, p. 360) ao propor que “*podemos compreender a enunciação do termo queer como um momento crítico em um processo mais amplo de produção de uma política crítica transfeminista*” ou em seu *Transfeminismo no Regime Farmaco-pornográfico* (PRECIADO, 2010): “*o debate que se tem lugar na comunidade transexual e transgênero contra os processos de patologização da transexualidade é também o nosso debate*” e da Rede PutaBolloNegraTransFeminista, que em 04/12/2009, na Espanha, afirmava: “*O feminismo será transfronteiriço, transformador, transgênero ou não será, o feminismo será TransFeminista ou não será...*”. Então, não há como falar de teorias ou práticas *queer* sem a devida referência (e deferência) a corpos, às pessoas trans e travestis que pavimentaram a construção deste campo. Por isso, e para aliar o pensamento que constitui este trabalho, ***queer e transfeminista serão vistos como sinônimos***; porém, como toda coisa que é sinônimo de outra, sem perder de vista as especificidades de cada uma.

Sobre a escrita do termo *queer* – *queer*, *cuir*, *kuir* – é importante marcar que a necessidade de evidenciar os modos como esta “coisa” que dá nome a tantas práticas, perspectivas, discursos, teorias, fazeres e saberes contranormativos de gênero e sexualidade, se dá pela própria opção de artistas as/os mais variadas/os que vem trabalhado com o assunto no Brasil, especialmente na última década (mas, como veremos, antes também), e que, nesta tese, encontra-se representado pelo *Fotocuir*, sobre o qual tratarei no Capítulo 1, com a trajetória de Fernanda Magalhães. Uma vez que este trabalho se inscreve em uma perspectiva anticolonial, e que, como tal, encontra-se (sempre) em processo, e que falar de um ponto de vista anticolonial diz respeito a experimentar e mesclar narrativas que não pretendem uma única linha, explico minha opção por variar os termos no decorrer do trabalho amparando-me em uma série de autoras/es e artistas com as/os quais me encontrei no percurso desta tese.

Pêdra Costa<sup>17</sup> (2016, p. 355), artista que vive e produz na Europa há certo tempo, propõe, a partir da “*fala the kuir sauvage no evento Tristes Tropiques?*

---

<sup>17</sup> “(...) *performer e antropóloga visual. Atualmente estuda na Academia de Belas Artes de Viena e trabalha com artistas queer internacionalmente. Seu trabalho passa pela estética do pós-pornô e por*

*Counter(Tropical) Season Ending*<sup>3</sup> no *Tanzquartier Viena*<sup>4</sup>, na 8a. Noite dos Direitos Humanos” o termo **kuir**, que vem utilizando desde então, sobre o qual afirma:

*Intitulei a palestra de the kuir sauvage, mesclando palavras em inglês, francês e a forma foneticamente e politicamente traduzida da palavra queer que usamos comumente em nossas redes de falantes castelhano e português. (ibid, grifo meu).*

Caterina A. Rea e Izzie M. S. Amancio (2018, p. 1), no artigo *Descolonizar a Sexualidade: Teoria Queer Of Colour e trânsitos para o Sul*, por sua vez, pretendem “analisar os desafios do trânsito da teoria queer nos contextos brasileiro e do chamado Sul global”. Neste texto, trazem para a discussão o campo de estudos *Queer of Colour* (QOC), a partir, inicialmente de feministas negras, chicanas e terceiro-mundistas dos EUA do início da década de 1980, e afirmam:

*Reivindicando a radicalidade da tradição do Combahee River Collective e das autoras de This Bridge called my Back, a teoria QOC afirma as raízes comuns das opressões, e particularmente, a interdependência do racismo, do sexismo e do heterossexismo e, assim, a importância de construir estratégias simultâneas de lutas, enfrentando a complexidade dos regimes de opressão (REA & AMANCIO, 2018, p. 17).*

Neste texto, além de propor outras maneiras de pensar a própria gênese dos estudos *queer* nos EUA – a partir, por exemplo, da feminista chicana Gloria Anzaldúa (2019) –, as autoras apresentam escritos que discutem sobre a apropriação do termo no Brasil. Me deterei aqui em duas autoras – Larissa Pelúcio (2012; 2014) e Angela Figueiredo (2015) – que lidam diretamente com esta indissociabilidade entre as categorias de gênero e sexualidade com as de racismo, imperialismo e colonialismo, dentre outras; com processos que envolvem ao conceito de identidade, sem, no entanto, deixar de questionar os mecanismos e epistemologias que produzem identidades essencializadas, subalternizadas, marginalizadas, nem de relevar o papel da apropriação e da resignificação de linguagem em processos de autodeterminação e de autocriação individuais, coletivos, sociais, poéticos.

Em diálogo com Ricardo Miskolci (2011), Pelúcio (2014, p. 8-9) trata da chegada da teoria *queer* no Brasil e sua “recepção” entre militantes GLBT<sup>18</sup>, quando

---

*uma investigação anticolonial*”. Retirado de eRevista Performatus. Disponível em <https://performatus.com.br/catalogo-artistas/pedra-costa/>. Acesso em 30/11/2020.

<sup>18</sup> A ordenação das letras ou, mesmo, a validação de que letras cabem, ou não, nas possíveis classificações que envolvem questões e identidades de gênero e sexualidade, no Brasil, se alteram no decorrer do tempo. A mudança de GLBT para LGBT, por exemplo, se deu em 2008, na 1ª Conferência Nacional de Gays, Lésbicas, Bissexuais, Travestis e Transexuais, ocorrida em Brasília. De lá para cá, muitas são as disputas em torno da sigla (em diferentes localidades no planeta). Em 22/11/2020, enquanto escrevo este texto, a Parada do Orgulho de São Paulo se intitula “LGBT”. Há textos e vídeos e páginas em redes sociais nas quais podemos ver LGBTI, incluindo pessoas intersexuais. Há também

houve uma divisão, no interior deste movimento entre “identitários” e “*queer*”. Mesmo que, no decorrer de quase duas décadas, segundo ela

*É interessante que até mesmo as pessoas que se colocaram contra o *queer* assumiram, de certa forma, seu vocabulário. Rapidamente termos como heterossexualidade compulsória, regime heteronormativo, abjeção, performatividade passaram a ocupar fóruns políticos, arenas acadêmicas, páginas de comportados periódicos científicos (PELÚCIO, 2014, p. 13).*

Além de visibilizar esta polarização (teorias “identitárias” X teoria *queer*), Pelúcio (2012; 2014) me ajuda a pensar:

1) Sobre os processos de contextualização de pensamentos que vem do norte global e dos centros (historicamente constituídos) de produção de conhecimento “universal” – os Estados Unidos e a Europa Ocidental – para o dito sul global;

2) O próprio questionamento destas polarizações (norte-sul, centro-periferia/margem), e, principalmente,

3) Na articulação entre conhecimentos advindos de variados campos de estudos,

*(...) de forma original e ao mesmo tempo sintonizadas e sintonizados com o que está sendo produzido em centros e periferias múltiplas. Esse conjunto articulado de reflexões tem mantido forte diálogo com as Teorias Feministas, com os Estudos Pós-Coloniais e com a própria Teoria *Queer*. Um conjunto de estudos que podemos aglutinar sob a rubrica dos **Saberes Subalternos**, termo que começou a ser usado de forma restrita na década de 1980, mas que recentemente passou a unificar **vertentes teóricas construídas em tensão com a epistemologia hegemônica ocidental** (PELÚCIO, 2014, p. 19, grifos meus).*

Neste trabalho, Pelúcio (2014, p.18) propõe que criemos uma **teoria cu**, ou uma **teoria cucaracha**, “*antropofágica como tem sido nossa tradição. (...) mais que uma tradução para o *queer* (...) Tentativa de evidenciar nossa antropofagia, a partir da ênfase estrutural entre boca e ânus, entre ânus e produção marginal*”. Para tal, retoma Preciado (2009; 2017) em *Terror Anal* e no *Manifesto Contrassexual* para tratar da “*coletivização do ânus*” (PELÚCIO, 2014, p. 18), do cu como ponto de fuga do sistema produtivo capitalista, de produção de contrassexualidades, de subjetividades que escapam à heteronormatividade (e à cisheteronormatividade). Segundo Pelúcio (2014), o processo de ressignificação da palavra “cu”, muito pouco confortável em textos acadêmicos, especialmente no Brasil, onde é um “palavrão”, é uma alternativa local à pronúncia, ou mesmo escrita “cuir” ou “cuier”, que muito pouco dizem, segundo ela, fora do contexto acadêmico.

---

LGBTQIAP+, incluindo identidades *queer* e assexuais, tendo o + como todas aquelas identidades que não podem (ou não desejam) ser nomeadas.

Neste mesmo debate sobre a penetração e os usos do termo *queer* na América Latina, Susana Vargas Cervantes (2016), pesquisadora mexicana do campo da arte que liga, em seus trabalhos, questões relativas a gênero, sexo e decolonialidade, nos fala sobre a tentativa de acadêmicas e ativistas em traduzir e adaptar “queer” para o contexto mexicano, concordando com Pelúcio (2014) sobre a falta de significado do termo em espanhol, e afirmando que “*El sujeto que enuncia (...) el acto performativo ‘Soy queer’ o ‘Soy cuir’ revela una posición de privilegio – en México, por lo general, asociado con la ‘blancura’ – porque manifiesta el acceso a educación y capital cultural*” (CERVANTES, 2016). A autora reconhece o esforço desta tentativa, trazendo à tona os processos de classe e raça que envolvem a questão e finaliza o texto propondo a análise deste termo a partir de perspectivas encarnadas e pergunta:

*¿Cómo se puede adoptar y adaptar la teoría y la metodología queer, teniendo en cuenta su colonialismo cultural e intelectual, sin privar a la academia de América Latina de una poderosa fuente política de movilización? (...) ¿cómo generamos y utilizamos términos para un movimiento de solidaridad transnacional de sexualidades periféricas?* (CERVANTES, 2016, grifo meu).

Herbert Proença (LOPES, 2018a), artista do *Teatro de Garagem*, do *Coletivo Elity Trans Londrina* e da *Cia Translúcidas*, grupos sobre os quais tratarei no capítulo 4, em sua dissertação *Cartografias de Vivências Trans: experimentações teatrais e modos de subjetivação*, por sua vez, propõe ligar *perspectivas queer* às “*perspectivas teóricas e políticas travecas*” (*id*, p. 31); pensando o termo “traveca” a partir da ação *queer* de ressignificar termos pejorativos e vexatórios:

*(...) o termo traveca, assim como viado, bicha, sapatão, caminhoneira, efeminada (todos termos pejorativos, em potencial) também são comumente utilizados nas relações entre lgbs. Em meio aos grupos, entre o bando, mas também fora destas comunidades, são termos presentes. São todas operações de sentido agindo sobre estes termos, operações queer acontecendo* (LOPES, 2018a, p. 79-80).

Referindo-se a Donna Haraway (2019) e sua metáfora do ciborgue, Lopes (2018a, p. 80, grifo meu) propõe pensar o termo “traveca” como uma figuração em que “*se alinham a investidas políticas de teorizações mais imaginativas. Trata-se de um jogo, um pouco irônico, mas sobretudo, sério. Figurar é um dos recursos de experimentação*”; e arremata:

*Estas perspectivas travecas não querem se referir especificamente às expressões de gêneros de travestis e transexuais, apesar de ser atravessado também por elas, mas como uma estilística da existência ampliada. A traveca, tanto a da perspectiva teórico-política adotada, parte de experiências de travestilidades e transexualidades para alcançar seu objetivo principal: problematizar modos de subjetivação, marcada pelas*

*expressões de gêneros e sexualidades, estilos de vida bem como pôr em questão outros marcadores de identidade/diferença, como raça, etnia, classe, estética corporal, entre outros (LOPES, 2018a, p. 86).*

Dodi Leal (2018, p. 19), primeira professora travesti do campo das Artes Cênicas no país, na Universidade Federal do Sul da Bahia, desde 2018, por sua vez, fala, em sua tese de doutorado sobre essa figuração – a travesti:

*Travesti é uma forma cultural brasileira. Para se compreender as transgeneridades no Brasil é preciso tratar de compreender o que significa ser travesti. Travesti não é um processo identitário e expressivo diferente das transgeneridades, travesti é uma forma de transgeneridade, uma forma de performatividade transgênera. Travesti é, sobretudo, uma forma extremamente rica de performatividade transgênera, a qual, por ter sido, e por ser ainda constantemente, deslegitimada diante do discurso hegemônico da transgeneridade (de novo, o processo transexualizador), expõe, grita, escandaliza e apavora, à revelia de tal controle biopolítico, as fraturas da inalcançabilidade de uma verdade definitiva, estática e inquestionável das identidades naturalizadas de gênero: homem e mulher.*

Como nota de rodapé da citação acima, Leal (2018) observa que são necessários estudos para tratar sobre o termo travesti como manifestação latinoamericana, o que escapa também a este trabalho. A título de exemplo, Marlene Wayar, argentina, em 2018, publica *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*<sup>19</sup>, obra na qual se preocupa em pontuar o caráter colonizador dos estudos de gênero na América Latina. Afirmando a travesti como uma figuração (LOPES, 2018a) tipicamente latina, afirma: “*No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti. Este gerundio explica mi sólo por hoy pero no lo cierra a crisis y transformación*”, reposicionando o caráter transitório do termo, sua reapropriação política e epistemológica, uma teoria suficientemente boa para falar de sua perspectiva.

Não tenho a pretensão de defender ou refutar qualquer uma das possibilidades de uso ou adaptação do termo “queer” para o Brasil (ou para qualquer outro país latino-americano) ou de encerrar as discussões em torno da categoria travesti. Muito menos espero ter dado conta de apresentar um quadro extenso desta discussão. O exposto acima é apenas uma pequena fagulha de toda a movimentação em torno das maneiras como se tem abordado os mesmos. No entanto, há debates e disputas, por exemplo, em torno de se manter, ou não, a letra Q na sigla que congrega as lutas em torno dos gêneros e sexualidades contranormativas no país.

Mais uma vez assumindo a radicalidade das teorias encarnadas, se, no México, *queer* tem uma ligação direta com classes mais altas e com a branquitude, no Brasil,

---

<sup>19</sup> Infelizmente, não tive acesso ao livro, apenas a menções em outros trabalhos ou em resumos em revistas.

as coisas podem ser um pouco diferentes. Em primeiro lugar, sem a pretensão de construir uma genealogia do assunto, as discussões sobre “identidades *queer*”, na rua, e por mais contraditório que isso possa parecer, já que uma das facetas do *queer* é, exatamente, o afastamento das identidades e de processos de normalização social das categorias “identitárias”; muita gente têm reivindicado essa “identidade”, ou, dito de outra forma, se autodeterminado “*queer*”. Talvez isso ocorra, exatamente, pela impossibilidade de se deixar traduzir com facilidade pelas normas. Se este movimento ocorreu, inicialmente, na academia, passou a vir da rua e, o mais importante, de pessoas e coletivos que não se percebem brancos/os, heterossexuais ou cisgêneros. Vide o exemplo do coletivo de Rap *Quebrada Queer*, formado por Murillo Zyess, Guigo, Lucas Boombat, Harley, Tchelo Gomez e Apuke, “*todas homossexuais e das periferias da grande São Paulo, se uniram no coletivo Quebrada Queer e produziram ‘a primeira cypher gay do Brasil e da América Latina’ para mostrar que são muitas*” (SORIANO, s/d).

Relacionando *queer* e as questões do racismo à brasileira, Angela Figueiredo (2015, p. 154, grifo meu), no texto *Carta de uma Ex-mulata a Judith Butler*, publicado em ocasião da primeira vinda de Butler ao Brasil, no ano de 2015, afirma:

*Escolhi tratar desse tema assumindo a minha posicionalidade como um sujeito feminino negro, ativista, cuja sexualidade e constituição familiar se constrói de forma contra-hegemônica, constituído discursivamente em um contexto sócio histórico das relações raciais e sexuais brasileiras, notadamente marcada pelo discurso da democracia racial e pela recusa ao uso de categorias binárias e identitárias.*

Neste texto, Figueiredo (2015) chama a atenção de Butler para as especificidades das articulações entre racismo e sexismo no Brasil, devido às diferentes maneiras como os processos de colonização se deram aqui e nos EUA, como havia feito Lélia Gonzalez (2019, p. 344), ao se referir às diferentes formas de racismo – o “aberto”, típico das colônias anglo-saxãs; e o “disfarçado”, comum na América Latina. Daí o tão discutido “mito da democracia racial”, segundo o qual haveria uma harmonia entre as raças no país, diferente da dinâmica norte-americana. Figueiredo (2015) segue sua crítica expondo que as construções, diferente dos EUA, onde as desigualdades sociais são abertamente baseadas em identidades fixas e binárias (branco-negro), no Brasil,

*(...) a conquista de direitos e o empoderamento de pessoas negras somente ocorreu após os anos 1970, com a desarticulação da celebração da mestiçagem e do uso de termos identitários branco-negro no modelo político bipolar (...) Quer dizer, no caso brasileiro, para os sujeitos não-brancos, coloniais, do ponto de vista das lutas políticas por acesso a*



*direitos, não há motivo para a diluição das identidades* (FIGUEIREDO, 2015, p. 156-157).

Figueiredo (2015) finaliza explorando a necessidade de autodefinição para movimentos e grupos que reivindicam categorias identitárias, no Brasil, afirmando que o reconhecimento (e o autorreconhecimento) são essenciais e determinantes para pessoas não-brancas, nos processos de “*tornar-se negro*” (*id.*, p. 163). A autora apresenta facetas das construções específicas do Brasil, das identidades de mulheres brancas e das “mulatas”, marcador social tipicamente nacional, apresentando oposições que, segundo ela, devem ser foco da crítica acadêmica, ativista e acadêmica/ativista. Ela relewa o fato de que, aqui, o apagamento de identidades, nos discursos, tem historicamente servido à manutenção das desigualdades e do *status quo*:

*Do ponto de vista mais subjetivo, enquanto eu me definia como mestiça ou mulata ficava sempre a mercê da concordância ou discordância daqueles para o qual eu me dirigia, quer dizer, era uma categoria que precisa sempre ser negociada. Contudo, foi somente a partir do processo de tornar-me negra que rompi com um ciclo em que a minha identificação passava pela aprovação do outro. Quanto à perda da singularidade que caracteriza os sujeitos nos processos de afirmação de identidade, quero lembrar que os discursos racistas e sexistas são pioneiros em nos considerar de maneira homogênea e estereotipada* (FIGUEIREDO, 2015, p. 167, grifo meu).

No artigo *O Estranho Horizonte da Crítica Feminista no Brasil*, de 1991, Heloísa B. de Hollanda (2003) afirma que, enquanto os debates pós-modernos apontavam para uma “crise de representação”; no Brasil, recorrendo a Jean Franco (1988), se caminhava “*em direção a uma perspectiva mais sutil e talvez mais radical (...) como a luta pelo poder interpretativo, ou seja, uma luta, bastante precisa, no interior de campos epistemológicos, no interior da própria lógica das formações discursivas*” (HOLLANDA, 2003, p. 15-16, grifo meu). Lembremos que a autora escreve este trabalho em meio à emergência da teoria e dos ativismos *queer*, nos EUA, e às críticas pós-coloniais, dos feminismos negros e de cor, já espalhadas pelos cinco continentes; bem como, gostaria de incluir a partir daqui à proposta feita por Pelúcio (2012; 2014) quanto ao campo que intitula *Saberes Subalternos*, dos Estudos Culturais, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Tendo em vista este pequeno quadro, no decorrer da tese, utilizarei livremente as maneiras de escrever o cuir, kuir ou *queer*, entendendo que são manifestações em processo constante de criação coletiva e que, pela repetição, pelos diferentes arranjos, encontros e desencontros, produzem escritas de memória, de história, de arte que não

podem ser capturadas em uma linha. Pelo contrário, os arranjos feitos aqui, apenas sugerem outras linhas, ou a ligação de certas linhas, o atravessamento, o corte etc.

Uma vez que já temos *agulha e linha, tecidos* e um (primeiro) *suporte*, comecemos então a costurar. É hora de começar a traçar alguns *pontos*. Costuremos!

*Ponto 1:*

UEL, 1999.

Quatro jovens estudantes de Artes Cênicas: Bacharelado em Interpretação Teatral, criado em 1998, se unem para começar um trabalho em teatro. Ana Cristina Pilchowski, Camila Prietto, Ed Sombrio e Vera Lúcia Pilchowski buscavam o mesmo que muitas das estudantes daquele curso: formar um grupo de teatro. Algo que pudesse ser permanente, que levaria àquelas jovens a construir suas carreiras, juntas (me referirei a este grupo no feminino, já que este era formado por uma maioria de “mulheres”, entendendo, também que as aspas deixam a categoria em aberto). A partir de interesses em comum, aquele ajuntamento de artistas poderia criar seus processos de construção cênica, uma poética de grupo. As quatro já haviam passado, naquele curto período, por tentativas de formar grupos, algumas frustradas, outras nem tanto. Mas havia uma diferença: a intenção era constituir uma experiência em que não houvesse um/uma encenador/encenadora além do grupo de atrizes, **uma experiência de criação horizontal**, processos de auto-organização, autogerência.

O grupo seria batizado, quase dois anos depois, *Troupe Estrullini Teatro na Divaca*<sup>20</sup>. O interesse que as unia era a construção de processos de formação e criação cênica para o teatro de rua<sup>21</sup>. A primeira ação: pensar em um texto (ou uma combinação de textos) para montar. Optamos por partir de *As Preciosas Ridículas*, do francês Molière. Os primeiros três ou quatro meses foram dedicados exclusivamente à adaptação, à dramaturgia. Depois, foram quase dois anos de experimentações com base em jogos teatrais dedicados à ocupação de espaço, ritmo cênico, cômico no teatro, ampliação de movimento e de foco, triangulação atriz-espaço-público, quebra da quarta parede, construção de personagens baseadas em ações físicas e exploração de técnicas de *clown*. A trilha sonora era realizada com instrumentos musicais feitos pelas atrizes ou de brinquedo; as músicas eram compostas pelas atrizes, os figurinos e

<sup>20</sup> O termo “troupe” está com essa escrita a partir de um jogo com a língua francesa. “Estrullini” de jogo com a palavra “ilustre”. “Na Divaca” são sílabas dos nomes das atrizes.

<sup>21</sup> Ciente dos debates em torno dos termos para tratar relação entre espaços públicos e o teatro na contemporaneidade, manterei o termo conforme o grupo propunha à época.

objetos de cena também; não havia cenário nos trabalhos do grupo. Tudo era pensado em coletivo. Momentos de negociação muito tranquilos, outros nem tanto. Próximo ao final do processo de trabalho, fizemos alianças com artistas/professoras como Adriane Gomes e Mauro Rodrigues, da UEL; bem como com estudantes do curso que assistiam o trabalho e davam sugestões.

Apesar de se tratar de uma obra fechada, o espetáculo *Precioso Amor*, estreado em meados de 2001, era manejado pelo grupo como um *work in progress* (COHEN, 1998), já que, durante pelo menos os dois anos seguintes, o trabalho se alteraria diversas vezes, conforme reações do público, comentários de profissionais e estudantes de teatro ou o próprio avanço na nossa formação. *Precioso Amor*, ainda em processo, inaugurou o primeiro laboratório de Artes Cênicas da UEL, no final de 2001; foi aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura (LINC), tendo uma temporada de 40 apresentações em todas as regiões do município, em 2003; além de ser apresentado em festivais de teatro, como o Festival de Teatro de Curitiba, de 2004, e o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG), Pernambuco, eventos em que o grupo ministrou a oficina *Teatro de Rua: o Ator, o Espaço e o Público*<sup>22</sup>. O *Estrullini* manteve seu objetivo inicial até o ano de 2007, tendo montado outros espetáculos<sup>23</sup>, realizado oficinas de teatro de rua na cidade de Londrina e região e participado de festivais regionais, nacionais e internacionais; sempre mantendo a estrutura de grupo sem direção externa e com colaborações de outras/os profissionais, especialmente nas conclusões dos trabalhos, e preocupado em pesquisar as relações com o espaço cênico, especialmente a rua ou a construções cênicas não-destinadas a espaços convencionais de teatro.

#### *Ponto 2:*

Secretaria Municipal de Cultura – SMC (e outras instâncias dos poderes executivo e legislativo) do município de Londrina, 2002-03.

Sob a administração do prefeito Nedson Micheleti, do Partido do Trabalhadores (PT), e o empenho do jornalista, escritor, compositor e músico Bernardo Pellegrini, secretário de Cultura, é aprovado, na Câmara de Vereadores de Londrina o Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC), sob a Lei 8.984/2002, no dia

---

<sup>22</sup> Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2004/festivaldeteatrodecureitiba/oficinas.shtml> Acesso em 09/03/2021.

<sup>23</sup> *A Cantora Careca*, 2003 (Prêmio Criação Teatral Volkswagen, regional Sul); *PEPEDEN – Programa de Ensino para Pessoas com Dificuldades de Enfrentar a Noite* (patrocinado pelo PROMIC, 2005); *A Megera Domada* (com estudantes secundaristas e parte do elenco do *Estrullini*, patrocinado pelo PROMIC, 2006).

06 de dezembro de 2002 (CÂMARA MUNICIPAL DE LONDRINA, 2002). O município contava, então, com a LINC, instituída no governo de Luiz Eduardo Cheida, também do PT, em 1994. Com o PROMIC, ao invés da renúncia fiscal do ISS ou do IPTU por empresas ou pessoas físicas que figuravam enquanto apoiadoras ou patrocinadoras em peças publicitárias e/ou jornalísticas, nas aberturas ou fechamentos dos trabalhos; se instaurava o repasse direto do município, por intermédio de edital público lançado anualmente pela SMC, para as/os proponentes dos projetos culturais. A tríade PROMIC – SMC – Prefeitura do Município de Londrina (PML) se consolidava, então, como o principal mecanismo de patrocínio e fomento à cultura e à arte daquela região<sup>24</sup>. Neste período, o montante destinado à cultura chega ao seu máximo, de R\$ 3,5 milhão, mantidos até 2008. Sem contar as diversas parcerias com outras secretarias municipais, como a de Assistência Social, em que profissionais de arte e cultura eram contratadas/os para realizar oficinas ou aulas periódicas, como o *Projeto Viva Vida*<sup>25</sup> (LEITE, 2003), espalhado por 13 localidades da cidade, ou a *Rede da Cidadania*, projeto de oficinas semanais de diversas linguagens que chegou a atender mais de 7.000 pessoas concomitantemente, em todas as regiões da cidade (OLIVEIRA, s/d).

Neste período se formavam as primeiras turmas do curso de Artes Cênicas da UEL, assim como da Escola Municipal de Teatro (EMT), fundada em 1995 e administrada pela FUNCART (Fundação Cultura Artística de Londrina), financiada diretamente pelo município e pela sociedade civil, via repasses da Lei Rouanet e outros mecanismos de fomento cultural.

Conforme afirmam Yamashita *et ali* (2019, p. 78):

*Os resultados obtidos pelo PROMIC são reconhecidos mundialmente e provocam alterações valorosas na sociedade para além do campo da cultura, haja vista a circulação dos artistas em vários meios como, por exemplo, o meio escolar. São vários os projetos, espetáculos, materiais que redimensionam e ampliam a concepção de ensino e aprendizagem.*

---

<sup>24</sup> Na série *Teatro e Londrina: Histórias*, de 35 entrevistas realizadas com artistas e grupos teatrais da cidade de Londrina, pelo *Teatro de Garagem*, em 2011, patrocinada pela FUNARTE (Fundação Nacional de Arte/Ministério da Cultura/Governo Federal), no edital *Bolsa Funarte de Reflexão Crítica e Produção Cultural para Internet*, é recorrente a afirmação da importância deste mecanismo de fomento para a produção cultural local. Está disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 10/05/2021.

<sup>25</sup> Projeto de aulas diárias de contraturno escolar para crianças e adolescentes de 06 a 14 anos, abordando diversas atividades artísticas, culturais e, posteriormente, esportivas. Fui contratado do projeto logo em seu início, em 2002, permanecendo nele até 2004.

Assim se conciliam duas condições de profunda mudança no contexto teatral da cidade: o **esforço pela profissionalização** e a disposição de **condições materiais de produção**.

*Ponto 3:*

Instituto Londrinense de Instrução e Trabalho para Cegos (ILITC), Fernanda Magalhães e Karen Debértolis; 2002-2003.

Conforme matéria no Jornal Folha de Londrina (SATO, 2002, grifos meus):

*Ambas [Debértolis e Magalhães] desenvolvem um projeto de iniciação e expressão fotográfica entre um grupo de cegos de Londrina e anunciam para os próximos dias a realização de uma grande exposição que contará com a presença do renomado fotógrafo esloveno-francês Evgen Bavcar. Bavcar, cujo trabalho é respeitado em todo o mundo, foi o inspirador do projeto. A exposição, intitulada ‘A Expressão Fotográfica e os Cegos’, será instalada no Museu de Arte de Londrina no período de 24 a 29 deste mês. Com curadoria de Fernanda Magalhães e Ricardo Resende, **a mostra reunirá fotografias dos alunos e um acervo com dezenas de trabalhos, todos inéditos no Brasil, do convidado.***

Em sua tese de doutorado e em outros artigos e falas posteriores, Magalhães (2010) fala sobre a influência de Bavcar em seus trabalhos artísticos, desde a década de 1990, já que, o fotógrafo

*(...) evidencia o debate sobre as questões da cegueira, não só aquela ligada à visão retiniana, mas sim, e principalmente, a esta cegueira contemporânea que nos toma a todos, **pelo excesso de imagens oferecidas** (...) Estes questionamentos me interessam, já que trato em meus trabalhos das questões da aparência, do corpo e **destas imagens superexpostas que contaminam nossos olhares e produzem uma homogeneidade de modelos impostos e assimilados** (MAGALHÃES, 2010, p. 54-55, grifos meus).*

O projeto de oficinas de criação e a exposição *A Expressão Fotográfica e os Cegos* emerge, aqui, como exemplo de uma **aliança pela/com as diferenças**, elemento que constitui, em variados níveis e de diversas maneiras, as propostas artísticas e poéticas que compõem esta tese, incluindo o trabalho desta artista-professora, Fernanda Magalhães, no Capítulo 1. Como propõe Paulo Reis (*in* MAGALHÃES, 2010 p. 23), o “*acionamento coletivo, como estrutura poética do trabalho, é outra vertente importante na pesquisa de Fernanda*”. No decorrer de sua tese, Magalhães (2010, p. 112-239) apresenta 9 ações, cada qual envolvendo alianças variadas da artista com outras/os estudantes de Pós-graduação Arte na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (Ação 1); entre pessoas participantes do *Festival Mix Brasil* de Diversidade Sexual (Ação 4); com outras mulheres gordas (Ação 8) ou, como propõe em artigo mais recente, a partir de “*experiências efêmeras de encontros compartilhados*” (MAGALHÃES, 2017a), com artistas em Londrina ou em outras

localidades (Ações 5 e 9); característica que se mantém em sua poética e vem se manifestando em coalizões as mais variadas com as diferenças que atravessam (ou passam a atravessar) sua corpa – modo como, por vezes, se refere a si – da artista.

Por fim, sobre a experiência Karen/Fernanda-Bavcar-participantes da oficina no ILITC e na exposição, Evgen Bavcar (*in* MAGALHÃES, 2010, p. 60, grifos meus) fala:

*O trabalho de Fernanda Magalhães conduz com os deficientes visuais no Instituto dos Cegos de Londrina representa uma sequência corajosa e uma nova aplicação pedagógica e artística do **direito à imagem para todos** [...] um diálogo de olhares nasceu através deste gesto histórico. Como pude constatar através de seu testemunho e de todos aqueles a quem ela **restituiu o olhar fotográfico**. Graças a esta atitude, os cegos podem, pela primeira vez na história, criar um **contra-olhar** e sair da passividade insuportável daqueles que são vistos incessantemente, sem poder olhar para eles mesmos.*



IMAGEM 2: Tânia Regina da Silva Vieira, *A Charrete e a Estrada*, impressão fotográfica colorida, 2002. Folder do projeto. (Foto: arquivo da artista Fernanda Magalhães, ver APÊNDICE 1<sup>26</sup>).

<sup>26</sup> Reprodução do texto da imagem: “Eu achei muito interessante tirar esta foto de uma charrete. É uma estrada que dá no centro da cidade de Conselheiro Marink. Gosto muito de ir caminhar por essa estrada tão linda. É uma estrada que a gente vai andando e vai apreciando a natureza. E de repente vinha vindo este charreteiro e eu pedi licença e tirei esta foto dele mostrando a tranquilidade, aquela paz naquela estrada, a gente vendo a natureza. Sempre tive vontade de tirar uma foto de uma charrete. Então é uma paz que a gente sente, mostrar a tranquilidade de um lugar diferente, porque lá é como se fosse um sítio. Sai um pouco daquele tributo do dia a dia da cidade grande com uma cidade pequena”.

Ponto 4:  
FILO<sup>27</sup>, 2004.



IMAGEM 3: Kathin, *Eu Quero Viver de Dia*, Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres).



IMAGEM 4: Fernanda Kimbal, *Eu Quero Viver de Dia*, Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres).

---

<sup>27</sup> Lista de espetáculos e grupos em: <https://www.bonde.com.br/entretenimento/shows-eventos/filo-2004-programacao-47129.html> Acesso em 09/03/2021.



IMAGEM 5: Scarlett O'Hara, *Eu Quero Viver de Dia*, Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres).

O Grupo *Ai Que Susto!*, formado por três atrizes travestis – Kathin<sup>28</sup>, Fernanda Kimbal e Scarlett O'Hara (IMAGENS 3 a 5) – apresenta o espetáculo *Eu Quero Viver de Dia*, baseado no texto homônimo da escritora e ativista trans Maitê Schneider<sup>29</sup>, de Curitiba, com inserções de Caio Fernando Abreu, Vinícius de Moraes e do diretor. Com concepção geral e coordenação/direção do psicólogo e professor do Departamento de Psicologia Clínica e Programa de Pós-graduação de Psicologia, da UNESP/Campus de Assis, Wiliam Siqueira Peres (2015), patrocinado pela SMC/PML e pelo Programa Municipal de DST/AIDS, o trabalho estreara em 2003 e foi produzido em parceria com a ONG Adé-Fidan (do nagô: “*homem de fino trato*”), que se dedicava às redes de proteção para travestis e transexuais da cidade de Londrina e região, além da prevenção às IST/AIDS<sup>30</sup>. Esta organização teve papel importante para a formação destas e de outras atrizes sobre as quais falarei neste trabalho, bem como para a **ligação**

<sup>28</sup> Substituíu a atriz Anna Paula na segunda versão, realizada para o festival.

<sup>29</sup> Mais informações sobre a artista e ativista dos direitos trans e travestis no Paraná, ver em <https://www.casadamaite.com/> Acesso em 05/05/2021.

<sup>30</sup> Um pouco da história desta instituição, ver o documentário *Meu Amor, Londrina é Trans e Travesti*, de 2019. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=cM\\_DDzZsbZU](https://www.youtube.com/watch?v=cM_DDzZsbZU) Acesso em 05/05/2021.



**entre prática teatral e movimentos sociais**, conforme aponta Mel Campus (*in* POKAROPA, 2020); tendo em vista, também, que os papéis de ativistas das questões trans, travestis e transfeministas, por um lado, e de atrizes, por outro, não podem ser dissociados para estas artistas.

Conforme o folder do espetáculo:

*Como consequência das atividades anteriores, surgiu a ideia do uso do teatro como dispositivo político de aproximação das travestis com a sociedade civil, de modo a promover o respeito, a tolerância e a construção de cidadania justa, digna e solidária. Nas Oficinas semanais demos início à concepção do espetáculo, que foi sendo desenhado de acordo com a vontade coletiva, definindo músicas, textos e coreografias (APÊNDICE 2, grifo meu).*

Os dizeres do título do espetáculo – *Eu Quero Viver de Dia* – são, além de um desejo, um clamor, uma espécie de inauguração. Como afirma Herbert P. Lopes (2018a, p. 192) em sua dissertação sobre *alianças teatrais* com atrizes travestis na cidade de Londrina, este trabalho trata, dentre outras coisas, deste direito que, visto do ponto de vista de mulheres aviltadas do direito de circular pelos espaços públicos, soa como privilégio: “viver de dia”. Seria apenas o primeiro com atrizes travestis em Londrina e inauguraria um “teatro trans” na cidade, conforme afirmam a atriz Mel Campus e Herbert P. Lopes (2020) em *live* do canal do MARL – Movimento de Artistas de Rua de Londrina, durante o período mais intenso das quarentenas impostas pela pandemia de coronavírus.

Poucos anos depois, Scarlett O’Hara seria convidada para participar de *Bendita Geni*, do *Teatro de Garagem*, de 2008, dirigido por Everton Bonfim, com dramaturgia criada a partir da música *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque, patrocinado pelo PROMIC (TEATRO DE GARAGEM, 2011f).

A partir de 2011, viriam os coletivos *ElityTrans Londrina*, a *Cia Translúcidas* e outros trabalhos sobre os quais tratarei mais detidamente no Capítulo 4.

Neste mesmo festival, em 2016, Renata Carvalho estrearia *Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu*, de Jo Clifford, com direção de Natália Mallo, quando se inauguraria uma série de polêmicas, tentativas de censura e perseguições à atriz e ao espetáculo; empreendidos por grupos de extrema direita em diversas partes do país. Tocarei, no decorrer da tese, nesta rede de teatro trans na cidade e relações, atravessamentos com o contexto de um teatro trans e travesti nacional. Por isso mesmo, encerro este *ponto* com um diálogo entre uma citação direta da obra de Schneider (*apud* LOPES, 2018a, p. 132-133), escrita no ano de 2000:

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

E esta afirmação, do MONART, 18 anos depois:

*Em uma sociedade pautada por corpos e suas corporeidades, o corpo trans é abjeto, excluído e marginalizado. Lutamos pela humanização dos nossos corpos, das nossas identidades, e pela **naturalização das nossas presenças nos mais diversos espaços da sociedade** (MONART, 2018b, grifo meu).*

*Ponto 5:*

Criação do MARL, 2012.

Conforme afirmam o grupo de seis autoras/es envolvidas/os em contar a história e a memória do *Canto do MARL – Vila Cultural*<sup>31</sup> resultante da “okupação”<sup>32</sup> pelo MARL, em junho de 2016, do prédio que comportava a sede da União Londrinense de Estudantes Secundaristas (ULES), fundada na década de 1950 e abandonada por mais de uma década – o movimento se constituiu assim:

*Aliado ao cenário já propício da cidade para as artes, o fomento para a constituição de um movimento organizado adveio, também, das vinculações estabelecidas entre os grupos de artistas londrinenses e outros grupos do país que, principalmente por meio de grupos virtuais, construíram uma rede de comunicação nacional, que tem como resultado a criação da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR), no ano de 2007. A troca de experiências e os debates em torno das realidades encontradas nas diferentes cidades para a efetivação de uma política cultural ativaram a participação política dos participantes. É esse contexto de aprendizagens mútuas que possibilitou que os laços entre os artistas de rua da cidade fossem estreitados. Ao relatar sobre o processo de criação do Marl, um integrante do movimento indicou que, no ano de 2010, iniciou-se uma mobilização entre os artistas de rua da cidade de Londrina e no Festival de Teatro Popular, promovido pela Fábrica do Teatro do Oprimido – FTO. Realizou-se uma roda de conversa para discutir a realidade das artes de rua na cidade e vislumbrou-se a possibilidade de construção de uma organização que pensasse e atuasse a favor de políticas públicas para as artes de rua na cidade. Tais ações culminaram com a criação, em 2012, do Movimento dos Artistas de Rua de Londrina, o Marl, coletivo organizado a partir de muitas mãos (YAMASHITA et ali, 2019, p. 79).*

Como um movimento e não um coletivo, o MARL envolve artistas e produtoras/es culturais das mais variadas linguagens. Segundo o blog do MARL<sup>33</sup>:

<sup>31</sup> O Programa Vilas Culturais é um dos mecanismos de fomento à cultura ligado ao PROMIC/SMC/PML, e tem como objetivo o financiamento de espaços culturais de arte e cultura na cidade.

<sup>32</sup> Escrita utilizada pelo MARL e, por conseguinte, por Yamashita et alli (2019) no livro.

<sup>33</sup> Disponível em <https://movimentodosartistasderuadelondrina.blogspot.com/search/label/MARL>, Acesso em 16/04/2021.

*O movimento visa estimular discussões artísticas e políticas referentes, principalmente, à cidade de Londrina, possibilitar a troca de informações e experiências, solidificar parcerias a fim de promover ações político-culturais e garantir o intercâmbio entre os artistas londrinenses e movimentos culturais brasileiros.*

Esta iniciativa surge, aqui, como um exemplo de **organização coletiva em torno das questões da arte e da cultura**, da preocupação em como a arte – e os espaços comuns – passou a ser controlada pelo poder público (e de modos de *resistência* a estas dinâmicas), bem como acerca do esforço coletivo por socializar e democratizar os mecanismos de acesso e de produção cultural. Neste momento, a cidade contava com um Conselho Municipal de Cultura – com representações das diversas linguagens artísticas e das diferentes regiões e distritos da cidade –; artistas e produtoras haviam tentado articular-se em torno de um Cooperativa de Teatro, nos mesmos moldes da capital de São Paulo, além de uma série de movimentações em torno da construção de um teatro municipal. No início da década de 2000, estas iniciativas eram, geralmente, organizadas pela SMC. Talvez pela mudança no contexto político da administração municipal, o MARL se constitui em iniciativa “da base”, ou seja, da auto-organização de quem faz arte e cultura na cidade, um exemplo de **aliança de solidariedade entre iguais** (FREIRE, 2016), especialmente nesta segunda década dos anos 2000, mantendo seu espaço e suas atividades até os dias atuais.



IMAGEM 6: Cortejo MARL, Calçada de Londrina, dezembro/2013 (Foto: blog do MARL<sup>34</sup>)

<sup>34</sup> Manifestação realizada em ocasião da publicação da *CARTA DO 4º ENCONTRO DE TEATRO DE RUA DA REGIÃO SUL – RBTR*, contra a instituição de cobrança de taxa e licença para apresentações de arte pública em Londrina, dentre outras questões de âmbito tanto regional quanto nacional. Disponível em <https://movimentodosartistasderuadelondrina.blogspot.com/2013/?m=1> Acesso em 05/05/2021.

Após apresentar estes cinco pontos que, por ora, deixaremos aparentemente desconectados, falemos um pouco da memória do teatro londrinense. José A. Marinho (2005, p. 1, grifo meu), logo no início de sua dissertação sobre a história do FILO fala:

*Diante de um cenário de resistência a um sistema político que enfraquece sistematicamente a liberdade nos seus mais amplos sentidos, surge em Londrina, um município então com menos de 200 mil habitantes, no Norte do Paraná, **um evento imaginado pelo seu criador como o plantio de uma semente que, se bem cultivada, daria frutos e se tornaria o sustentáculo cultural daquela pequena sociedade.***

Duas questões importantes nascem desta iniciativa que nos ajudam a pensar como a arte passou a constituir um *locus* importante para se imaginar e sonhar outros mundos possíveis para habitantes desta cidade. Em primeiro lugar, com o tempo, estas duas linguagens centrais no primeiro evento – música e teatro – se constituiriam como dois festivais separados: o Festival de Música de Londrina (FML), em 1979, e o Festival de Teatro de Londrina, que passa a ganhar este nome em 1971, como “*IV Festival de Teatro de Londrina, como se, desde 1968, o teatro tivesse sido a atividade mais importante do evento*” (*id.*, p. 53). Ambos são, até o momento, eventos organizados pela UEL. Esta semente, plantada em 1968, faria com que a cidade comumente seja chamada por seus moradores de “*Cidade dos Festivais*”<sup>35</sup>, especialmente após o crescimento dos subsídios municipais para arte e cultura, a partir da década de 1990. A segunda questão, apontada por Marinho (2005, p. 58-61) diz respeito à característica persistente no contexto da cidade até, pelo menos, o final da década de 1990: a constituição de grupos de teatro amadores e a preocupação com o *teatro de grupo*.

Mauro Rodrigues (TEATRO DE GARAGEM, 2011e), professor e um dos responsáveis pela criação do curso de Artes Cênicas na UEL, em entrevista para a série *Teatro em Londrina: Histórias*, nos fala sobre o teatro amador e de grupo na cidade:

*Esse movimento que vem da década de 70 é o que ficou conhecido no Brasil como movimento de teatro amador; que nos distinguia de um movimento de profissionais, que tinha um cunho, vou dizer, comercial (...) mas de pessoas que buscavam no teatro, mais que um campo de profissionalização, um campo de expressão.*

---

<sup>35</sup> Além dos dois apontados, os de maior porte, a cidade conta, ou já contou, com festivais de Literatura, Blues, Capoeira, Corais, Cultura Nordestina, Teatro de Rua, Teatro Popular, Multimídia, *Mix Brasil* (diversidade sexual e de gênero), Circo, Cinema etc.

Rodrigues (TEATRO DE GARAGEM, 2011e) afirma, ainda, que o teatro amador se constituía em um importante mecanismo não só de crítica e resistência à ditadura, mas como outra possibilidade e qualidade de socialização, para além da casa ou da igreja, por exemplo. Ele lembra que, à época, a profissionalização de artistas e técnicos em Artes Cênicas estava restrita aos grandes centros urbanos, enquanto, em cidades como São José do Rio Preto e Ribeirão Preto, em São Paulo; Pelotas, no Rio Grande do Sul; Campina Grande, na Paraíba, dentre outras, “*idades de médio e grande porte que não são centros de produção industrial*” (*ibid*), todas com suas versões de festivais de teatro amador; estes se convertiam em importantes *locus* de formação de artistas teatrais no país. Não é à toa que, focando no atual contexto londrinense e norte-paranaense, artistas que se profissionalizaram e mantêm uma carreira consistente no campo das Artes Cênicas, à época, iniciaram em grupos de teatro amador e circularam por esses e outros festivais.

Após a reabertura política, na década de 1980, grupos londrinenses como o *PROTEU – Projeto Teatro Experimental Universitário*, ligado diretamente à UEL e dirigido pela também organizadora do FILO, Nitis Jacon; o *Armazém*, dirigido por Paulo de Moraes e o *Delta*, dirigido por José Antônio Teodoro, dentre outros; conquistariam projeção nacional e internacional e, em 1988, teríamos a primeira *Mostra Latino-Americana* no festival. Como apontei no “Ponto 2” da Introdução, na década de 1990 começam a surgir dois movimentos que alterariam o contexto da produção teatral e o caráter amador do teatro na cidade: 1) A criação da LINC e, posteriormente, do PROMIC, mudando o quadro das possibilidades de financiamento cultural e artístico, as condições materiais de produção cultural no município e 2) A criação do curso técnico em teatro da EMT, da Escola Municipal de Dança (também administrada pela FUNCART) e do curso universitário de Artes Cênicas: Bacharelado em Interpretação Teatral, na UEL, alterando o contexto da formação de atrizes, atores e bailarinas/os na cidade.

Isso não significa que um regime substituiu o outro imediata e permanentemente. Em primeiro lugar, a cobrança por formação – técnica ou universitária – para profissionais das artes cênicas não se restringe ao contexto local. A ideia de fomento público à arte, que cresceu no país a partir da Lei Rouanet, lei federal de patrocínio cultural e artístico, promulgada em 1991, contribuiu para um contexto crescente de burocratização e institucionalização da produção em arte. Alguns grupos que, em sua origem, caracterizavam-se como “amadores” persistiriam

por algum tempo. Outros, com organizações muito próximas daqueles primeiros, se formariam em diversas partes da cidade em torno de artistas formados na EMT ou na UEL, ou dentro de projetos como a *Rede da Cidadania*. Não cabe nesta pesquisa investigar se, ou como, estratégias de organização coletiva que poderiam ser vistas como próprias do “teatro amador”, tão prolíficas no período militar e logo após a reabertura em todo o país, persistiram após estas alterações de contexto. Porém, os modos de organização dos grupos/coletivos se complexificaram bastante a partir daí. Se, por um lado, persiste a ideia de formar grupos teatrais estáveis, talvez estimulado pela possibilidade de fomentos mais duradouros – como o da Petrobrás Cultural<sup>36</sup> – ou para concorrer mais facilmente em editais nacionais – como da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), da Caixa Cultural ou do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) –, já que currículos de grupos estáveis facilitam, ainda hoje, na competição por recursos; por outro, despontam outras maneiras de acionar a organização coletiva; outros modos de estabelecer alianças para a sobrevivência do/no/com o teatro e a performance. Imaginar outras possibilidades de vida, ou formas de resistência aos múltiplos regimes que incidem sobre nossos corpos e, por isso mesmo, nas poéticas e nos processos de criação e de organização de coletivos requer, portanto, uma multiplicidade de alternativas e as maneiras de acessar os recursos disponíveis para a produção artística, sendo que a crítica a estes sistemas constitui a poética de certos coletivos, não somente neste local.

Se, por um lado, alteram-se as condições de formação e de produção cultural, por outro, somam-se outras relações com a sociedade, com corpos, com os conceitos que circulam no campo da arte, na academia e/ou socialmente; outras urgências e emergências, outros atravessamentos. Desta forma, alteram-se, também, os modos como os coletivos se organizam; como combinam e recombina diferentes estratégias e elementos na linguagem; como imaginam e sonham a si mesmos e propõem “*outros mundos possíveis*” (CAMPUS in POKAROPA, 2020a). Ampliam-se os pontos de partida, as possibilidades de chegada, as negações a qualquer partida ou chegada, os hibridismos, os modos de ligar artistas e público. Entra em jogo, também, a atenção a questões relativas aos recortes de gênero, sexualidade, raça e classe, com tonalidades bastante variadas na poética de cada artista ou coletivo, ou seja, muitas possibilidades

---

<sup>36</sup> Voltando-se os olhos à cidade: a *Cia. Armazém*, após mudança para o Rio de Janeiro (mas ainda muito presente na cidade), o *Ballet de Londrina*, são exemplos de grupos que tiveram seu trabalho fomentado pela Petrobrás.

de “*imaginar vermelho*” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11). Ampliam-se, também, as formas de estabelecer a *solidariedade* entre “iguais” e “diferentes” (FREIRE, 2016); de constituir *alianças* (BUTLER, 2019c), de compartilhar experiências (MAGALHÃES, 2017a), de resistir (COLLING, 2021).

*Suporte 2:*

*Contornar e costurar a solidariedade em Londrina – uma questão de espaço(s)*

*Pedagogia da Solidariedade*, livro póstumo com duas conferências de Paulo Freire na Universidade de Northern Iowa, em março de 1996<sup>37</sup>, me ajudará a tratar sobre a questão da *solidariedade* no trabalho. A solidariedade imaginada (inerentemente) como ação política. Voltando a costurar, a trazer processos artísticos para o centro: algo que a *linha* – como elemento formal nas artes visuais ou como material da costura e do bordado – pode performar é a construção, a sugestão de *contornos*. Então, Paulo Freire me ajudará não a conceituar a *solidariedade*, mas a contorná-la. Contornar em variados sentidos. Contornando definimos formas ou passamos ao largo, em volta. Ao contornar podemos nos aproximar ou nos afastar das questões. Nos afetar ou não por elas. E pensemos que a linha pode sugerir fechamento, mas, também, continuidade, suspensão, tensão, corte.

Para realizar uma costura precisamos de, no mínimo, quatro condições: um material que será costurado, ou a base/superfície para um bordado; a linha que alinhava, ata; o instrumento que estabelece as relações entre estes dois materiais e o ser humano que promove e realiza a ação, manipulando o(s) instrumento(s) e estabelecendo a relação entre os materiais (e o mundo). Em termos contemporâneos da arte, estas condições podem ser alteradas, superadas, suprimidas, ampliadas; o que fica para a imaginação do/a leitor(a) e/ou para a poética de artistas que estão preocupadas com a linguagem da costura, do bordado, dentre outras. Para costurar a solidariedade neste contexto que me preocupa aqui – as cidades de Londrina e Maringá e o norte do Paraná – me aproximarei de alguns vídeos da série *Teatro em Londrina: Histórias*, realizada pelo *Teatro de Garagem*, em 2011. Desde já, aviso que, como artista da costura que aqui estou, jogarei com as quatro condições expostas acima, já que não me interessa a totalidade; apenas alguns *pontos* que me auxiliam a

---

<sup>37</sup> Paulo Freire faleceria em maio de 1997. O livro conta, também, com textos-comentário de Nita Freire e Walter Ferreira de Oliveira, além de prefácio de Henri Giroux e posfácio de Donald Macedo. A primeira edição do livro é de 2014, 17 anos após sua morte.

compreender a *superfície* em que se bordam *alianças solidárias* em teatro e performance por ali.

Há algumas questões em comum às/aos entrevistadas/os, geralmente expostas como subtítulos nos vídeos. Destaco aqui três:

- 1) Sobre o PROMIC como mecanismo de fomento e incentivo à arte e à cultura;
- 2) A importância do *Teatro de Grupo* na cidade e
- 3) A seção *O Mito da Evasão e a crise de público*, que trata sobre a saída de artistas e de grupos teatrais da cidade para grandes centros<sup>38</sup> e a dificuldade de “formar público”.

Estes três questionamentos a artistas, produtoras/es e grupos revelam, dentre outras coisas, a necessidade constante de estimular alianças solidárias para que o teatro pudesse sobreviver naquele local, o que se realiza de maneiras muito variadas e aponta para deslocamentos de problemas que surgiram com a profissionalização, o fomento e outras questões contemporâneas para o teatro e a performance na cidade. Tais coisas alteram os modos como alianças se dão nos coletivos, entre os coletivos, com o poder público, nos centros de formação, com a produção e com a sociedade.

Sobre o primeiro ponto, observa Leticia Ferreira (TEATRO DE GARAGEM, 2011c) que, naquele ano (2011), os recursos destinados ao PROMIC mantinham-se os mesmos, ou estavam diminuídos, em relação a 2003, ano em que foi instituído. Isto resultava em projetos culturais que recebiam os mesmos recursos, artistas que eram pagos, em valores absolutos, com os mesmos cachês (ou menores, já que as produções se encareciam) que oito anos antes. Jackeline Seglin, do *Grupo Boca de Baco* (*id*, 2011a), por sua vez, fala sobre uma transformação na cidade: o deslocamento da preocupação, a partir dos próprios artistas, de propor projetos com ênfase nas pesquisas de grupo para os “*trabalhos de elenco*”, coletivos que se unem para trabalhos específicos e logo se diluem; o que é reforçado pela *Fábrica de Teatro do Oprimido – FTO* (*id*, 2011d) quando afirma que, com o tempo, a política cultural passou a valorizar mais os produtos – especialmente espetáculos teatrais – que os processos ou as pesquisas cênicas dos grupos da cidade.

Outra questão levantada por Roberto Sales no vídeo da *FTO*: “*Quem construiu o PROMIC lá atrás eram artistas, trabalhadores da arte*”. Ou seja, é importante

---

<sup>38</sup> Posso destacar, aqui, os exemplos do dramaturgo, ator e diretor Mário Bortolotto e o grupo *Cemitério de Automóveis* para São Paulo e a *Armazém Companhia de Teatro*, com direção de Paulo de Moraes para o Rio de Janeiro, no decorrer da década de 1990. Entretanto, este movimento de “evasão” de artistas se mantém, mesmo com as condições de produção indicadas até aqui.



pensar nesta iniciativa pública como mecanismo de sobrevivência da arte na cidade, uma conquista da articulação de artistas com o (e no) poder público municipal e com outros segmentos da sociedade local. Conquista que tem relação direta com o segundo ponto.

Conforme expus com Marinho (2005), a formação de grupos de teatro, em Londrina, desde 1968, quando se iniciam os festivais, sempre tiveram relações com outras questões sociais e políticas, incluindo o divertimento enquanto política, o desejo puro e simples de “fazer teatro”. Jackeline Seglin (*id*, 2011a), aponta, por exemplo, que, quando o *Boca de Baco* se formava dentro do Sindicato dos Bancários de Londrina e, portanto, ligado às questões prementes daquela categoria; havia mais de 30 grupos teatrais amadores na cidade. As mudanças nas condições de produção e formação, acompanhada de certa “*institucionalização dos grupos de teatro*” (*id*, 2011d), apontadas pela FTO, entretanto, não mudaram esta característica de “estratégia de sobrevivência” para o teatro da cidade. Nos vídeos dos grupos *As de Paus*, *Boca de Baco*, *FTO*, *Plantão Sorriso*, dos cinco primeiros anos do *Teatro de Garagem* (*id*, 2011f), dentre outros, podemos ver esta preocupação em constituir grupos, o que motivou, em 1999, a formação do *Estrullini*, descrito no Ponto 1.

Sobre o terceiro ponto, quero focar na formação de público. Final de fevereiro de 1998, primeira aula com o professor Mauro Rodrigues (*id*, 2011e), então coordenador do curso. Me lembro de sua afirmação de que o curso de Artes Cênicas na UEL estava sendo criado com dois objetivos principais: criar um contexto de profissionalização do teatro na cidade de Londrina e região e formar público para o teatro local e regional. Tendo participado da criação da EMT poucos anos antes, este professor partilhava dos mesmos objetivos quando de sua participação na FUNCART. Esta é uma preocupação bastante recorrente entre artistas da cidade, desde muito tempo. Entretanto, quero dar relevo a uma postura recorrente nas falas das/os artistas, tanto nos vídeos de entrevistas *Teatro em Londrina: Histórias*, como em falas de Mel Campus e do *Teatro de Garagem*: a preocupação com o teatro de rua e com a ocupação e fixação de espaços alternativos, que decorre de um misto de necessidade de formar público com o interesse por experimentar espaços “não-teatrais”. Essa **preocupação com a questão do espaço**, no teatro e na performance, será essencial para a análise/recriação dos trabalhos escolhidos para compor esta tese.

Nitis Jacon (*id*, 2011g), em sua entrevista para o *Garagem*, nos fala sobre a criação do PROTEU, no final da década de 1970, relevando o caráter experimental do

grupo, em direta ligação com a manutenção do festival de teatro pela UEL, e sobre seus contatos com artistas de toda a América Latina, bem como de alguns lugares da Europa. Mauro Rodrigues (*id*, 2001e), por sua vez, afirma os “*ecos do teatro mundial*” na cidade, graças à presença de artistas e pensadoras/es do teatro contemporâneo advindas/os de variados lugares do país e do mundo que visitavam ou, por vezes, mantinham-se na cidade por algum tempo, artistas que propunham poéticas as mais distintas entre si. Ou seja, além de um contexto interno de efervescência, a cidade privilegiou-se de *alianças solidárias* com uma rede de contatos, possibilidades de experimentações, intercâmbios artísticos, oficinas, enfim, de circulação de saberes e fazeres sobre o teatro e a arte. Um dos ecos deste teatro mundial pode ser entrevisto nesta **postura experimental de ocupar espaços alternativos**, como o Teatro Núcleo I, inaugurado na década de 1980, sede do PROTEU, ou, também, a Usina Cultural (IMAGEM 11), o Cemitério de Automóveis ou o Canto do MARL (IMAGENS 12 e 13), vilas culturais destas últimas duas décadas que não só abrigaram e abrigam os grupos/coletivos de teatro da cidade e as apresentações do FILO, como passam a constituir suas poéticas diretamente ligadas à discussão sobre a questão do espaço e das relações com a plateia no teatro e na performance.



IMAGEM 11: Área externa da vila cultural Usina Cultural<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Disponível em <http://usina-cultural.blogspot.com/p/sobre-usina.html> Acesso em 08/09/2021.



IMAGEM 12: Área externa da vila cultural Canto do MARL<sup>40</sup>.

Note-se que os exemplos colocados nas imagens 11 a 13, tratam-se de barracões adaptados como espaços teatrais/culturais. Este também é o caso do Teatro Núcleo 1, do Teatro Obrigatório Universal (TOU), dos diferentes locais que abrigam ou abrigaram o setor de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL, da vila cultural ALMA Brasil, do Circo FUNCART. Se essa pode ser vista como uma preocupação recorrente no teatro mundial do período – a experimentação de espaços não-convencionais, a saída do palco italiano, a abolição, mesmo que relativa, das divisões palco-plateia –, um dos ecos para o teatro da cidade, concretizado em apresentações de grupos de todo o mundo nestes e em outros espaços adaptados na cidade em mais de 50 anos de FILO; é essencial marcar, desde já, a importância destas experimentações espaciais para as poéticas dos grupos/coletivos e afirmar que estas experimentações se ligam diretamente a outros moveres dos corpos: de existências contranormativas de gênero e sexualidade que fazem e se fazem nas práticas e nos coletivos teatrais da cidade e que, não devemos esquecer jamais, são compartilhadas com os públicos mais variados entre si.

<sup>40</sup> Disponível em <https://londrinacultura.londrina.pr.gov.br/espaco/192/> Acesso em 08/09/2021.



IMAGEM 13: Área interna da vila cultural Canto do MARL

Com relação ao “teatro de rua”, Jackeline Seglin (*id*, 2011a) afirma, em referência ao início dos trabalhos do *Boca de Baco*: “*Se as pessoas não vinham até a gente, nós íamos até eles*”, enquanto, no vídeo sobre o *Ás de Paus* (*id*, 2001b) ouvimos que “*a maioria dos grupos que a gente citou vai até o público*”. As duas afirmações se referem a momentos bem diferentes, a primeira na década de 1990, a segunda em relação ao ano de 2011. Neste mesmo ano, além do FILO, a cidade contava com uma Mostra Nacional de Teatro Popular<sup>41</sup>, na qual se apresentavam, basicamente, espetáculos para espaços abertos. Nos vídeos da série feita pelo *Garagem*, vemos que grupos enfrentam com grande seriedade a questão: por vezes mostram que **suas poéticas e processos nascem do interesse pelas relações com a plateia, a formação técnica e outras questões do teatro para espaços abertos**, como expus com o *Estrullini*, no Ponto 1; enquanto outros “chegam” à rua por questões muito variadas – às vezes porque tinham sua base na exploração de espaços alternativos e expandem a questão espacial em sua poética, como o próprio *Garagem*, que surge efetivamente em uma garagem; às vezes graças a necessidades criadas por projetos, por exemplo, em que os trabalhos saíam de salas e passavam a ser apresentados em escolas, centros comunitários ou na circulação pelas diferentes vilas culturais, cada qual com suas

<sup>41</sup> Mais informações em <http://mostradeteatropopular.blogspot.com/> Acesso em 18/05/2021.

características (como vemos na IMAGEM 13); às vezes por vontade poética do grupo; às vezes por necessidade de formar público, dentre outras coisas.

As superfícies, materiais e instrumentos sobre as quais tratei nesta seção são um pequeno espectro, *desfocado*, de relações centradas (*focadas*) por artistas e coletivos da cidade e, na re-criação que é a tese, na memória crítica sobre teatro e performance. São também um *pano de fundo* (superfície) para olharmos, em seguida, para os trabalhos artísticos, em relação direta com cada contexto particular (dos coletivos, dos artistas, dos locais onde os trabalhos são realizados). Costurar e contornar a solidariedade neste lugar, “*com sua linguagem, sua comida, seu clima*” (FREIRE, 2016) diz respeito a compreender como é possível, que recursos estão disponíveis, que necessidades políticas, éticas e estéticas emergem no lugar, como artistas se inserem, se relacionam, *sonham*, imaginam a arte para si, para as suas e seus, para a sociedade local, para o mundo; tudo isso ligando-se a maneiras de constituir, mover-se, explorar, criar espaços, interações.

Voltando a tratar das práticas *queer*, as afetações banhadas de *solidariedade*, assim como as *alianças* entre artistas, nesta tese, serão vistas a partir dos modos de ocupar diferentes espaços. Ou, dito de outra forma, a solidariedade e a aliança (ou as alianças solidárias) serão tratadas como questões espaciais. Os diferentes espaços – concretos ou simbólicos – criados nas/pelas poéticas das/os artistas e coletivos que abordarei aqui, os espaços de circulação de corpos nos festivais de teatro, da dança, de música e de outras linguagens, tão abundantes na cidade, são, como mostra Mel Campus, lugares para o fomento e a produção de estratégias *queer* de (re)existência, vivência e sobrevivência. São nestes espaços de arte que a convivência entre estranhas e estranhos (*queer* pode ser traduzido assim) sempre foi possível. Mais do que locais de proteção política contra o regime militar, de encontro e crescimento de bichas, sapatas e travestis com outros corpos contranormativos, ou, até mesmo, normativos, desde a década de 1970; é na constituição e na manutenção destes espaços, por vezes com luta, como mostrei no Ponto 5, com o Canto do MARL, que o que temos nomeado como *queer*, ou cuir, ou kuir, ou outras; tem se produzido.

Por fim, uma vez expostos os *suportes*, alguns *tecidos* e as/os artistas que compuseram os trabalhos selecionados para esta tese, cabe descrever um pouco mais sobre os capítulos, sobre as coisas, os objetos têxteis que constituiremos a partir daqui:

No capítulo 1, *Manto: Fernanda Magalhães – Uma Trajetória* farei, inicialmente, um sobrevôo sobre parte da carreira e dos trabalhos da fotoperformer, desde o ano de 1993. Início com sua primeira série de fotografias, *Autorretrato – Nu no RJ*, quando iniciou o processo de falar sobre o corpo gordo feminino, seu próprio corpo; passando por alguns atravessamentos com outros corpos, outras diferenças; pela série *A Natureza da Vida*, iniciada em 2001 e em realização até o momento; para, enfim, focar em trabalhos do coletivo *Fotocuir*, com estudantes do curso de Artes Visuais da UEL e a performance *Grassa Crua*, de 2016, em parceria com o Lume/UNICAMP. Sobre este último trabalho, focarei na apresentação realizada no Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea e em relações que a artista manteve com a obra do Bispo durante toda a sua trajetória. A principal discussão deste capítulo tem a ver com a inseparabilidade do meio artístico e do corpo em trabalhos contranormativos de gênero e, por vezes, a necessidade de constituir a linguagem para tratar de si, como ocorre com a fotoperformance, no trabalho desta artista.

O capítulo 2, *Franja: Milo, o Sensível* terá como foco a produção de imagens feitas pelo *drag king* que compõem a artista e professora Ludmila Castanheira, de Maringá, para a rede social Instagram; em relação com fotografias do espetáculo *O Nojo*, de 2004, trabalho do qual participei como ator. Neste capítulo, os focos principais são: 1) A reflexão sobre as plataformas digitais como meio de produção para as artes da cena e de preservação de moveres e viveres contranormativos de gênero e 2) A discussão sobre a apropriação de signos de masculinidade na criação artística, as tecnologias de produção de masculinidades e os efeitos/vestígios que o ato de experimentar tais signos deixa no corpo de artistas, nas pessoas à sua volta, no mundo.

O capítulo 3, *Zíper, Botão, Fechecler: Haus of X – Más Monas* continua a narrativa sobre a formação da *Haus of X*, de Maringá, uma casa de *drags* que tem como *mama* Lua Lamberti (2019), artista e professora; aprofunda discussões sobre tecnologias e artesanias *drag* iniciadas no capítulo anterior e foca na discussão sobre o espetáculo *Más Monas*, de 2022. Nele analiso as maneiras como, desde o processo de construção do trabalho em oficinas de montagem; as interações acerca do espetáculo antes e durante a temporada nas redes sociais; os elementos cênicos, figurinos, a atuação e peças publicitárias ligadas ao trabalho, materializam o que Lamberti (2019) chama de *pe-drag-ogia*, na relação entre Galathea X, *drag queen* que a compõe, com suas filhas *drag*. Neste capítulo poderemos perceber como a composição de cada *drag* pode acionar categorias interseccionais muito diversas, em um mesmo trabalho. Passo,

também, pela discussão proposta pelo coletivo da arte *drag*-transformista enquanto linguagem autônoma.

Por fim, o capítulo 4, *Estandarte: Teatro Trans (ou) Movimento Transfeminista em Teatro em Londrina* é, como muitos estandartes, uma celebração a trabalhos de atrizes travestis de Londrina, principalmente Scarlett O'hara e Mel Campus. É, também, um retorno às preocupações do projeto inicial de doutorado, da afirmação da presença de corpos trans e travestis nos palcos de teatro e nas instituições da arte. A partir da proposta de Campus & Lopes (2020), falarei sobre um “*teatro trans em Londrina*”, analisando vídeos, fotografias e materiais publicitários de quatro espetáculos que compõem quase duas décadas de produção: *Eu Quero Viver de Dia*, de 2003; *Bendita Geni*, de 2008; *Grazzi Ellas*, de 2017 e *Transtornada Eu*, de 2018; além de acontecimentos mais curtos, como o *Cabaré Diversidade*, de 2013 e a constituição do coletivo *ElityTrans Londrina*. Este é um capítulo, como o anterior, no qual as questões *queer*/transfeministas serão enfocadas a partir de maneiras como se organizam os trabalhos, formalmente, nas diferentes ocupações de espaços teatrais e não-teatrais da cidade, nas linguagens criadas e apropriadas por cada um deles.

## 1. MANTO: FERNANDA MAGALHÃES – UMA TRAJETÓRIA

O **manto**, como as *colchas*, são objetos têxteis que, primordialmente, foram inventados para proteger do frio. Por sua potência em congregar cores, formas e texturas as mais variadas, mantos se convertem facilmente em objetos de fruição estética. Mantos cobrem. Mantos protegem (não apenas do frio). Essas propriedades são convocadas na narrativa sobre o trabalho de Fernanda Magalhães, junto à menção ao *Manto da Apresentação*, bordado por Arthur Bispo do Rosário, na Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro, no decorrer de décadas. Objeto que vestiria para se apresentar a Deus, no dia do juízo final (IMAGEM 14), composto por *bordados* de palavras, imagens, *franjas* e *penduricalhos*. Como o trabalho de Fernanda. Como comporei este capítulo.



IMAGEM 14: Arthur Bispo do Rosário, *Manto da Apresentação* (título atribuído), bordado, costura e escrita<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Imagem retirada do site do Museu Bispo do Rosário, com legenda idêntica. O local, atualmente, preserva seus trabalhos. Disponível em <https://museubispodorosario.com/acervo/manto/> Acesso em 11/10/2021.



*Uma propriedade do manto:* cobertura. No decorrer da construção deste trabalho, trouxe (e trarei) algumas pessoas que foram mestres para mim, nas Artes Cênicas da UEL, como Adriane Maciel Gomes, Aguinaldo Moreira de Souza, Fernando Stratico, Mauro Rodrigues e Nitis Jacon<sup>43</sup>. Um capítulo sobre Fernanda Magalhães, nesta minha preocupação com encarnar as questões e não separar arte e educação, educação e arte, vem, portanto, *cobrir* esse desejo de mostrar a deferência por todas/os aquelas/es que *compõem*, de alguma forma, o que este que vos escreve é/está/faz hoje. Vamos pensar, então, em processos de formação (neste caso artística e acadêmica) não como base para ação, mas como algo que *cobre* o sujeito, macio, e o ajuda a constituir conhecimentos e práticas. Fernanda também aparece para que eu possa agradecer professoras e professores do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UEL<sup>44</sup>, uma vez que ela mesma lecionou, para minha turma, a disciplina Fotografia.

*Corpos em Aliança: espaços efêmeros de criação e coalizões pela diferença*

*O que atraiu estas pessoas? Quais são suas inquietações? Os corpos, as dobras, os encontros. Cada um chegou por motivos diversos e com conexões finas ligando-se aos outros. Participantes vindos de universos diferentes, outros contextos e de muitas divergências (...) O nome do coletivo de alunos do projeto, 'Fotocuir', remete às linguagens utilizadas e às questões abordadas. Uma forma de dizer dos trabalhos ativando e atingindo o público através da palavra-título do coletivo. Um nome que afeta por si, aponta, indica, diz (MAGALHÃES, 2017a, p. 21-22, grifos meus).*

A citação acima foi retirada do artigo *Experiências Efêmeras de Encontros Compartilhados: entre performances e vida*. O texto faz menção a dois coletivos (dentre outras coisas) feministas e *cuir*, formados por estudantes do curso de Artes Visuais da UEL e outras/os colaboradoras/es de diferentes linguagens e meios: o *Fotocuir* e o *Coletivo MANADA*. Deste trecho gostaria de destacar:

- 1) A **efemeridade** das uniões entre pessoas em torno de questões da arte em relação com a vida – presente no título;
- 2) O foco no **corpo** enquanto *locus* de exercício político, ativista;
- 3) A **diferença** como constitutiva da **aliança** entre corpos e
- 4) A intrínseca ligação entre **linguagem** e as **questões** abordadas.

Estes quatro pontos serão essenciais para que olhemos para toda a trajetória de Fernanda, desde suas primeiras fotografias em um quarto no Rio de Janeiro, em

<sup>43</sup> E gostaria de incluir, também, Ceres Vittori, Heloisa Bauab e Margha Vine.

<sup>44</sup> Estendo aqui minha deferência às minhas mestras e mestres Caju Galvão, Carla Araújo Moreira, Claudio Garcia, Marcos Aulicino, Maria Irene, Tania Sugeta e Vanessa Tavares.

1993, até a performance *Grassa Crua*, em 2016, no Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, sobre a qual nos dedicaremos ao final deste capítulo.

No livro *Corpos em Aliança e a Política das Ruas*, Butler (2019c, p. 33), por sua vez, aponta que

*(...) quando corpos se unem como o fazem para expressar a sua indignação e para representar a sua existência plural no espaço público, também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercer a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida.*

Estas reivindicações, pensadas enquanto imaginações e sonhos de outras possibilidades de vida, dizem respeito a conceitos desenvolvidos longamente na teoria de Butler (2019a; 2019b e 2019c) tanto no livro citado, como em *Vida Precária e Quadros de Guerra*. Nos três, como em todo seu percurso teórico, a autora defende a política da diferença. Discussões comuns aos três livros são, dentre outras, os modos como a representação e os processos de enquadramento contribuem para distribuir socialmente a precariedade e para compor as formas como vidas são, ou não, consideradas “*vidas passíveis de luto*” (BUTLER, 2019a). Entretanto, neste último, a autora foca mais diretamente a **centralidade do corpo** (dos corpos) **unidos em assembleia** na política das ruas e o **caráter de provisoriedade** destas manifestações, reivindicações, alianças. Provisoriamente como no teatro e na *performance art*.

Com o subtítulo *notas para teoria performativa de assembleia*, Butler (2019c), em todo o livro, retoma discussões de obras anteriores suas acerca do caráter performativo do gênero e o papel da representação do gênero e da sexualidade, considerando que “*o gênero pode ser uma representação na qual errar o alvo seja uma característica definidora*” (BUTLER, 2019c, p. 37). Em relação especificamente ao *Fotocuir*, ao qual nos dedicaremos mais abaixo, é a partir dessa consciência de que se deve “errar o alvo do gênero”; das maneiras de representar, muitas vezes fugindo da representação, ou tendo a representação como elemento (em disputa) no/do trabalho; da proposição de ações artísticas compartilhadas, abertas à contribuição do público; que o coletivo constrói pontes, devires, entre-lugares onde possibilidades do gênero são ampliadas, imaginadas, sonhadas, compartilhadas. O coletivo cria e imagina, portanto, brechas para a liberdade:

*O exercício de liberdade é algo que não vem de você ou de mim, mas do que está entre nós, da ligação que estabelecemos no momento em que exercitamos juntos a liberdade, uma ligação sem a qual não existe liberdade* (BUTLER, 2019c, p. 59).

Tendo em vista este “*exercício de liberdade*”, relevo o caráter de *assembleia* (BUTLER, 2019c) inerente à arte – mesmo que uma assembleia que se dá no campo da imaginação, quando, por exemplo, nos deparamos frente a um quadro, um grafitti, uma escultura – às maneiras como os processos, os produtos, as poéticas (singulares) de artistas e coletivos promovem espaços efêmeros de compartilhamento, essas alianças, afetações solidárias, lugares de exercício de resistências, re-existências. Em relação aos trabalhos de Fernanda Magalhães, as *fotoperformances* são este algo “*que está entre nós*” (*ibid*), este espaço no qual artistas e público podem estabelecer relações provisórias de liberdade; relações que deixam rastros, vestígios, relações que materializam afetos, modos de viver e de existir contranormativos.

### **Bordado 1:**

#### ***Efeitos de Representatividades, Diferença “nas” e “entre as” mulheres e a tematização do corpo nas artes encarnadas***

*Nesses 28 anos [de 1993 a 2021] eu vim construindo este trabalho que parte deste corpo que tá nas invisibilidades, né? E parte das potências desses lugares, nas potências daqueles que estão nas bordas, nas periferias, que escapam a essas regras e a esses lugares de aprisionamento* (MAGALHÃES, 2021, grifos meus).

O trecho acima, nas palavras da artista para entrevista à *Revista ePerformatus*, propõe uma síntese do que seu trabalho, em termos artísticos e ativistas, foi realizando no decorrer do tempo, conforme, aos poucos, era atravessado por experiências de/com outros corpos, em *alianças* as mais diversas, em *afetações solidárias*, em trocas, em trânsitos. Neste capítulo, olharei para maneiras como a artista experimenta, explora e constitui espaços variados de criação e interação artistas-acontecimento/objeto-público, imaginando outras possibilidades de vida (CAMPUS, 2020a), num primeiro momento, para seu próprio corpo contranormativo; logo depois, em “*experiências efêmeras compartilhadas*” (MAGALHÃES, 2017a).

Como afirma em sua tese:

*O corpo da mulher gorda, meu próprio corpo, negado e excluído, foi o impulso para a construção das diversas séries de trabalhos que desenvolvi a partir do ano de 1993, quando morei no Rio de Janeiro (...) No RJ, o calor excessivo e a praia são elementos determinantes das roupas leves utilizadas por todos. Poucos tecidos e corpos à mostra em todos os lugares. Não é somente nas areias que a população se despe dos tecidos pesados; dentro dos ônibus, metrô e nas ruas é recorrente observar trajés econômicos e frescos. Todos os corpos se mostram, ainda que estejam fora dos padrões dominantes* (MAGALHÃES, 2010, p. 96, grifo meu).

Esta descrição das sensações que Fernanda teve quando de sua mudança para a cidade do Rio de Janeiro diz respeito aos motivadores iniciais de sua poética, quando, em 1993, produziu a série *Autorretrato no RJ* (IMAGENS 15 e 16).



IMAGEM 15: Fernanda Magalhães, *Autorretrato no RJ 2*, 1993<sup>45</sup>.

Como nômade que realizou o mesmo deslocamento que Fernanda – do sul do Brasil ao RJ – reafirmo, com a artista, que as relações entre corpos e tecidos, o que se mostra e o que se esconde (também, o que se enfeita, se adorna) e com o sol que ilumina (esquenta, aquece, faz as cores “saltarem”), muda bastante quando nos deslocamos pelo país, principalmente quando o fazemos para viver em outro lugar. O trabalho de Fernanda, nasce, portanto, desse primeiro *arrastar-se* pelo espaço (territorial brasileiro) em ligação com a criação de outro espaço, na fotografia, para mostrar o escondido, o *aprisionado*: um corpo sobre o qual não se deve falar, que não deve acessar a esfera pública, não é saudável nem desejável, não responde a padrões e normas, deve contentar-se com as bordas e as periferias (arquitetadas como lugares que ele mesmo não pode produzir, mas é forçado a habitar). Desde este primeiro trabalho, Fernanda explora o aspecto performativo e performático na/da fotografia para questionar modelos que oprimem e aprisionam o corpo gordo (e outras categorias

---

<sup>45</sup> Série disponível no site *Pesquisas Artísticas Presentes*. Disponível em <http://www.pap.art.br/artista/2806> Acesso em 10/08/2021.

de corpos) e inverter narrativas que o marcam; assim como fala da efemeridade, do caráter nômade que todos os aspectos de corporalidades comportam (MAGALHÃES, 2010, p. 95-104). Por fim, Fernanda toma para a si a agência dos corpos gordos desautorizados a falar de si, a fazer por si, a produzir conhecimento sobre si; característica comum aos demais trabalhos e artistas re-criados e analisados nesta tese e às reivindicações do MONART (2018a; 2018b), a motivação inicial desta tese.

Na trajetória poética de Fernanda é possível vislumbrar certa economia de elementos, uma espécie de síntese, quase uma linha que interliga as *questões político-formais* em experimentações fotoperformáticas (como propõe a artista), que se dá quase progressivamente, atravessando outros corpos. Por isso, começando com a sequência de *afetos* e alguns *elementos* das/nas fotografias de *Autorretrato no RJ*, quero realizar o *trabalho crítico em relação com* alguns trabalhos de Fernanda a partir de condições compartilhadas (entre mim e ela, londrinenses deslocadas ao RJ).

Cabe relevar que essas “condições compartilhadas” não existem *per se*, são imaginadas e se manifestam no mundo a partir do trabalho da artista. Também os **afetos** e **elementos**, propostos por mim, abaixo, poderiam ser outros. Nenhuma das relações apresentadas aqui *são* (em si, não compreendem uma totalidade), elas *ocorrem* na afetação do espectador/crítico com as obras. As geografias convocadas não condicionam relações e comportamentos, mas sugerem trocas, trânsitos e outras sortes de movimento. *Existem* enquanto crítica por dizer respeito a certas qualidades de interação. Qualidades essas que não serão capturadas, nomeadas, mas sugeridas; *aparecem* como objeto poético (no texto crítico) e não pretendem prescrições em torno da obra da artista, nem de sua vida (entendida, graças aos recursos poéticos que Magalhães constitui, como elemento do trabalho). Qualidades essas que ultrapassam os dois corpos (da artista e do crítico), que se comunicam (ou podem vir a se comunicar), direta ou indiretamente, com conceitos, noções, movimentos, epistemologias, campos de estudo, pesquisas artísticas e acadêmicas etc.



IMAGEM 16: Fernanda Magalhães, *Autorretrato no RJ 5*, 1993.

**Afetos:**

Convocação – Situação/Encarnação – Luz – Espaço – Adornamento –  
Deslocamento/Arrastamento – Aprisionamento

**Elementos:**

Um carrinho de mão – para levar malas?

Uma corpa – a corpa de uma mulher gorda.

Um espaço – o canto de uma parede. Um quarto? Uma sala?

A luz do sol – ilumina (apenas) parte da corpa.

Um vestido – cobre, mas não adorna, não enfeita. Algodão cru.

Um colchão – não está sobre uma cama, não há lençóis, travesseiros.

Uma atitude – fuga.

Um título – na verdade, uma convocação. Um lugar: o RJ.

Uma consequência? – o auto-aprisionamento na periferia, na borda.

Uma linguagem – a fotografia.

Um lugar de passagem?

*Convocação:* Quando Fernanda vê os corpos à mostra no RJ, especialmente aqueles que lê, naquele momento, como fora das normas, dos padrões (seu próprio

corpo), não é o que eles realizam que está em jogo, mas as *convocações* que tais ações e comportamentos fazem ao corpo da artista. Londrina é uma cidade distante do mar. As praias mais próximas estão há pelo menos 400 km de distância de lá. Para nós, trabalhadoras/es, portanto, fruir dessa combinação de água salgada, sol, areia e vento é um evento que, na melhor das hipóteses, podemos aproveitar uma ou duas vezes ao ano. Numa sociedade em que tudo o que fazemos é relativamente público, para nossos corpos sempre cobertos e adornados de norte-paranaenses, o acesso ao mar traz consigo certa responsabilidade. Nossos corpos são, por isso mesmo, *convocados a*. Mas, a quê? Some-se a isso a gordura corporal, *elemento* do trabalho de Fernanda e de sua vida. A artista é *convocada* a trazer essas e outras interações para o retângulo da fotografia. A artista *convoca-nos* a viver, pensar essas relações, na fotoperformance.

*Luz*: este sol que ilumina a todas/os adentra a janela e, no RJ, *convoca*, diz, clama, interpela, obriga. Essa luz corta o corpo. O bloco de luz solar é também cortado por um batente de janela. A luz que corta, então, também é cortada. Pelas bordas da fotografia, percebemos, também, que aquele ambiente é escuro. O jogo entre luz e sombras, elementos máximos da linguagem fotográfica, constituem um espaço performático onde a corpa gorda aparece como pública, tomando a agência desta corpa para si; fustiga, provoca um *contra-olhar* (BAVCAR *in* MAGALHÃES, 2010). O jogo entre luz e sombras com aquele corpo, naquele ambiente, narra, performa, *convoca* a plateia a *se arrastar* para o retângulo da fotografia, a viver com a performer aquela situação, aquele momento.

*Deslocamento/Arrastamento*: deslocar ou deslocar-se, arrastar ou arrastar-se são questões de espaço. Sair ou levar algo de um lugar para outro. A prevalência das imagens do RJ em todos os tipos de mídia, veículos de comunicação e na arte – belezas, violências, corporalidades, musicalidades, performatividades – adiciona responsabilidades à corpa que se desloca para esse lugar. Somos envolvidas/os por certa mística, digamos assim. Ícone deste *arrastamento*, está ali o carrinho de mão, que pode levar as malas, a qualquer momento, de volta ao lugar de onde aquele corpo veio. Tensão. Passagem. Mais uma vez, aquela corpa se coloca em questão sobre se aquele é/pode ser seu lugar. Nós também precisamos pensar sobre isso, tomar posição.

*Situação/Encarnação:* não é uma corpa qualquer. É uma corpa gorda. É uma corpa marcada, abjeta, contranormativa, cuir, proibida de mostrar-se, mas que toma para si o espaço público. Uma corpa que reconhece e constitui sua potência frente os discursos produzidos para e sobre ela. É uma corpa norte-paranaense, branca, desacostumada com o sol. A carne se retesa, comprime, arrasta-se para as bordas. Nós também somos levadas/os para a borda, junto à artista.

*Adornamento:* cobrir-se para não aparecer. Enfeitar-se para voltar aos inícios. Sem cor, sem tingimentos, o algodão cru, um “tecido primordial”. O vestido é placenta. “*Ousar resistir para existir ou retornar ao armário*”, um dito de Wiliam Siqueira Peres em uma conversa, com base em Keila Simpson, ativista travesti da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), *re-existir*. Nós também precisamos tomar a decisão.

*Aprisionamento:* a periferia, constituída pelas sombras daquele corpo e pela ausência de luz solar nas bordas da fotografia, pode ser mais confortável. Voltar ao feto, ao fechamento em si mesma. Porém, quando este arrastar-se para a periferia é colocado à plateia, deixa de ser uma questão apenas para aquela corpa. Quem está aprisionada? A corpa em performance ou o olhar (o ver, o enxergar, o perceber) de quem está mirando?

*Espaço:* ou espaços. O cômodo precário, o colchão no chão. Abaixo dele, não há cama. Para ele, não há adornos, nem proteções. Não existe conforto possível. A periferia, a borda, o canto da parede, se projetam sobre a/o espectador(a). Nós também precisamos fugir. O espaço de aprisionamento é compartilhado. A necessidade da agência é para todas, todos e todes que experimentam, com a artista, este lugar. Os espaços criados nessa série de fotografias de 1993, *espaços primordiais* para a poética de Fernanda Magalhães, são constituídos por/de questões geográficas, colonizadoras, históricas, subjetivas. Tudo isso ao mesmo tempo, e mais. O retângulo da fotografia sugere auto-aprisionamento, mas também traz esta corpa à mostra, à esfera pública, a lugares que ele passa a ocupar, primeira e imediatamente, junto a outras corpas gordas, convocando-as. Se a corpa de Fernanda, nesta primeira série *fotoperformática*, quer se tornar parede para não mais existir, em *Grassa Crua*, 23 anos depois, a artista quebra o elemento que a aprisiona.



Em seguida, a artista realiza os primeiros atravessamentos (diretos) com as corpos de outras mulheres gordas, sendo que trago dois deles aqui: *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, de 1995 (IMAGEM 17), e *Classificações Científicas da Obesidade*, de 2000 (IMAGEM 18). Mostrar esse (seu) corpo que deveria permanecer nas invisibilidades, nas bordas, é, desde o início de sua trajetória, propor o atravessamento com outros, pelos quais se afeta e pode afetar.

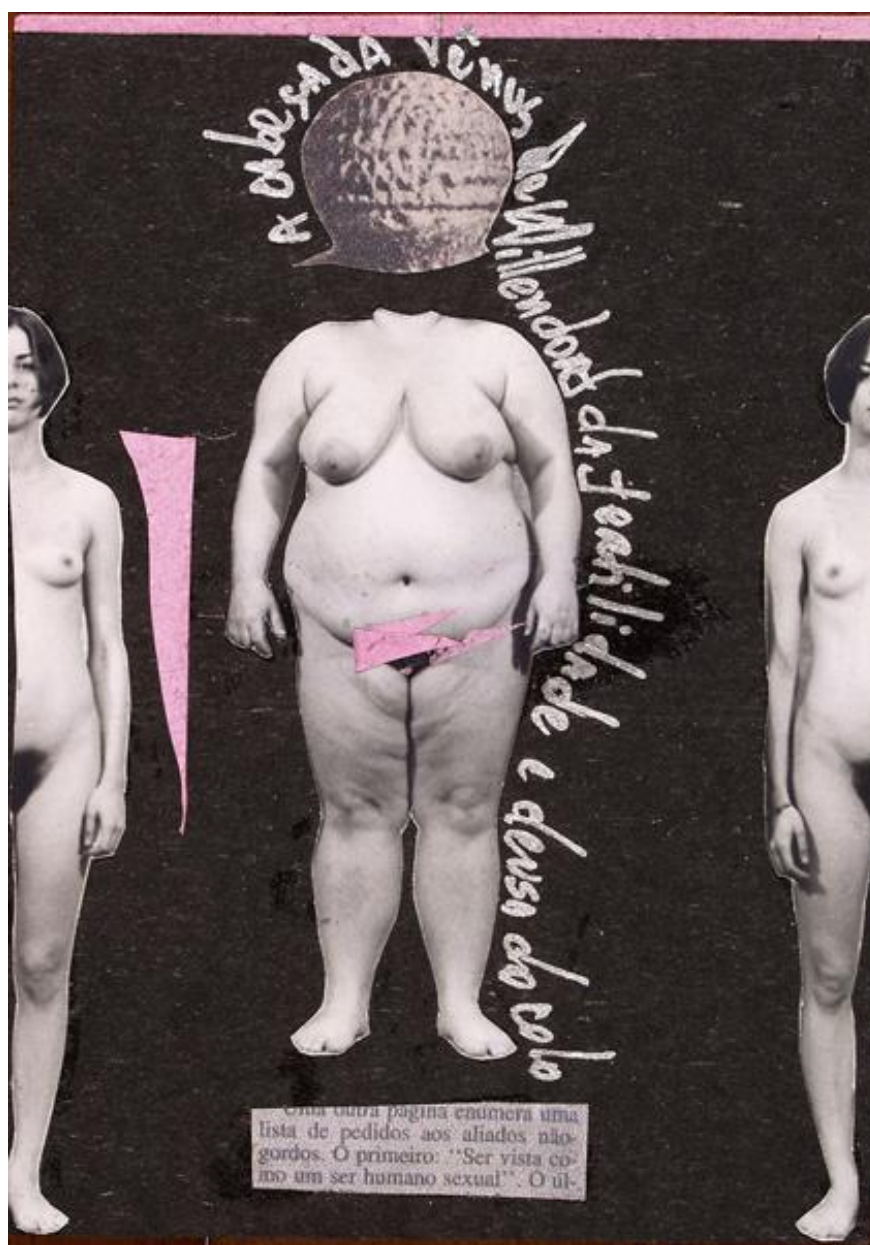


IMAGEM 17: Fernanda Magalhães, *Gorda 9*, da série *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, 1995<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Disponível em <http://www.pap.art.br/artista/2806> Acesso em 10/08/2021.

Nesta sequência de trabalhos de 1995, ou seja, dois anos após a série do RJ, Magalhães traz outros elementos *corpóreo-formais*: a apropriação de imagens e palavras, a escrita manual, o recorte-colagem, a *composição com* outras corpos (que se desdobra em trabalhos futuros). Amplia-se a intensidade e torna-se mais direta a *convocação* para quem lê a imagem. As corpos gordas são *des-aprisionadas*, libertas, estão à mostra. Entra em jogo, como a própria artista propunha, a questão do desejo e do erotismo que perpassa, atravessa esse corpo que não pode, não deve ser publicamente desejado:

*É assim que as mulheres gordas estão inseridas no campo erótico, mas em geral atreladas a sentidos diversos e violentos, na maioria das vezes, repugnantes, como sexo animal, bizarro, exótico e esquisito. Essas representações querem nos fazer crer que as mulheres gordas só poderiam ser desejadas por corpos doentes que amam o bizarro. Consideradas como corpos que devem ser extintos, pois ofendem os gordofóbicos, as mulheres gordas ousam em tamanho, devem se redimir de suas culpas e de seus excessos e ficar em seus devidos lugares, conformadas com os papéis atribuídos a elas. Nesta lógica, posar nua para fotografias e vídeos, expor o corpo nu publicamente seria um papel esperado dos corpos 'perfeitos, lindos e sarados'. Os outros expostos são considerados uma verdadeira ofensa. Corpos impróprios, inadequados, feios, nojentos e repugnantes (MAGALHÃES, 2017b, s/p).*

Questionar diretamente padrões e normas de beleza e saúde, na poética de Fernanda, portanto, tem a ver diretamente com experimentar o espaço que corpos cuir podem ou não ocupar no mundo, primeiramente no retângulo das fotografias, projetando-se, em seguida, para a interação via instalação. Em *Classificações Científicas da Obesidade* (IMAGEM 18), a poética da artista se desloca, pela primeira vez, para o espaço da proximidade corpórea entre obra e espectadoras/es; solicitando uma dimensão teatral, presente em todo o trabalho da artista, que se formou, também, em movimentos teatrais da cidade, como produtora e espectadora (MAGALHÃES, 2010). O espaço vazado nos convida a atravessar os corpos, a nos entregarmos a eles, a explorá-los, a comparar-se. Mas, devemos? Podemos?



IMAGEM 18: Fernanda Magalhães, *Classificações Científicas da Obesidade*, 2000, instalação (in MAGALHÃES, s/d).

A primeira questão que quero relevar sobre estes primeiros trabalhos de Fernanda tem a ver com o que chamei, acima, de “elementos corpóreo-formais” em sua poética, iniciando uma discussão sobre a “tematização”, ou melhor, os “olhares que tematizam”, tornam “temas” elementos nas/das poéticas de artistas que lidam com corporalidades contranormativas, cuir, feministas ou outras questões relacionadas a gênero, sexualidade e raça. Propunha, no início do percurso desta tese, que corpos trans e travestis, na arte, não são apenas “mais um corpo”. As transexualidades e travestilidades não são “temas”. Outras dimensões de nossas possíveis identidades (e identificações) ou os marcadores sociais que incidem sobre nossos corpos – gênero, sexualidade, raça, classe social, etnia, colonialidade – não são “temas”. Como propõem artistas negras e negros, trans e travestis, gays e lésbicas, indígenas, dentre outras/os, em propostas artísticas e conceituais, nossas subjetividades, modos de existir e de performar socialmente não são “temas” dos trabalhos; são *matérias*, *elementos* das poéticas e têm relação direta com os modos como manejamos os recursos, materiais, suportes, meios e linguagens em nossos trabalhos. Esta centralidade nas expressões, no mover dos corpos (marcados como) abjetos, desviantes, contranormativos, dissidentes de gênero e sexualidade; para as/os artistas aqui abordadas/os, é

constitutiva de sua linguagem, sua poética, se fazendo *materialmente*, de forma *híbrida*, em todos os meios artísticos.

O olhar que separa as questões de linguagem, estéticas, poéticas, artísticas e formais dos “conteúdos” das obras, objetos ou ações que fazemos enquanto artistas ou críticos/as, por exemplo, não é nosso. Se há artistas que trabalham nesta zona de aparentes cisões entre forma e conteúdo (que tematizam identidades e identificações), é porque questões relacionadas às visibilidades e às representatividades de grupos sociais que estiveram à margem de determinadas estruturas sociais estão vindo à tona, reivindicando o direito às (suas) subjetividades contranormativas, especialmente na arte e, para atentarmos à nossa geografia, especificamente no Brasil. Em suas reflexões sobre a identidade enquanto categoria, ou melhor, “armadilha”, Asad Haider (2019), em consonância com Hall (2000), nos mostra como este é um conceito posicional importante para certos movimentos de emancipação (em sua análise, os racialmente marcados) e, ao mesmo tempo, ferramenta de (auto)aprisionamento. Se, por um lado, não devemos abandonar a atitude crítica em relação às questões “identitárias”, visto que fazem parte de esquemas que incidem sobre nós e que nos restringem; por outro, processos relacionados à autoexperimentação, autodeterminação, autodesignação e à cobrança por representatividades vêm solicitando do campo da arte não apenas que certas pessoas possam fruir dele, acessá-lo ou que algumas tematizações sejam postas, mas, principalmente, que modifique seus parâmetros de análise, de construção de narrativas (históricas e de memória especialmente) e da própria produção de linguagem, de poética, de estética, dos suportes, materiais, meios etc; atitude que tem sua mais radical expressão, no trabalho de Fernanda Magalhães, em *A Natureza da Vida e Grassa Crua*, que re-criarei adiante.

Modelos críticos e de construção histórica e de memória “pós-identitários” na arte, quando rasos demais, se convertem em fixações ao desconsiderar amplo espectro de possibilidades e podem configurar ferramenta de opressão, apagamento e silenciamento daquelas/es que não se interessam por, ou se identificam com este tipo de perspectiva. Paradoxalmente, pode ser na multiplicação de nomeações, categorias, de identificações, de autocriações que pode morar a diluição das prescrições identitárias, como revela Preciado (2018a). Ao mesmo tempo, em termos de arte, é essencial que fiquemos atentas/os a análises que compreendem que só há “tematização” naquilo que revela diretamente o que representa ou pretende representar, como propusemos com Young (2006).

Marcar branquitudes, heterossexualidades, cisgeneridades e padrões estéticos, por exemplo, na arte, não significa, em si, uma redução das experiências ou da complexidade dos sujeitos; mas uma resposta (talvez estratégia) que corpos marcados oferecem para falar de sistemas que não os deixam existir, mover-se no mundo, aparecer (NASCIMENTO, 2021; RODOVALHO, 2017). Falar de representação, em arte, pode configurar um problema sempre e infinitamente ampliado; tendo, no limite, a possibilidade de que tudo, de alguma forma, seja ou constitua algum tipo de representação. E a arte que se apresenta como “melhor” por não ser “representativa”, ou narrativa, pode ser a mais perigosa, porque totalizadora, porque não se revela...

A gordura corporal e as corporalidades de mulheres gordas (em aliança ou não com outras corpas), no percurso poético de Fernanda, não podem ser entendidas como “temas” de seus trabalhos, mas como *elementos* deles. As corporalidades de mulheres gordas atravessam e combinam diferentes meios e linguagens *com* e *na* gordura corporal, além de aspectos de sexualidades, feminilidades, materialidades, visualidades, possíveis performatividades, políticas de/para corpas, outras diferenças.

A segunda dimensão que quero tocar aqui e desenvolver posteriormente é que seu trabalho compõe *efeitos de representatividades*. Desde essa etapa primordial da poética de Magalhães existe a constituição de um espaço, no sistema de arte, em instituições, para sua autorrepresentação de mulher gorda. Não advogo que a artista seja “a primeira”, não importa a “*origem original*” (DIDI-HUBERMAN, 2015). No Brasil, o trabalho da artista contribui para a construção de um espaço de circulação de outras poéticas de artistas mulheres gordas, como descrito por Miro Spinelli (2018, p. 18-19) em sua dissertação, ao falar sobre seu programa performativo *#gorduratrans*, por exemplo; o mesmo tipo de espaço que, segundo Nascimento (2021), transfeministas buscam construir em seus processos de autodeterminação contemporâneos. O corpo de mulher gorda constitui-se como um elemento poético, contrutivo, para a arte, expandindo-se daquela localidade (Londrina) para outros lugares no Brasil e no mundo, friccionando-se com outras poéticas de/para/com mulheres gordas, possibilitando e expandindo, em analogia a Teresa de Lauretis (1994), as percepções das diferenças “entre” mulheres gordas, o que só é possível **quando múltiplas narrativas sobre corpas invisibilizadas/silenciadas tomam a esfera pública, a agência sobre si.**

Lauretis (1994, p. 207-208), no artigo *A Tecnologia do Gênero*, afirma que o gênero compreendido enquanto diferença sexual (masculino/feminino, macho/fêmea,

homem/mulher) “*confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo*”, impedindo a apreensão de **diferenças entre as mulheres** ou **diferenças nas mulheres**. A autora propõe discutir o gênero a partir do conceito de *tecnologia sexual*, de Michel Foucault, no qual

(...) o gênero como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sexuais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p. 208).

Relevemos que, nesta fase primordial da poética de Fernanda, a palavra “representação” ocorre como título agrupador de uma série de trabalhos, desde *Autorretrato no RJ* até *Classificações Científicas da Obesidade*. É sobre a representação desta categoria de corpo – o das mulheres gordas – que o trabalho acontece. Ele se firma e circula pelo sistema de arte questionando a ausência de lugares para estes corpos nas representações da arte ocidental e espraia-se para a cultura visual, os editoriais de moda, a produção pornográfica etc. Pensando com Lauretis (1994), a fotografia é uma destas “*tecnologias sexuais*” e o sistema de arte um campo institucional no qual certas representações insistentemente produzem e reproduzem práticas da vida cotidiana que encerram a corpa gorda em certos aprisionamentos. A autorrepresentação, discutida, na atualidade, via discursos e práticas sobre a noção/operador político da *representatividade* ((MONART, 2018a; 2018b) é, portanto, mais uma destas estratégias para constituir outros *efeitos*, outros modos de fazer, de viver gênero, sexualidade e outras categorias que banham nossos cotidianos, nos constituem.

Lauretis (1994, p. 208) afirma que o **gênero deve ser compreendido enquanto “efeito”**: nos corpos, nos comportamentos e nas relações sociais. Para ela, o sistema sexo-gênero “*é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (...) a indivíduos dentro da sociedade*” (*ibid*, p. 211-212). Pensando assim, a multiplicação das possíveis representações de gênero e distintas corporalidades, *muitas representatividades*, ou melhor, a representatividade de uma diversidade de corpos e corpos historicamente alheios/os de direitos, espaços, instituições, da representação (de si), é estratégia para mitigar efeitos homogeneizadores, essencializadores, colonizadores. Afirmar-se, *identificar-se com*, neste caso, não tem a ver com a aderência a discursos redutores de subjetividades, próprios de categorias identitárias, quando fechadas em si mesmas. Assumir uma perspectiva, uma *encarnação*, não enquanto ontologia ou característica

do “ser”, mas como estratégia acadêmica/militante (JESUS *in* BAGAGLI & VIEIRA, 2018) não tem nada a ver com opor conceitos, corpos, experiências, identidades, conhecimentos; mesmo que essa oposição emerja em certos trabalhos. Da mesma forma, assumo este processo de autodeterminação, de aceitação das marcações em mim (branquitude, cisgeneridade, bichice) como um produtor de efeito para a construção de conhecimento e memória. E assim, tomando em meu corpo certas marcações (como faz Fernanda em toda a sua trajetória poética), destacando elementos, propriedades, relevos, materiais; permanecerei neste escrito, tendo sempre em vista que *efeitos de representatividades* podem ter uma ligação estreita com a multiplicação das representações, das autorrepresentações, do fazer-se a si ou para a comunhão com a outra e o outro, mesmo que estes encontros ocorram na imaginação ou no choque entre a pessoa e a obra, objeto ou acontecimento artístico.

*Bordado 2:*

*A Natureza da Vida, a partir de 2000*



IMAGEM 19: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Semana das Cores, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, Brasil, 2013 (Fotografia: Eliza Prativiera).

O cenário é o que sobrou do antigo Prédio do curso de Artes Visuais da UEL, construções de madeira demolidas em janeiro de 2013<sup>47</sup>. Tive a oportunidade de estudar entre as últimas turmas que estiveram ali. Pelo menos entre 1998 e 2011, foi uma extensão do lar para mim, visto que o curso de Artes Cênicas surgiu quase como irmão de Visuais, na UEL. Fernanda também realizou sua formação no que se tornariam aqueles escombros e lecionou por mais de 20 anos ali. Um espaço afetivo, cheio de histórias; espaço que nos une, onde cursei a disciplina Fotografia com a professora Fernanda Magalhães.

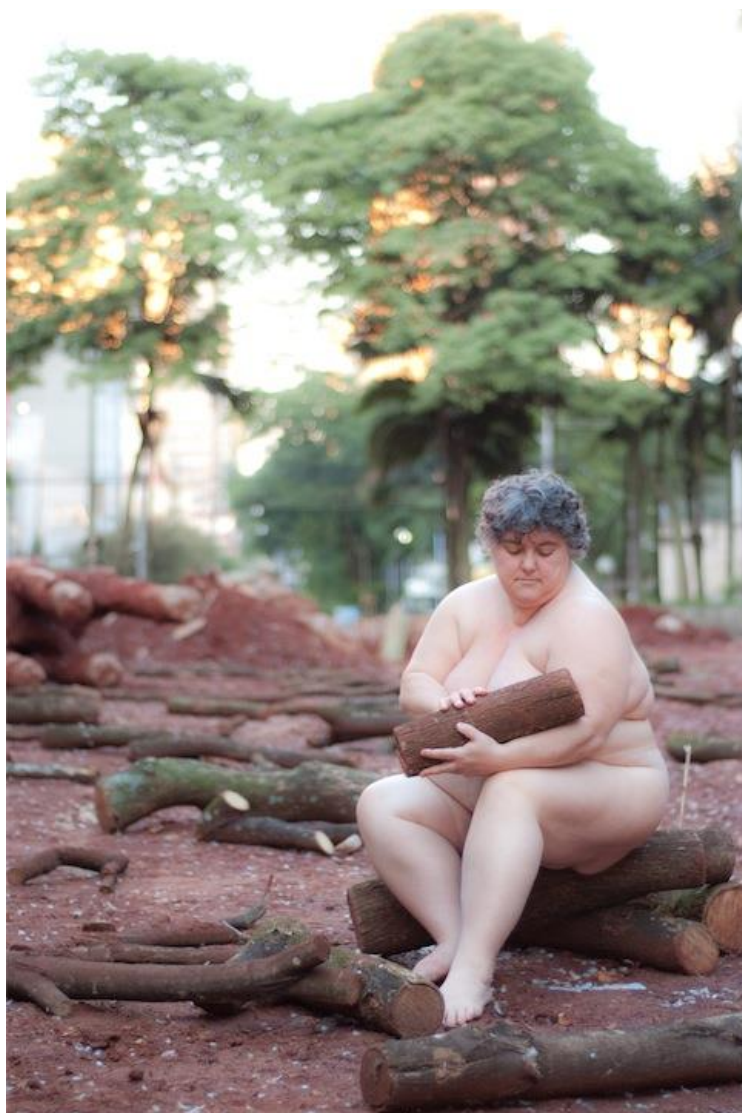


IMAGEM 20: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Bosque Central, Londrina, PR, Brasil, 2011 (Fotografia: Graziela Diez)

---

<sup>47</sup> Sobre: <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/adeus-a-casa-das-artes-829978.html> Acesso em 26/08/2021.



Bosque Municipal Marechal Cândido Rondon, ou, para a maioria das/os moradoras/es da cidade, simplesmente Bosque Central de Londrina. Um lugar de passagem. Um aconchego. Em 2011, com a intenção de “revitalizar” o local, a prefeitura autorizou a derrubada de árvores de mata nativa, sem licença ambiental ou consulta à sociedade; ocasião em que muitas/os artistas e outras/os cidadãs/os se manifestaram, conforme a artista descreve em *live* para o Museu Oscar Niemeyer (MAGALHÃES & REIS, 2020), de Curitiba. Nesta mesma ocasião, com a produção desta fotografia, *A Natureza da Vida*, série de trabalhos que perfaz um longo período de sua produção – pelo menos de 2000 até o momento – ganha este nome e este caráter serial, começando a questionar, a partir de seu corpo, suas marcas, essa relação entre a natureza e a vida. Tudo isso a partir da interação com este ser morto das árvores (troncos) que habitaram toda a sua vida. Tudo isso reafirmando a gordura corporal enquanto elemento de sua poética.



IMAGEM 21: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Cine Teatro Ouro Verde, Londrina, PR, Brasil, 2011 (Fotografia: Graziela Diez)

12 de fevereiro de 2012: um incêndio destrói o Cine Teatro Ouro Verde, no Calçadão de Londrina, edifício moderno projetado por Villanova Artigas, inaugurado

em 1952, que comportava, então, 1500 lugares<sup>48</sup>. Além de principal palco de apresentações de teatro, dança e música da cidade, no decorrer de sua curta história, também era um importante espaço de veiculação de cinema e exposições de artes visuais. Naquele dia, a coluna de fumaça que subia do incêndio podia ser vista de muito longe. Hoje, quando vimos queimar parte de nossa memória com o Museu Nacional (no Rio de Janeiro, em 02 de setembro de 2018) e a Cinemateca Brasileira (em São Paulo, no dia 29 de julho de 2021), convoco esta memória, com o trabalho de Fernanda, para falar de muito do que morreu em nós naquele dia. Ela passou toda a sua vida por ali, como artista ou espectadora. Foi ali que vi o primeiro espetáculo de teatro da minha vida, em 1998. Me atarei a apresentar apenas uma imagem, mas a/o leitor(a) pode acessar muitas outras, ainda hoje, na internet. Cabe ressaltar que o Ouro Verde foi reconstruído e reinaugurado em 30 de junho de 2017 e que, durante toda a sua história, foi administrado pela UEL.



IMAGEM 22: Cine Teatro Ouro Verde em chamas (Foto: Agência DAMA<sup>49</sup>).

---

<sup>48</sup> Conforme Biblioteca do IBGE. Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=443036#:~:text=Notas%3A%20Inaugurado%20em%2024%20de,Estado%20e%20Minist%C3%A9rio%20da%20Educa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 20/08/2021.

<sup>49</sup> Disponível em <http://epigrafias.blogspot.com/2012/02/> Acesso em 20/08/2021.

### *Afetos de Madeira*

Começo a seção com estas três imagens de *A Natureza da Vida*, mais uma vez, enquanto modo de aproximação *encarnada*, afetiva, pessoal, com os trabalhos desta artista; com narrativas que, num primeiro momento, dizem muito de nós e daquelas que compartilha(ra)m destes locais em que a corpa gorda de Magalhães se coloca para questionar a transitoriedade, a efemeridade da natureza (e) da vida, dos termos “natureza” e “vida”. Afetos de madeira, como o símbolo da UEL, lugar que possibilitou nosso encontro; elemento das fotografias acima, mas, também, de nossas casas; de outros espaços de acolhimento e proteção. Conforme se lê no site da UEL:

*A marca-símbolo da Universidade Estadual de Londrina foi instituída pela Resolução nº 276/75 de 5 de julho de 1975, cujo significado corresponde ao trinômio das funções da Universidade: o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, representado pelas três faixas que desenham o “U” de Universidade. A circunferência central e a haste que a sustenta, simbolizam a peroba, árvore original do Campus onde está instalada a Universidade (grifo meu)<sup>50</sup>.*



IMAGEM 23: À esquerda: peroba localizada na região central da UEL, ao lado do Restaurante Universitário e do antigo prédio de Artes Visuais. À direita, símbolo da UEL

Madeira de peroba: símbolo da UEL, componente do prédio de Artes Visuais, talvez de partes do Ouro Verde incendiado; um dia, há muito tempo, certamente esteve entre as árvores do Bosque Central. Madeira dura e resistente, mas não indestrutível; como muitos afetos, alianças e relações de solidariedade ou resistência. Compôs as estruturas de nossas próprias casas, como se pode ver na Imagem 24, da última casa

<sup>50</sup> Disponível em <https://portal.uel.br/conheca-a-uel/pages/marca-e-logotipo.php> Acesso em 18/08/2021.

em que vivi no Paraná, na cidade de Jaguapitã, 60 km de Londrina. Casa que, como muitas, foram desmanchadas e, talvez, tenha se tornado mesas, armários, estantes.



IMAGEM 24: Casa de madeira em Jaguapitã, 2013 (Fotografia: Ed Sombrio)

A madeira, aqui, existe como elemento de *afetação*, de *identificação*, de aproximação; de dureza, mas, também, de porosidade; de promessa de permanência, porém, de certa fatalidade da provisoriedade da vida e de tudo o mais. É um elemento de relação (crítica) encarnada, situada. Compõem um pouco da natureza da/nossa vida compartilhada de norte-paranaenses. Assim como a artista propõe que, em *A Natureza da Vida*, “o corpo se torna parte do lugar” (MAGALHÃES & REIS, 2020), convoco esse elemento, esse material, para constituir um *lugar* para estabelecer a relação crítica. Um lugar em que transitam identidades, identificações, marcações, apropriações e reapropriações, desvios e desviantes, contranormatividades. Um espaço em que precisamos atravessar superfícies por vezes duras demais, por vezes porosas, outras, ocas. O corpo gordo nu, *endurecido* pelos/nos olhares normativos e pelas marcações que incidem sobre ele, nesta série de trabalhos, propõe relações de *porosidade* quando se coloca em espaço público. Propriedades da madeira que interagem.

A série *A Natureza da Vida* diz respeito à efemeridade, aspecto essencial da performance, exposto no tensionamento entre as duas partes da relação posta no seu título – natureza e vida (MAGALHÃES, 2017b). Paralelo a outros trabalhos com os quais conversarei neste capítulo, a série *convoca* relações, alianças, afetações, resistências e compartilhamentos. A poética de Fernanda, no século XXI, será atravessada por uma infinidade de corpos e corpos, abjeções, dissidências, contranormatividades. *A Natureza da Vida* nasce da ação de fotografar-se, nua, no Central Park de Nova Iorque, em 2000 e, em 2011, a artista é novamente fotografada nua em Paris. Conforme a artista (MAGALHÃES & REIS, 2020), nestas duas ocasiões, pensava nelas como ações separadas, *fotoperformances*. Ao ganhar este nome e o caráter serial, a gordura corporal e outros elementos de sua poética passam a explorar outros meios, relações e interações, como veremos logo abaixo.

### **Provocando contra-olhares e o “demorar-se juntas/os” em algo**

*O excesso de imagens em nossa sociedade nos leva a um estresse visual, causando uma cegueira coletiva. Com tantas possibilidades de ‘ver’, nada mais é visto. Este anestesiamiento dos olhares é causado pelo excesso de imagens clichês que abarrotam o mundo e nos tornam, a todos, cegos de alguma forma* (MAGALHÃES, 2010, p. 58).

O trecho acima foi extraído do livro resultante da tese de doutorado da artista e diz respeito ao projeto com os cegos, descrito no Ponto 3 da introdução. Em parceria com a escritora Karen DeBértolis, é a primeira experiência de expansão do trabalho de Fernanda para o fazer com outros corpos tornados abjetos nos mais variados discursos contemporâneos. Aspectos da gordura corporal, de feminilidades e do desejo são tensionados, na aliança entre diferentes (mulher gorda + cegas/os), com os atos máximos das artes visuais – o ver/o olhar/o enxergar – e com seu sentido primordial – a visão. Se, em *Autorretrato no RJ* ou em *A Representação da Mulher Gorda na Fotografia*, quem é interpelada/o, *convocada/o* a questionar-se sobre o que pode o corpo da mulher gorda é a plateia; no trabalho com os cegos, é tensionada a ideia de quem realmente vê. O que se vê. Como se vê. Etc. Como propõe Bavar (apud MAGALHÃES, 2010, p. 60), é uma experiência de *contra-olhar*, da devolução, por parte daquelas/es que sempre foram vistas/os como “não-videntes” às sociedades que, estressadas pela profusão das imagens, continuam a arvorar-se de sua “propriedade da vidência”, permanecendo não-marcadas, neutras. Trata-se, portanto, de uma virada epistemológica; o mesmo tipo de movimento proposto por outras identificações, como

as trans e travestis (BAGAGLI & VIEIRA, 2018; RODOVALHO, 2017), um movimento anticolonial, de descolonização.

Se, por um lado, o projeto com os cegos é essencial para vislumbrarmos modos como Fernanda começa a estabelecer certas relações de solidariedade entre diferentes (FREIRE, 2016), por outro lado, é a articulação com esta devolução do olhar e da percepção, expressa na ação de representar a si mesma na fotografia e colocar seu corpo nos espaços – institucionalizados ou não – da arte que quero comentar aqui.

Sobre a série *A Natureza da Vida*, a artista fala em artigo para a *Revista ePerformatus* (2017b, s/p):

*A Natureza da Vida é um projeto em desenvolvimento, desde os anos 2000, e que utiliza os meios foto, vídeo e performance nas produções e problematizações propostas no trabalho. As ações são realizadas em locais públicos em diversas cidades do mundo. As performances são constituídas pela movimentação no espaço e pela ação de tirar a roupa e posar, quase sempre nua, para fotos e vídeos.*



IMAGEM 25: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, FotoBienalMasp, MASP, São Paulo, 2013 (Fotografia: Fábio Judice)<sup>51</sup>

Na fotografia acima, feita no MASP, em 2013, ao fundo vemos a Imagem 20, e sabemos, por isso, que há outras fotografias desta mesma série expostas naquele

<sup>51</sup> Esta e a próxima imagem estão disponíveis em <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/> Acesso em 26/11/2021.

espaço. Fernanda, por sua vez, posa nua oferecendo-se a qualquer pessoa que queira agir como fotógrafa da sua performance. Quem, nesta ação, produz o *contra-olhar*? A artista que se coloca publicamente num lugar em que seu corpo não caberia ou a plateia-fotógrafa que registra a ação? Quem devolve o olhar que a quem? Como o campo das representações se modifica quando este corpo aparece publicamente numa das instituições máximas das artes visuais do país? Como o campo do conhecimento sobre o corpo da mulher gorda se reconstitui com esta ação? Que vestígios a ação e as fotografias produzidas deixam no mundo? Quem é/são a(s)/o(s) artista(s) na ocasião?

*Mantos:*

*Espaços compartilhados em Fernanda Magalhães – Fotocuir e Grassa Crua*

Para finalizar a relação crítica com os trabalhos de Fernanda, as próximas seções compõem *mantos* por privilegiar criações mais recentes da artista em que sua ação enquanto educadora não pode ser cindida de seu papel de artista. Quando compartilha os trabalhos com outras pessoas, especialmente quando agindo enquanto professora na UEL, ela *cobre* e *é coberta* por uma rede de conhecimentos que são constituídos no encontro, como no coletivo *Fotocuir*. Ao mesmo tempo, falarei da experiência em *Grassa Crua*, em que Fernanda é aluna, aprendiz, em sentidos muito variados, entendendo que, para algumas pessoas, e em certas poéticas artísticas, esses papéis típicos do processo de ensino-aprendizagem (professor(a)-aluno/a) não podem ser, também, separados.

*Fotocuir:*

Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e

BanqueteComidaCorpoCorpoComida, 2013-2016

*Nesta performance todos os participantes envolvidos são algum tipo de comida que mais lhes atrai, ou é de seu gosto. Podendo escolher entre doces, salgados, frutas e saladas como: beijinhos, cereais com leite, macarrão, salgadinhos entre outros, os corpos tornaram-se alimentos. No desenvolvimento da performance os participantes irão se comer, assim, um ao outro, como em relações-rituais de acasalamento, questionando os alimentos e os corpos na sociedade de hoje em dia<sup>52</sup>.*

O trecho acima apresenta a premissa de *Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e BanqueteComidaCorpoCorpoComida*, realizada pelo *Fotocuir*,

<sup>52</sup> Texto do podcast *Entre Atos*, da Alma Londrina. Disponível em [https://www.podomatic.com/podcasts/radioalmalondrina63480/episodes/2014-07-29T15\\_59\\_05-07\\_00](https://www.podomatic.com/podcasts/radioalmalondrina63480/episodes/2014-07-29T15_59_05-07_00) Acesso em 12/11/2021.

coletivo formado, a partir de 2013, no projeto *Fotoperformance: ação, criação, arte, ativismo, trânsitos coletivos contemporâneos*, com a participação de alunos “do Departamento de Arte Visual da UEL e de outros cursos como Design, Ciências Sociais, Artes Cênicas e alguns colaboradores externos como uma fotógrafa e uma atriz” (MAGALHÃES, 2017a, p. 15). Assim como acontecimentos de *A Natureza da Vida*, neste trabalho, as/os artistas tomam para si um dos papéis que o teatro (ocidental) teve durante o decorrer de sua história: o ritual, a necessidade da comunhão coletiva e dos ritos de passagem. Em *Banquete* as/os participantes passam, sempre, cada um à sua maneira, de um estado a outro; o trabalho aciona a ressignificação das relações entre corpo e comida, além de outras, como sexo e sexualidade, a partir de processos que ocorrem tanto interna quanto externamente nos/sobre os corpos que participam deste ritual/assembleia.

Em *Banquete*, o *Fotocuir* desloca o caráter de acionamento coletivo presente em todo o trabalho de Fernanda para outra esfera: o processo de pensar o programa é, também, coletivo. Diferente de outras ações nas quais a artista compartilha um programa pensado predominantemente por ela, neste trabalho, elas foram “planejadas” por um coletivo que pensa o ritual: as/os participantes do projeto. São as sacerdotisas e sacerdotes preparando o rito. O ritual é programado a partir do pensar e do compartilhar questões como a gordura corporal, o veganismo e o vegetarianismo, a bulimia e a anorexia, a magreza, os gostos alimentícios e outros marcadores ligados a estéticas corporais e aos modos de se relacionar com os alimentos (mas não somente). Símbolos e simbologias contemporâneas sobre estes assuntos são compartilhados. Algumas pessoas participantes do ritual são iniciadas e conhecem de antemão os “segredos” e “mistérios” socializados: as/os artistas. As outras estão ali para receber algo preparado e necessário àquela coletividade: a assistência. Ao final de cada ritual, todas/os sairão um pouco diferentes do que entraram. Fernanda é o bispo, ou algo que se assemelharia a esta figuração em outros paradigmas e contextos religiosos, rituais ou cerimoniais.

Ao mesmo tempo, *Banquete* é aberto às influências do público ao ponto de transformar-se no decorrer dos acontecimentos:

*Do ‘Banquete’ surgiu a ‘Oficina de Costurar Salgadinhos’, desdobramento proposto pelo público na Universidade Estadual de Maringá / UEM, enquanto preparávamos nossas comidas antes da performance. Pessoas que passavam pelo calçadão foram se interessando enquanto costurávamos salgadinhos que virariam colares e guirlandas. Perguntavam sobre o que estava sendo feito e logo quiseram ajudar*



*naquela ação e isso foi o impulso para surgir a 'Oficina' (...) uma ação que precede o 'Banquete'. O público prepara as comidas enquanto se monta de uma delas para depois ser realizado o 'Banquete'. Uma ação de pré-produção que foi absorvida como parte da performance que se transformou em ação de longa duração com a participação do público (MAGALHÃES, 2017a, p. 26).*

O ritual, portanto, se renova segundo as necessidades, tanto de ordem psíquica e social, como do próprio processo de criação do trabalho. Ele restitui, para nós viventes na “civilização ocidental” – e é importante marcar, mesmo ironicamente, este lugar, porque há civilizações, povos e etnias que nunca separaram estas esferas, algumas delas geograficamente localizadas no “Ocidente” – a ligação entre comida e sexo, que aprendemos a separar de forma bastante restritiva: cada qual tem seu espaço, expresso em cômodos de uma casa – cozinha para comida e quarto para o sexo – ou em estabelecimentos comerciais – restaurante e motel (dentre outras possibilidades).



IMAGEM 26: Fotocuir, Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e BanqueteComidaCorpoCorpoComida, Praça-Cantina do CECA/UEL, 2014 (Foto: Graziela Diez)

Na figura acima (IMAGEM 26), vemos com nitidez certos *deslocamentos* que o trabalho realiza: a boca, órgão privilegiado do paladar, da degustação, via de acesso ao sistema digestivo, mas, também, do sexo, sozinha, restitui a ligação; ela come corpos ou o que estes lhe oferecem. Os corpos também se convertem em recipiente, anteparo para a comida. E é nessa re-ligação que os processos de restituição ritual alcançam sua maior força, inclusive psíquica, em *Banquete*. Restituição de partes dos

corpos, objetos e questões que podem *retornar* às práticas sexuais. Conforme afirmam Souza & Oliveira (2021, p. 451):

*(...) a performance que aqui analisamos dialoga com a ideia de que a arte deve assumir o lugar antes destinado aos rituais – nesse sentido, a arte do coletivo Fotocuir constituiu novos discursos, ou possibilidades de discurso, sobre corpos, comidas e sexualidades. Durante a performance, e mais especificamente no momento do banquete, as práticas alimentares e as relações que estabelecemos com a comida eram amplamente questionadas. Havia o deslocamento do lugar onde banquete deveria ser servido, das etiquetas que se eram esperadas durante o momento da refeição até a proximidade da comida com regiões do corpo que usualmente não são manipuladas no ato de comer.*

Outra das dimensões que os trabalhos de Fernanda, principalmente a partir do momento em que se lançam para o espaço da interação direta com as assistências é a necessidade do encontro, do estar-juntas/os, ou, melhor, do **demorar-se juntas/os em algo**, que não pode separar-se da questão do olhar. O estresse visual provocado pelo excesso de imagens na contemporaneidade (BAVCAR *in* MAGALHÃES, 2010), que atinge, altera e condiciona o olhar, é equivalente aos fenômenos que dificultam o encontro, o demorar-se juntas/os. Neste sentido o termo *fotoperformance* (foto + performance), acionado pela artista desde os primórdios de sua poética, pode ser visto como um indício desse (des)encontro, ou da vontade de fazer trabalhos que possibilitem o encontro entre as/os corpos/os (as assembleias) de maneiras distintas daquelas que nos são comumente oferecidas hoje e para fruirmos juntas/os, pensarmos e fazermos juntas/os de outras maneiras, imaginarmos e sonharmos outros modos de viver, de existir. E aqui chamo a atenção para o título do trabalho: *Fotoperformance Oficina de Costurar Salgadinhos e BanqueteComidaCorpoCorpoComida*.

A primeira questão tem a ver com o tamanho dele. Não pode ser apreendido de uma única feita. Estar neste ritual, degustá-lo é absorver e criar, em si mesma/o e na coletividade que se ligou e se disponibilizou a participar, pontes entre cada uma das partes do próprio título. Nomes e nomenclaturas atravessam pessoas, com potências muito variadas. E, aqui, isso acontece em fases, em camadas que não podem ser sequenciadas, calculadas; mas que, enquanto ritual preparado, sabe dos mistérios que quer tocar e das “realidades” que quer transcender.

Nesta re-criação que faço aqui, pensando como alguém que, através de/nesta escrita está participando do ritual, revivendo-o, renovando-o, percebo/sinto que diz respeito a, pelo menos, três processos (que nos levam a outras questões): 1) À linguagem produzida: *Fotoperformance*; 2) A um momento no tempo que foi

amalgamado à criação: *Oficina de Costurar Salgadinhos* e 3) e *BanqueteComidaCorpoCorpoComida*. A segunda questão, portanto, diz respeito ao ato de incluir no título o termo *fotoperformance*, uma vez que toda a poética da artista – compartilhada ou não (diretamente) com outras/os artistas – pode ser inscrita neste modo de pensar, tanto a fotografia quanto a performance. Entretanto, em *Banquete*, o termo passa a constituir o título do trabalho. Gostaria de arriscar, aqui, alguns porquês. E voltarei a estabelecer algumas *relações imaginárias encarnadas*, desta vez, no “papel” híbrido de artista-professor(a) ou professor(a)-artista, que compartilhamos, eu e Fernanda.

O primeiro porquê tem a ver com uma dimensão, digamos, pedagógica. O trabalho é fruto de um projeto ofertado para estudantes de Artes Visuais da UEL, departamento no qual Fernanda lecionava à época, e revela, desde o início, o tema (ou questão) que será compartilhado: *Fotoperformance: ação, criação, arte, ativismo, trânsitos coletivos contemporâneos*. Tanto neste como em outras criações do *Fotocuir*, o termo ocorrerá no título: *FotoPerformance NuCru* (2015) e *Fotoperformance Groselha* (2015). Este uso de *Fotoperformance* pode ser visto, também, como um experimento pedagógico com/para o público, já que, ao nos dirigirmos, enquanto assistência, à ação, temos a informação de que participaremos de uma fotoperformance, e não de um espetáculo de teatro ou de uma performance. A repetição do termo em todos os trabalhos do *Fotocuir* pode ser vista como um indício desta não-separação entre os papéis de professora e artista na poética de Fernanda, no geral, e deste coletivo, em específico.

Um segundo porquê: o tensionamento e o deslocamento do termo, no ato de *pensar o acontecimento como fotografia*. Ou, dito de outra forma, neste *deslocamento*, não é o retângulo fotográfico enquanto registro, vestígio, rastro da performance que é pensado *enquanto* fotografia, mas a própria ação, a performance, **o acontecimento é fotografia.**

A terceira questão tem a ver com a escolha de absorver uma prática constituída *com* o público de um determinado local ao programa da fotoperformance compartilhado posteriormente em outros locais. Se, antes da performance na UEM, ainda existia uma separação entre quem “é a comida” e “quem come” (lembrando que a comida também come); com a *Oficina de Costurar Salgadinhos* a possibilidade de abolir mais incisivamente esta fronteira se estabelece. Em termos ritualísticos, as pessoas envolvidas podem, também, acessar diferentes níveis de aprofundamento

naquela prática, imergindo, aos poucos, primeiro enquanto se fazem comida (costurando salgadinhos), depois enquanto se envolvem nos atos de comer e serem comidas/os; além de outras possibilidades que o demorar-se juntas/os pode criar. Para as/os artistas do *Banquete* estes níveis se ampliam, já que podem acessar diferentes profundidades de imersão naquele, digamos, universo psíquico e social ao qual estão se lançando e pelo qual, como sacerdotisas e sacerdotes, são responsáveis. Um corte, uma ruptura no tempo e espaço pretensamente contínuo (e linear) que somos forçadas/os a habitar é realizado e o encontro, o espaço para exercício da liberdade (BUTLER, 2019c), acontece. Demoramo-nos juntas/os, restituímos o olhar e relaxamos do estresse visual ao qual estamos incessantemente sujeitas/os. Junto a isso, os rituais do Candomblé podem ser outra referência, uma vez que, após as ritualísticas, a “comida do santo” é servida em banquete para todas/os as/os participantes.

A quarta questão tem a ver com o modo de escrever o título – *BanqueteComidaCorpoCorpoComida* –, a relação com outras maneiras como a artista constrói os títulos de seus trabalhos e com o nome do coletivo: *Fotocuir*.

No geral, Fernanda é direta nos títulos de seus trabalhos. Desde os primeiros que apresentei aqui – *Autorretrato no RJ* – existe uma exposição à assistência do que está sendo visto ou vivido, uma *convocação* a que entremos naquele universo, junto à artista, que participemos dele. As dimensões éticas, estéticas, políticas e ativistas são abertas (em diversos sentidos que esta palavra pode abrigar). Este caráter, digamos, *narrativo, descritivo* e direto dos títulos permanece por longo período de seu trabalho, como podemos ver em toda a sequência de criações que compreende *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia* ou em *A Expressão Fotográfica e os Cegos*, até, aproximadamente 2003. Entretanto, durante seu doutorado, o embate com o câncer colocou para a artista a necessidade da/o outra/o para completar-se e, portanto, o caráter de abertura dos títulos se desloca: *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* coloca para nós, no modo de sua escrita, algumas questões, desde a supressão das vírgulas – e observe-se que, aqui, as palavras estão separadas umas das outras –, até a combinação de palavras que, separadamente, já dizem muita coisa por si; dentre outras questões que ficam para a imaginação. Imaginemos. *A Natureza da Vida*, por sua vez, tensiona dois termos – natureza e vida – no contato do corpo gordo da artista com espaços públicos e em outras ações que a série propõe. Nestes dois últimos trabalhos, como em *Banquete* e outros, os títulos já não descrevem ou narram algo diretamente. Precisamos participar, de alguma maneira, da ação, da

fotoperformance. E este “de alguma maneira” diz respeito às inúmeras possibilidades de se acessar a fotoperformance, desde participando da ação até por intermédio de seus vestígios, seus rastros; *elementos corpóreo-formais* de criação que Fernanda maneja em seus trabalhos. Dito de outra forma: os vestígios e rastros não podem ser vistos como meros registros de uma ação que aconteceu, mas constituem o acontecimento e podem se multiplicar indefinidamente. A fotoperformance é, portanto, ação que se repete toda vez que acessamos as fotografias do trabalho, o que está acontecendo aqui, neste exato momento.

Por fim, a escrita *BanqueteComidaCorpoCorpoComida* tem a ver com o caráter de inseparabilidade de questões que a artista e o coletivo trazem para esta e outras fotoperformances. Como uma palavra única, tudo isso é uma coisa só. Se, na trajetória de Fernanda, a gordura corporal é um *elemento* de seu trabalho, e não tema, como dissemos anteriormente, em *Banquete*, a inseparabilidade dos elementos ocorre no título do trabalho. Como vimos, ele era composto, anteriormente, pela linguagem (fotoperformance) + a palavra (banquete...). Tal palavra não pode ser aprisionada em análises que pretendam apreendê-la em termos como sufixos e prefixos, por exemplo. A palavra, em si, compõe um elemento (foto)performático, uma vez que sugere imagens e imaginações, além de trânsitos entre seus elementos. Do começo ao fim, do fim ao começo. Onde cada coisa começa e acaba? Para quem participa do acontecimento – que não pode ser, também, facilmente capturado pelo tempo – a linguagem e a palavra acionadora disparam sentidos que são íntimos e, ao mesmo tempo, sociais, coletivos. O título do trabalho converte-se, então, em um dispositivo (DELEUZE, 1996), um emaranhado de linhas por onde podemos (até devemos) transitar, sem necessariamente pensar na chegada, apenas no caminho, no movimento.

O mesmo ocorre com o título do coletivo: *Fotocuir*. Voltemos a uma citação que trouxe um pouco acima:

*O nome do coletivo (...), 'Fotocuir', remete às linguagens utilizadas e às questões abordadas. Uma forma de dizer dos trabalhos ativando e atingindo o público através da palavra-título do coletivo. Um nome que afeta por si, aponta, indica, diz (MAGALHÃES, 2017a, p. 22).*

Em primeiro lugar, no decorrer de sua poética, e com bastante ênfase no próprio *Fotocuir*, também por sua dimensão pedagógica com as/os alunas/os do projeto e com o público, a primeira parte desta sentença – Foto- – é um elemento sempre em tensão. O que é uma foto? O que é fazer uma foto? O que acontece quando uma foto é performance? A foto da performance é apenas vestígio, rastro dela? Quando começa e

termina o acontecimento, a performance? Enfim, muitas são as questões que podemos apreender do que foi dito até aqui, que são postas em jogo, ou melhor, como elemento ritual, pelo coletivo. A segunda parte da sentença – -cuir –, por sua vez, fala de outras relações que são contemporâneas e, digamos, conterrâneas. A escrita “cuir”, como outras que apontamos na introdução deste trabalho, diz respeito a um processo de apropriação de um referencial externo potente – as teorias, discursos, perspectivas e as práticas *queer* – que, se tem sido facilmente abordado com vieses de “origem” em um país colonizador (especialmente no sentido cultural da palavra): os EUA; não pode ser circunscrito a este país, uma vez que práticas *queer*, contranormatividades de gênero e sexualidade vêm ocorrendo em países latino-americanos (para ficarmos apenas em aspectos conterrâneos) e produções artísticas e teóricas *queer* nunca faltaram por aqui.

Jota Mombaça<sup>53</sup>, em mesa para a 1ª Conferência Internacional [SSEX BBOX] & MixBrasil, em 2016, com o tema *Descolonização dos Corpos & Queer Normativo* nos fala:

[A teoria *queer* chega no] Brasil há mais ou menos 10 ou 15 anos, pela mão de pessoas acadêmicas que descobriram, porque sabiam ler inglês e tinham acesso a uma vasta bibliografia, descobriram essa nova erudição teórica e achavam que, a partir daí, elas poderiam pensar aquelas corporalidades esquisitas que elas viam na rua (...). O *queer* chega no Brasil pela academia pra reexplicar o que as pessoas dissidentes sexuais e de gênero são a partir de um novo paradigma teórico, epistemológico, acadêmico. Então o que acontece no Brasil é o inverso do que acontece onde o *queer* surge nos Estados Unidos, né? O *queer* surge (...) como um movimento, a partir de pessoas que recuperam essa injúria – *queer* – que significa algo como bicha (...) pra poder politizar e a partir daí construir um movimento político e também uma teoria e um saber. Aqui não. **Aqui o *queer* chega como interpelação.** (...) A interpelação como ato de dar nome a essas pessoas que diferiam da normatividade de gênero, da normatividade sexual (MOMBAÇA, 2016, *sic*, grifo meu).

Entre a chegada das “interpelações *queer*” e as apropriações contemporâneas acontecendo aqui, uma cultura digital-virtual que acelera o tempo e a proliferação de conceitos, noções e operadores políticos, bem como de possibilidades de ativismos os mais variados, podemos contar pelo menos 20 anos. Estratégias como a proposição de diferentes escritas dele (*cuir*, *kuir*) e a própria proposta de inclusão do termo *Queer* na sigla que fala *cobre* as contranormatividades de sexualidade e gênero (LGBTQIAP+), uma vez que o *queer* norte-americano e anglo-saxão se inscrevem em uma direção

---

<sup>53</sup> “(...) bicha não-binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstruosidade e humanidade, anticolonialidade, redistribuição da violência, ficção visionária, fim do mundo e tensões envolvendo ética, estética, arte e política na produção de conhecimento do Sul-do-Sul global” (COSTA & MOMBAÇA, 2019).

oposta às políticas de identidade; são expressões de um ponto no tempo-espaço, de encontros, de processos de demorar-se em algo que tem a ver com características e questões que se fazem no agora, e que são atravessadas por categorias como raça, classe, estética corporal, dentre outras. Portanto, quando o coletivo se faz “-cuir”, quando coloca à assistência essa questão, esse campo de estudos e de práticas, esse local de existências e moveres contranormativos de gênero e sexualidade (mas não somente), ele está se inserindo em uma *rede* muito maior do que ele próprio; aliando-se a comunidades que ele mesmo não tem condições de “mapear”.

O *Fotocuir* cria rituais cuir. Ele promove acontecimentos, assembleias coletivas que organizam maneiras cuir/kuir/*queer* de existir e de ver o mundo, maneiras contranormativas de gênero e sexualidade, modos trans(feministas) de viver, de imaginar as relações, de compartilhar, de demorar-se juntas/os em algo. Como cuir, propõe ações que deslocam e desestabilizam noções fixas, binárias e lineares de gênero e sexualidade, mas, também, de tempo e espaço; uma vez que as fronteiras entre fotografia e performance são exploradas e já não sabemos quando o acontecimento, efetivamente, acontece, por exemplo. Ao se inserir em uma comunidade maior de práticas cuir, ao mesmo tempo que cria um contexto cuir local, os rituais do coletivo, em si, são lugares para estabelecer (ou desmanchar) realidades subjacentes de gênero; ou, como propõe Butler (2018b), uma ampliação nas possibilidades de enquadramento para corpos, vivências e existências comumente marcadas como abjetas, uma das características mais recorrentes da/na poética de Fernanda.

### **Manto Arremate:**

#### **Dimensões fotoperformáticas na arte e nas interações cotidianas com *Grassa Crua*, Museu Bispo do Rosário, 2016**

**Arremate**, em costura, tem a ver com finalização, acabamento, conclusão. No dicionário *Aulete* encontrei uma definição que pode interessar aqui: “*Dar um nó em ponto final de costura em (bordado, tapeçaria, etc.) para que ele não se solte*”<sup>54</sup>. Entenda-se que, aqui, não faremos arremates que fecham a composição, que a finalizam; fazemos nós (talvez) para que não se solte. É hora de aproximar Fernanda e o Bispo, com mais uma experiência compartilhada; mas, também, é momento de observar como determinados elementos da poética de Fernanda adentram *Grassa Crua*, arrematando questões que estavam lá, desde *Autorretrato no RJ*, em 1993.

<sup>54</sup> Disponível em <https://www.aulete.com.br/arrematar> Acesso em 17/11/2021.

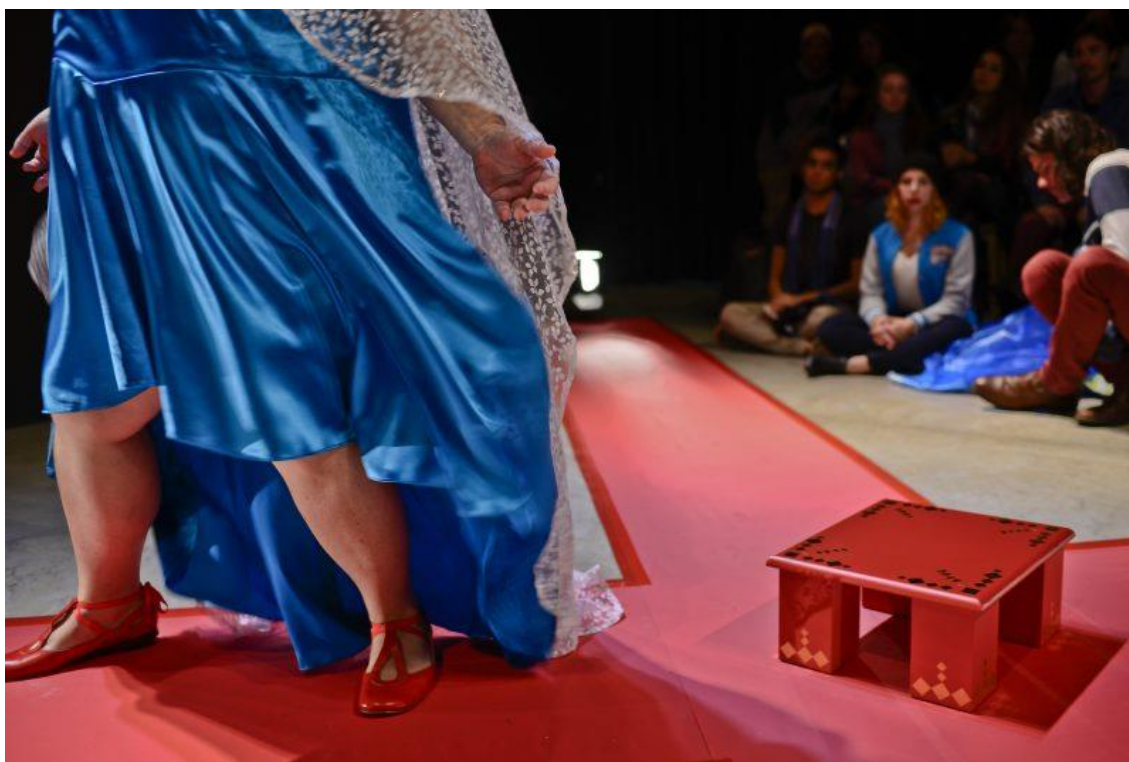


IMAGEM 27: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, SESC/Cadeião, Londrina, 2016 (Foto: Renata Cabrera)

[Bispo do Rosário] *decide, por sua conta, trancar-se por sete anos numa das celas para, com agulha e linha, bordar a escrita de seus estandartes e fragmentos de tecido. As linhas azuis, desfiava dos velhos uniformes dos internos, e objetos tais como canecas, pedaços de madeiras, arame, vassoura, papelão, fios de varal, garrafas e materiais diversos que ele obtinha em refugos na Colônia* [Juliano Moreira] (MUSEU BISPO DO ROSÁRIO, s/d).

A imagem acima é mais uma *convocação*, um ponto de tensão. É, também, uma decisão. Um ponto de inflexão para questões semeadas, talvez, em *Autorretrato no RJ*, e cultivadas durante o longo período de *A Natureza da Vida*. A corpa está ativa, aterrada, de peito aberto, está viva. Tecidos mostram leveza. A prisão (o banquinho) encontra-se ali, na intersecção de duas passarelas vermelhas, no centro, e protagoniza a ação, junto a Fernanda. Tudo o que vemos do corpo indica receptividade, abertura. E, assim, se desenrolam as ações de *Grassa Crua*.

O texto, por sua vez, foi extraído da seção, na página do Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, que conta sobre a história deste artista. Outra decisão. O ano é 1964. Desde 1938, o Bispo vinha alternando entre períodos de internamento, fugas, empregos em variadas funções e prisões. Neste momento se intensifica o processo de “*representar todas as coisas existentes na Terra para a apresentação no*



*dia do juízo final*” (*id*, grifo meu), missão que coloca a si e que dispara toda a sua criação artística. Sua produção de objetos, que se inicia em 1960 aproximadamente, perfaz um período de quase 40 anos e envolve uma série de processos artísticos complexos, como a *apropriação* – de objetos que não tinham “fins artísticos”, de técnicas “não-artísticas”, como o bordado e a costura e da combinação dos dois: objetos + técnicas em um só objeto –, bem como *aspectos performáticos* de seu trabalho, questões importantes para pensar toda a arte contemporânea daquele período, mundialmente. Não era “um artista” (ou não estava interessado em nomear-se como tal), não produziu com vias a estabelecer-se no sistema de arte, sua produção, afinal, não foi realizada para ser exposta aos “mortais”. Seu ateliê foram dez solitárias do Núcleo Ulisses Vianna, na Colônia Juliano Moreira.

Foi ali que o Bispo bordou o *Manto da Apresentação*, objeto nunca plenamente *arrematado*. Foi ali que Fernanda Magalhães realizou o compartilhamento de *Grassa Crua* e conheceu certo *arremate* deste trabalho, já que “*experimentar e performar com as mulheres da Colônia foi uma experiência única e que sinto que fundou verdadeiramente o trabalho*” (MAGALHÃES, 2016, p. 155). Sobre tal compartilhamento, a artista narra:

*Desde o momento em que recebi o convite, me interessei por vivenciar com elas, mulheres usuárias e profissionais do sistema de saúde da Colônia Juliano Moreira, questões que perpassam Grassa Crua. Nossos corpos, confinamentos, exclusões, vaidades, formatações, ilusões, frustrações, desejos, movimentos, espaços de poder, potências e liberdades. São qualidades e situações que constroem os eixos da performance e desejei estender as experiências, propondo ações coletivas performativas* (MAGALHÃES, 2016, p. 153).

*Grassa Crua* é um trabalho desenvolvido como pesquisa de pós-doutorado junto ao LUME/UNICAMP, entre 2015 e 2016, sob supervisão de Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson. A experiência que será focada aconteceu durante uma residência artística no museu, zona oeste do Rio de Janeiro, quando Fernanda estava encerrando a pesquisa. Magalhães (*et ali*, 2018, p. 40, grifo da autora) descreve:

*Recebi o convite para integrar a programação da exposição **DAS VIRGENS EM CARDUMES E DA COR DAS AURAS**, com curadoria de Daniela Labra, que conta com um conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário e de artistas brasileiros que investigam a performance ou o performático na arte. A participação envolvia uma residência artística e a apresentação da performance Grassa Crua.*

Para esta experiência, Fernanda convidou as supervisoras do pós-doutorado e, no final do processo, aliaram-se Mariana Rotilli (fotógrafa), Camilla Farias (com suas experiências com o corpo-música) e Bruna Reis, com sua pesquisa em dança com

usuários de um Centro de Atenção Psicossocial (CAPS) da cidade de Campinas (MAGALHÃES *et ali*, 2018, p. 41).

Esta seção é um tipo de *arremate*, pois a influência do Bispo na poética de Fernanda acontece desde o início de sua carreira, o que pode se ler no livro sobre *Corpo Re* (MAGALHÃES, 2010, p. 61-65):

*Para Bispo, tudo funciona como um ritual de passagem: as palavras, a duplicação do mundo e de seu dia a dia, as descrições, suas performances com o manto, sua nave – a cama cenário de Romeu e Julieta –, as pessoas com quem ele convivia, aqueles que visitavam sua cela, o pedido de senha para entrar; toda uma encenação de vida. Estes eram momentos de transcendência, em que o rito fazia parte da produção (id, p. 62).*

Fernanda conta, também, que visitou o museu por um período em 2002, mergulhando no trabalho do artista. Bispo exerce uma influência sobre sua poética, desde os aspectos rituais e performáticos, passando por seu interesse na produção de objetos e na liberdade ao lidar com os materiais e as técnicas que acionava, até o aspecto de transcendência e espiritualidade de sua arte. A artista também observa que

*Bispo se viu livre de qualquer amarra e até mesmo das noções de sanidade, ética e moral, podendo assim dar vazão a este **processo de invenção de si**, criando uma metodologia própria e um trabalho intenso (id, p. 63-65, grifo meu).*

Fernanda se aproxima do Bispo por caminhar em territórios e espaços que produzem a abjeção de seus corpos atravessados por noções médicas: da loucura e da marcação do corpo gordo produzidos como não-saudáveis, forçados a esconder-se, ou, como a própria artista coloca, a viver “*nas bordas, nas periferias*” (MAGALHÃES, 2021). Um dos aspectos cuir de sua poética diz respeito a trabalhar tais elementos para produzir estes mesmos espaços – as bordas, as periferias – a partir da invenção de si e dos espaços imediatos, em compartilhamento com outros corpos, cotidianamente. Em trabalhos como *Grassa Crua* ou no *Fotocuir*, as bordas ou as periferias deixam de ser um lugar de negatividade para se tornar espaço de exercício de utopias, de compartilhamento, de demorar-se juntas/os em algo, de prefiguração de possibilidades de vida além daquelas chanceladas pelas normatividades de gênero, sexualidade, desejo e estética corporal.

O *Manto da Apresentação* não é apenas artifício para abordarmos o trabalho de Fernanda ou a ligarmos ao Bispo, mas uma referência para *Grassa Crua*. E, para falarmos sobre esta performance, é importante abordar outras duas referências presentes em toda a trajetória poética de Fernanda: as/os artistas neoconcretos brasileiras/os Hélio Oiticica e Lygia Clark (MAGALHÃES, 2010, p. 67-72); além de

duas mais específicas do processo deste trabalho: a também neoconcreta Lygia Pape, com sua obra *Divisor* e as capas da orixá Iemanjá (MAGALHÃES, 2016, p. 154).

Começamos pelo final: as vestimentas de Iemanjá. Vamos a duas imagens:



IMAGEM 28: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, MUa – Museu Universitário de Arte, 2017 (Foto: Mariana Guerron)<sup>55</sup>.



IMAGEM 29: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Praia do Cassino, Rio Grande, RS, Brasil, 2015 (Fotografia: Cláudia Paim)<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Disponível em <https://web.facebook.com/Transa%C3%A7%C3%B5es-155870948159776/photos/> Acesso em 23/11/2021.

<sup>56</sup> A escultura *Rainha do Mar*, com 2,10 m e feita de cimento, foi criada por Érico Gobbi.

Em conversa via aplicativo de comunicação para celular sobre a vestimenta de Iemanjá, no dia 23/11/2021, Fernanda afirmou que

*As representações da Iemanjá que pesquisei a partir de 2 performances de A Natureza da Vida que fiz em frente às Iemanjás. Em Vitória, ES (IMAGEM 30, abaixo) e na cidade de Rio Grande [RS] na praia do Casino. Os vestidos da Iemanjá, em suas representações (desenhos e pinturas que encontrei) são vestidos, algumas tem capas e muitas vezes estas viram o mar, se misturam com as ondas. Daí criei a ideia das **capas-mares que visto no público** (ao fundo da IMAGEM 28). São capas compartilhadas por várias pessoas (grifo meu).*

*Na Praia do Casino (IMAGEM 29) ela [a escultura] vestia várias capas de voal, de cores branca e diversos tons de azuis. capas sobrepostas. A Claudia Paim me contou que eram oferendas colocadas nela. E ali venta muito. Era lindo ver essas capas esvoaçantes. A partir dessas imagens que vi enquanto performava, e que mexeram muito comigo, fui pesquisar as representações de Iemanjá.*

Iemanjá, mãe de todas e todos os demais orixás, aquela que reina sobre os mares e oceanos, o movimento das ondas. Seu atributo: o espelho; que, em *Grassa Crua* é a lente fotográfica, o olhar da/o outra/o. Suas cores: o branco e o azul. Suas comemorações acontecem em 02 de fevereiro e, no Rio de Janeiro, tem ligação com as festas de Ano Novo. Talvez pela profusão de oferendas dadas à orixá nesta data, principalmente na Praia de Copacabana (RJ), ela figura como orixá muito conhecida no país. Não é incomum encontrarmos imagens de Iemanjá em moradias cristãs, por exemplo. Viajando pelo imenso litoral do Brasil, encontramos representações suas por todos os lados, feitas por artistas muito diferentes entre si<sup>57</sup>. Sua proteção às pessoas que vivem do, no e próximo ao mar compõe imaginários e imaginações e não pode ser minimizada se quisermos pensar sobre aspectos da “cultura brasileira”, mesmo com as diferenças entre as regiões do país. O movimento dessas *capas-oferenda* na Imagem 29, sobre o qual Fernanda fala acima, além de compor as *capas-mares* da performance, pode ser visto, por exemplo, na Imagem 27 (no início da seção) e é elemento de jogo em todo o acontecimento *Grassa Crua*. Ademais, enquanto símbolo, as capas-mares e o figurino azul e branco são elementos afetivos que ligam as/os conhecedoras/es e amadoras/es de Iemanjá ao/no acontecimento; além de trazer para a performance a beleza, traço essencial do trabalho. Beleza do movimento, dos ventos de Iemanjá.

---

<sup>57</sup> Em tempos de reavivamento da intolerância contra as religiões de matriz africana, no país, e tendo em vista o caráter racista e colonialista desta reedição; é importante *relevar* Yemanjá enquanto figura tão forte nos imaginários sobre o mar e sobre outros assuntos que ela pode reger, como o amor, que se converte em símbolo de resistência e marca do sincretismo religioso na cultura brasileira; mesmo entre não-iniciadas/os.



IMAGEM 30: Iannis Zavoudakis, *Monumento a Iemanjá*, concreto armado, Vitória, Espírito Santo, Brasil, 1989 (Fotografia: Luciano Espírito Santo)



IMAGEM 31: Lygia Pape, *Divisor*, tecido branco (30 m<sup>2</sup>), 1968<sup>58</sup>.

Esta atitude de criar *capas-mares* que se referenciam à vestimenta de Iemanjá nos leva à segunda influência: a obra *Divisor*, de Lygia Pape (IMAGEM 31). Um tecido branco de 30 m<sup>2</sup>, com buracos por onde as pessoas que desejam participar da obra podem atravessar suas cabeças e andar. Datada de 1968 (ano do Ato Institucional nº 5

<sup>58</sup> Imagem disponível em <https://www.bolsadearte.com/oparalelo/lygia-pape-em-ny> Acesso em 23/11/2021.

e, portanto, um apogeu da ditadura militar no país, especialmente em relação à censura às artes), junto a trabalhos de Oiticica e Clark, compõe uma série de criações de caráter relacional, ou melhor dizendo, são *objetos relacionais*. *Divisor* é um trabalho com estrutura tão simples que qualquer pessoa pode replicá-lo e a ideia era que ele pudesse ser reproduzido, mesmo sem a presença de Pape, como a própria artista propunha. **Um trabalho em que o público se faz performer.** Uma ação na qual o coletivo precisa pensar, junto, com e através do corpo, seus movimentos.



IMAGEM 32: Hélio Oiticica, *P15 Parangolé Capa 11 – Incorporo a revolta*, 1967. Tecido, couro, esteiras de palha (Foto: Claudio Oiticica)<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Disponível em <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/> Acesso em 23/11/2021.

Dentre os trabalhos de Hélio Oiticica, por sua vez, o que se materializa na composição de *Grassa Crua*, especificamente, é a influência de seus *Parangolés* (IMAGEM 32). Conforme o site do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), local em que Oiticica expôs por mais de uma ocasião e onde apresentou pela primeira vez seus *Parangolés* (na exposição *Opinião 65*<sup>60</sup>):

*Hélio Oiticica passou a frequentar a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira em 1964. A partir da Mangueira, aprofundou suas reflexões sobre experiências estéticas para além das belas-artes, incorporando elementos corporais e sensoriais, populares e vernaculares ao seu trabalho, mediante a dança, a coreografia, a música, o ritmo e o corpo. Foi nesse momento crucial que Oiticica começou a produzir os Parangolés, que considerava ‘antiobras de arte’<sup>61</sup> (grifo meu).*

Os *Parangolés* de Oiticica, que perfazem o período de 1964 a 1979, são experimentações plásticas, mas, também, performáticas e *relacionais*; um profundo estudo de cor, forma, materiais e materialidades, mas, também, uma investigação sobre a quebra da subsumida distância entre obra e espectador(a) nas artes visuais. Uma experiência no campo expandido, de fronteira (entre linguagens, mas não somente). Assim como o *Divisor*, os *Parangolés* ganham sentido apenas quando vestidos e, principalmente, dançados, ou melhor, sambados. Da mesma maneira, na experiência de *Grassa Crua* na Colônia Juliano Moreira, as *capas-mantos-parangolés* (MAGALHÃES, 2016, p. 154) são objetos que estabelecem o jogo e a relação entre as artistas e as usuárias e profissionais do sistema de saúde, em um primeiro momento, e, depois, com o público.

Lygia Clark, por sua vez, foi quem cunhou o termo *Objetos Relacionais*, uma série de trabalhos que perfazem o longo período de 1966 a 2012. No texto curatorial da exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, que aconteceu no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2012, Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte (ITAUCULTURAL, 2012, s/p, grifo meu) afirmam:

*(...) para Lygia essa exploração do terreno, digamos, moderno se esgota; ela vai se interessar por uma nova fenomenologia do corpo. Um corpo que é corpo mais mente: o self. É essa nova consciência que será objeto das investigações estéticas e psicológicas da artista, muito precocemente, ainda na segunda metade dos anos 1960. Diferentemente das atitudes sectárias das primeiras manifestações da body art, em que, em grande parte, era manifestada uma vertente masoquista, com artistas que literalmente se autodestruíam, as pesquisas de Clark, naquele momento, exploravam a presença do indivíduo na solidão absoluta com seus sentidos ou na relação com o outro. E o resultado é uma obra inédita.*

<sup>60</sup> Sobre os *Parangolés* na exposição *Opinião 65*, ler no próprio site do MAM/RJ: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/> Acesso em 23/11/2021.

<sup>61</sup> Texto disponível em <https://mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/> Acesso em 23/11/2021.

Importante relevar que antes mesmo desta série de trabalhos, a artista propunha outros que necessitavam da participação do público para se completar, como é o caso da série *Bichos*, iniciada em 1960 (IMAGEM 33), estruturas de alumínio que podem ser modificadas pelo público. Por isso mesmo, chamar os trabalhos de Oiticica e Pape de *objetos relacionais* é um modo de olhar para eles a partir da *incorporação* de referências, uma questão importante para o trabalho de Fernanda; entendendo este termo, também, em sentidos transcendentais, espirituais; além de artísticos, poéticos. Neste sentido, sobre o Bispo, Magalhães (2016, p. 153) fala:

*(...) ele pôde seguir firme, conquistando, contra todos os sistemas, o seu próprio [poder] e reinando ali com seus Parangolés. Incorporações. Bispo, assim, criou uma obra performativa de vida, em suas relações com outros pacientes, profissionais de saúde, artistas, pesquisadores e todos que o conheciam e se interessaram pela sua produção.*



IMAGEM 33: Lygia Clark, *Bicho Linear*, 1960. Alumínio (Foto: Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”)<sup>62</sup>.

Lembremos que Bispo do Rosário criou sua obra paralelamente a grande parte da produção de Clark, Oiticica e Pape e, assim como os trabalhos do Bispo são importantes para compreendermos a arte feita mundialmente daquele momento em diante, também o são os destes três artistas. Como afirmam Scovino & Duarte (ITAUCULTURAL, 2012, s/p): “É importante saber que internacionalmente se começa a reconhecer isto: no Brasil daquele período ocorreram experiências inéditas

<sup>62</sup> Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2429> Acesso em 23/11/2021.



que contribuem para uma melhor compreensão da arte atual”. Assim como o Minimalismo e a *Pop Art* cumpriram importante papel de influência na arte norte-americana que viria depois (ARCHER, 2012), as influências dos neoconcretos sobre as gerações de artistas brasileiras/os posteriores não podem ser minimizadas, junto de Nelson Leirner, Cildo Meireles, Arthur Barrio, dentre outras/os; sendo que o trabalho de Fernanda é declaradamente um exemplo disso. Postos estes referenciais que incidem sobre a performance, é momento de falarmos sobre modos como Fernanda opera com *dispositivos relacionais*; primeiramente em *A Natureza da Vida*, trabalho-mãe de *Grassa Crua*, até chegarmos à experiência na Colônia.

### *Dispositivos relacionais em Grassa Crua*

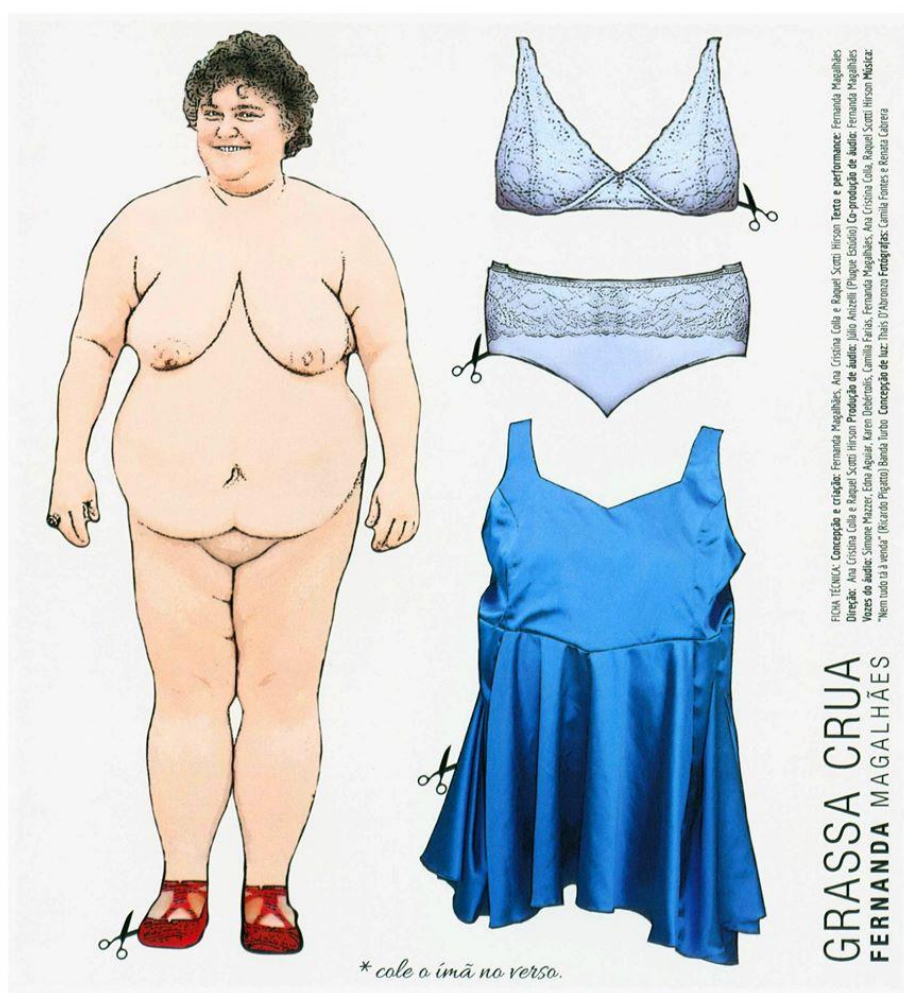


IMAGEM 34: Fernanda Magalhães, *Dispositivo Relacional Grassa Crua*, ímã de geladeira, 2016 (Fotografia: Camila Fontes e Renata Cabrera)<sup>63</sup>.

<sup>63</sup> Imagem disponível em <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/22/rede-choque-apresenta-fernanda-magalhaes/> Acesso em 24/11/2021.

*Diferentes fotógrafos participam do trabalho, tanto profissionais e artistas como qualquer um que se mostre interessado. Em geral, eu também produzo fotografias e vídeos durante a minha movimentação, e faço imagens que são fragmentos do meu ponto de vista, registrando a reação do espectador perante as minhas performances* (MAGALHÃES, 2017b).

A citação acima foi extraída de artigo sobre *A Natureza da Vida*, e diz respeito a como a artista explora, nesta série, o aparelho fotográfico e o olhar enquanto *dispositivos relacionais*. A imagem, por sua vez, se trata de um imã de geladeira para ser recortado e manipulado conforme a vontade de quem o possui. Mais uma vez, como discutimos em *Banquete*, o imã de geladeira é uma fotoperformance, desdobramento de *Grassa Crua*, dispositivo que alarga o acontecimento no espaço e no tempo; mas, também, o mover-se por outros meios, questão importante para olharmos os trabalhos de Milo, o Sensível, e da *Haus of X*, nos capítulos 2 e 3, e suas produções para o Instagram.

A ideia de *dispositivo relacional*, que não é uma exclusividade ou novidade de seu trabalho, torna-se um elemento forte em sua poética a partir de *A Natureza da Vida*. A primeira observação importante é que *Grassa Crua* é um desdobramento de *A Natureza da Vida* e o **primeiro dispositivo** é o *olhar*, elemento essencial de sua poética, em relação com o aparelho fotográfico, descrito na epígrafe desta seção e materializado na Imagem 35, logo abaixo. Nela, vemos diversas pessoas fotografando a ação, com máquinas fotográficas e aparelhos celulares. Mais uma vez, o trabalho se completa *com* a assistência, e a fotoperformance se desloca no espaço e no tempo, passando a compor outros acervos que não são apenas aqueles dos quais a artista dispõe. A corpa da mulher gorda está ali, des-aprisionada, o público é *convocado* a constituir e a expressar suas visões e concepções, por intermédio do ato de fotografar (ou pela negação dele) e, ao mesmo tempo, quando a artista faz “*imagens que são fragmentos do meu ponto de vista, registrando a reação do espectador perante as minhas performances*” (MAGALHÃES, 2017b), está lançando o seu *contra-olhar* (BAVCAR *in* MAGALHÃES, 2010), também no próprio ato de fotografar.



IMAGEM 35: Fernanda Magalhães, *A Natureza da Vida*, Vértice Brasil, Florianópolis/SC, 2014  
(Fotografia: Fernanda Magalhães)

O **segundo dispositivo** relacional acionado em *Grassa Crua*, em direta ligação com o aparelho fotográfico e o olhar, é a passarela. Dois tapetes vermelhos que se cruzam, formando um X em todo o espaço (IMAGEM 36). Por esse objeto, fetiche da indústria da moda e de certos ideais de beleza, Fernanda desfilará durante toda a performance. Sua corpa, marcada por discursos que ligam a gordura corporal à feiura, ao grotesco e ao bizarro, não está autorizada a estar ali. Contudo, em *Grassa Crua*, o objeto passarela é tomado pela artista. Junto aos desfiles e às poses para fotos (como em *Natureza da Vida*), que Fernanda realiza, ouvimos palavras gravadas nas vozes das supervisoras do trabalho (Colla e Hirson) e artistas de Londrina como Edna Aguiar, Karen Debértolis e Simone Mazzer<sup>64</sup>: “*Gostosa, mulherão, corajosa, forte, fortaleza, super resistente*”; palavras que enaltecem aquele corpo e os demais que participam da ação. Na intersecção entre as duas passarelas está o banquinho, de madeira, também vermelho; outro dispositivo relacional sobre o qual falaremos abaixo. Com este texto, dito por estas mulheres – também gordas – Fernanda retoma algo gestado na primeira série de mulheres gordas nuas, quando recortava e manipulava imagens de outras mulheres, em 1995 (IMAGEM 17), mescladas às primeiras fotografias que fizera de si mesma nua: a questão do desejo, da beleza, da atração por este corpo, seu próprio corpo, que é desejado, à revelia dos sistemas de imagens que recorrentemente o marcam como não-belo, não-desejável.

<sup>64</sup> O vídeo da performance pode ser acessado no canal da artista Fer Maga, sob o título *Grassa Crua Longa Metragem OFICIAL*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6c1SJrQQAL4&t=22s>. Acesso em 02/12/2021.



IMAGEM 36: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, MUa – Museu Universitário de Arte, 2017 (Foto: Mariana Guerron)<sup>65</sup>.



IMAGEM 37: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, MUa, 2017 (Foto: Mariana Guerron)

<sup>65</sup> Disponível em <https://web.facebook.com/Transa%C3%A7%C3%B5es-155870948159776/photos/>  
Acesso em 23/11/2021.

O **terceiro dispositivo**, sobre o qual iniciamos a discussão acima, são as capas-mares de Iemanjá. No início da performance, Fernanda se veste dela. Com seus prolongamentos, algumas pessoas poderão realizar as mesmas ações que Fernanda. Vestidas de mar, parangolés, mantos, estas pessoas poderão usufruir da passarela, junto à artista (IMAGEM 37).

O **quarto dispositivo** relacional é o banquinho de madeira. Sobre ele, Magalhães (2016, p. 157-161) afirma:

*(...) representa as prisões que nos encarceram através de vaidades excessivas, das normas impostas aos corpos, desses lugares de confinamentos em que nos encontramos na busca por pertencer a uma sociedade cheia de preconceitos. O banquinho é um espaço minúsculo que não acolhe aqueles que saem das formatações propostas e impostas aos corpos considerados comuns. Naquele minúsculo banquinho, lindo, pequeno palco, não cabem as diversidades e as abjeções. Subir nele pode ser um ato de coragem e de prisão. Depois que se está nele, aquele lugar pequeno e baixo, temos a sensação de insegurança, da possível queda. Ali não cabe ninguém, fica difícil sentar e impossível deitar ou dormir (IMAGEM 38, abaixo). Estar nele imediatamente leva ao desejo de sair dali. O pequeno espaço nos expulsa, pois para estar ali é necessário adequar-se, sacrificar conforto e vida para ser possível ficar. Viver no banquinho é tarefa impossível e temporária.*



IMAGEM 38: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza, no M.A.R – Mulheres Artista Resiste, 14<sup>a</sup> Bienal Internacional de Curitiba: Dimensões Variáveis. (Foto: Tainá Bernard)<sup>66</sup>.

<sup>66</sup> Imagem disponível em <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/22/rede-choque-apresenta-fernanda-magalhaes/> Acesso em 30/11/2021.



IMAGEM 39: Fernanda Magalhães, *Grassa Crua*, Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza, no M.A.R – Mulheres Artista Resiste, 14ª Bienal Internacional de Curitiba: Dimensões Variáveis. (Foto: Tainá Bernard)<sup>67</sup>

Voltemos às madeirices, essa relação *encarnada* que estabeleci para conversar com o trabalho de Fernanda, a partir da madeira de peroba, presente em algumas fotografias da série *A Natureza da Vida*. Em *Grassa Crua*, o banquinho, a madeira, é o elemento de tensão. Ele condensa relações que crescem no decorrer de *A Natureza da Vida*. Se, nela, a artista reage ao aprisionamento, expondo seu corpo gordo e

<sup>67</sup> Imagem disponível em <https://www.choquecultural.com.br/pt/2020/08/22/rede-choque-apresenta-fernanda-magalhaes/> Acesso em 30/11/2021.

interagindo com locais que a afetam de alguma forma *na fotografia*, aqui, Fernanda escolhe devolver a agressividade que conhece *na pele*. O material escolhido é a madeira, dura, inflexível, porém bela, adornada de vermelho, vibrante. Ao final, o elemento que toma o centro de toda a ação – a intersecção entre as duas passarelas, o palco em que ninguém cabe – será quebrado com um machado (IMAGEM 39). A madeira-vestígio presente no prédio incendiado do Teatro Ouro Verde, nas demolições do prédio de Artes Visuais da UEL e os rastros dos seres mortos no Bosque Central de Londrina, desta vez, é o elemento de opressão. Aquele ao qual é preciso resistir para existir e, no limite, sobreviver. É a destruição do opressor materializada no objeto, mas, também, de certos padrões de beleza, condensados na cor vermelha.

O **quinto e último dispositivo** relacional em *Grassa Crua* é a nudez. Mais especificamente: o corpo gordo nu. Elemento da poética da artista desde *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, de 1995, central em *A Natureza da Vida* e atravessando os trabalhos do *Fotocuir*; a nudez é dispositivo essencial de seu trabalho; como se pode ver com muitas/os artistas que lidam com questões relacionadas a corpos contranormativos, abjetos, atravessados por certas categorias e marcações, como, por exemplo, Mel Campus, sobre quem falarei no capítulo 4. Mostrar corpos que são forçados a se esconder, a não existir publicamente; constituir, na arte, espaços de existência, de troca e de trânsito; a partir do ato de visibilizar(-se). Propor outras esferas públicas. Se o nu é tema primordial na arte ocidental, na maioria das vezes reafirmando padrões corporais estéticos (vide as tantas madonas nuas que se multiplicam entre os séculos XV e XIX, na Europa) e mecanismos de controle e opressão (com o privilégio ao retrato da nudez feminina no século XIX ou as fotografias “artísticas” de modelos em revistas de moda, nos séculos XX e XXI); em trabalhos como o de Fernanda, o corpo nu resiste à objetificação e às marcações e aprisionamentos aos quais está sujeito, se não resistir. No campo privilegiado da visualidade e da visibilidade – a arte –, fazer-se visível e disponibilizar-se à contemplação (visual) da/o outra/o e aos estudos, curadorias e críticas visuais, é uma maneira de intrincar gênero, sexualidade, padrões corporais e do olhar enquanto elementos desse modo de ver, fazer, conhecer e compreender o mundo. O nu, aqui, emerge enquanto produtor de efeitos nos sistemas de representação e corrobora para que possamos constituir outros *enquadramentos*, tudo isso a partir dos dispositivos relacionais acionados no/pelo trabalho.

*Arremate com pontas soltas:*

*Dispositivos relacionais em Grassa Crua na Colônia Juliano Moreira – uma discussão em aberto, uma imagem, uma citação*

Para finalizar este capítulo sobre *uma* trajetória de Fernanda Magalhães e abirmos discussões que se espalharão pelos próximos capítulos, nada melhor do que retornar ao Bispo, à aliança proposta pela artista com as mulheres que vivem ou trabalham na Colônia Juliano Moreira. Se, por um lado, continuamos tratando de uma experiência de caráter artístico-pedagógica, como é o caso, por exemplo, do *Fotocuir*, é importante explorar algumas especificidades desta residência ocorrida no museu. Assim como na experiência com os cegos, 13 anos antes – em que os dispositivos relacionais que ligam Fernanda às/aos estudantes do ILITC são o olhar e o aparelho fotográfico –, a artista volta a adentrar uma instituição na qual seu trabalho existe a partir da interação com as pessoas que lá vivem; por condições que não podem controlar – motivação para *Corpo Re* – e marcadas à revelia de si mesmas, a partir de convenções médicas que se enraízam nas sociedades.

Entretanto, uma vez que, na Colônia, estamos falando de pessoas em uma instituição de controle social que, na maioria das vezes, só podem exercer o fazer artístico estimulado por outras pessoas autodenominadas artistas; é preciso termos alguns cuidados. Neste contexto, emergem questões éticas próprias da relação hierárquica que surge da divisão artista – não-artista. Além das funções no processo criativo que estabelecem hierarquias, devemos sempre estar atentas/os aos riscos com a objetificação e outros processos que podem vir a fortalecer marcações, por exemplo.

Para tanto, trarei para esta discussão as reflexões que Hal Foster (2017) traz em *O Artista enquanto Etnógrafo*, de 1996, do canadense Hal Foster, presente no livro *O Retorno do Real: a vanguarda artística no final do século XX*, acerca, inicialmente, da conferência *O Autor como Produtor*, de Walter Benjamin, pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em abril de 1934 (BENJAMIN, 1994a), quando este colocou-se o problema de pensar “*sob a forma da autonomia do autor: sua liberdade de escrever o que quiser*” (*id*, p. 120).

Primeiramente é essencial trazer a leitura de Foster (2017), sobre o contexto de Benjamin (1994) no início do século XX. Inspirado pelas críticas marxistas ao sistema capitalista que se expandia, reagindo às mazelas que a 1ª Guerra Mundial deixou na Europa, aos fascismos que cresciam, ao estabelecimento do rádio enquanto primeiro grande meio de comunicação de massa (que trabalhava para governos fascistas que



creciam com aprovação popular em países como a Alemanha, a Espanha e a Itália) e a própria aderência de agentes da arte a estas ideologias, muitas/os foram as/os artistas e pensadoras/es da arte que se sentiram afetados e acionados a pensar o fazer artístico a partir daquele contexto que se apresentava, a **pensar a relação entre arte e política**. Nesta análise de Benjamin, como para Karl Marx, eram centrais a categoria classe e a oposição burguesia X proletariado. Ele afirmava que o escritor progressista (o não-burguês) decide que trabalha “*no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado*” (*ibid*), o que o autor caracteriza como uma “tendência” da época.

Benjamin, no início da conferência aborda a questão, em trabalhos que se propunham a lidar com a intersecção entre arte e política: a dicotomia entre qualidade artística e estética X tendência “correta”, afirmando que este era um debate estéril (*id*, p. 121); nos fala sobre a importância de situar os objetos de crítica “*nos contextos sociais vivos*” (*id*, p. 122) e propõe que o lugar do escritor, do artista, do intelectual, deve ser pensado a partir de suas posições no processo de produção, entendendo o fazer artístico enquanto um processo produtivo. Trazendo o teatro de Brecht como exemplo, Benjamin (1994, p. 127) argumenta que o intelectual deveria “*não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista*”. O papel do artista, portanto, seria propor “*inovações técnicas*” (*ibid*). O autor discute a imensa facilidade do aparelho burguês de “*assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários*” (*id*, p. 128) e propõe que “*para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político*” (*id*, p. 129) e que “*seu trabalho não visa nunca à fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção*”. Ao final, Benjamin (1994a, p. 136) questiona sobre a habilidade do autor como produtor de “*socialização dos meios de produção intelectual*”.

Estes excertos da conferência de Benjamin são postos aqui, primeiramente, pela proximidade com certas preocupações materiais deste trabalho. Como expus na introdução, quando gerações consecutivas de artistas londrinenses tão diferentes entre si constituem espaços nos quais produzem e/ou apresentam e compartilham seus trabalhos, essa preocupação em pensar-se enquanto produtor (mesmo que não conscientemente) está em jogo. Como artista teatral na cidade, posso afirmar, inclusive, que a categoria classe, por vezes interseccionada com outras, ainda era essencial para pensarmos nossos fazeres, no início dos anos 2000, por exemplo, com o *Estrullini* (Ponto 1), que se propunha a pesquisar e experimentar o teatro de rua de

maneira que fosse acessível a qualquer pessoa que passasse, em qualquer lugar a que fôssemos chamadas a apresentar ou que nos propuséssemos nos projetos aprovados pelo PROMIC. Não esqueçamos que, como propõe Marinho (2005) e outras/os artistas que foram entrevistadas/os pelo *Teatro de Garagem*, em 2011, os movimentos teatrais amadores da cidade formaram-se em torno da resistência à ditadura militar brasileira e a anseios de conscientização da população local. E tudo isso passa pela modificação dos aparelhos de produção em arte e pela definição dos sujeitos foco desta conscientização.

Foster (2017, p. 161), ao ler o texto de Benjamin, propõe que, entre as décadas de 1980 e 90, “*um novo paradigma estruturalmente similar ao antigo modelo Autor enquanto produtor emergiu na arte avançada de esquerda: o artista enquanto etnógrafo*”. Foster define assim este novo paradigma:

(...) o objeto de contestação continua sendo, em sua maior parte, a instituição de arte burguesa-capitalista (o museu, a academia, o mercado e a mídia); bem como suas definições excludentes de arte, artista, identidade e comunidade. Mas o motivo da associação mudou: o artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico. Apesar de parecer extremamente sutil, esta troca de um sujeito definido em termos de relação econômica, para um outro sujeito definido em termos de sua identidade cultural é bastante significativa (FOSTER, 2017, p. 161).

O trabalho de Fernanda emerge neste período que Foster assinala, trazendo para dentro de si, como pudemos ver até aqui, questões que tocam os conceitos e práticas relacionados à *identidade* e à *identificação*. O autor afirma, ainda, que o maior perigo no paradigma do *artista enquanto etnógrafo* é o patronato ideológico (*id*, p. 3) e que, nele, há uma confusão conceitual na qual “*identidade não é a mesma coisa que identificação e a aparente simplicidade da primeira não deve ser substituída pelas efetivas complicações da segunda*”; assunto ao qual, no mesmo período, Hall (2000) tratava em seu *Quem precisa da identidade?* Outra questão apontada por Foster (1996, p. 2) que tem a ver com a prática da solidariedade entre artistas e sociedade no paradigma do *autor como produtor*: “*a solidariedade com os produtores, que tinha importância para Benjamin, era **uma solidariedade da prática material** e não sobre temas artísticos ou em forma de atitude política isolada*” (grifo meu).

Certamente não estou interessado em marcar se as/os artistas discutidas/os nesta tese são, ou não, artistas-etnógrafos. O que me afeta sobremaneira no pensamento de Foster (2017, p. 161-168) é sua atenção, logo no início do artigo, à “*política cultural da alteridade*”, aos modos de definir quem é este “outro” com os quais artistas se relacionam na arte contemporânea e, ao mesmo tempo, à própria

outridade de artistas nesta relação: como artistas são pensadas/os, ou se pensam, enquanto outro de certas identidades (e identificações) com as quais se relacionam em seus trabalhos. Foster inicia esta discussão traçando paralelos entre os paradigmas benjaminiano e este contemporâneo, sobre os quais quero me concentrar em um deles:

*(...) a pressuposição de que, se o artista invocado não é percebido como um outro social e/ou cultural, ele ou ela só terá acesso limitado a esta alteridade transformadora e que, se ele ou ela é percebido como outro, ele ou ela terá acesso automático a esta (FOSTER, 2017, p. 161).*

No decorrer do artigo, Foster coloca uma série de exemplos de artistas que se deslocam de seus lugares de identidade social e/ou cultural para agir, por intermédio de sua arte, com e sobre outros. Podemos dizer que Fernanda Magalhães, no Ponto 3, realiza algo próximo do que Foster comenta, ao trabalhar com pessoas cegas no projeto *A Expressão Fotográfica e os Cegos*, mesmo que, em certo momento, convide um fotógrafo cego – Evgen Bavcar – para contribuir com o trabalho. Entretanto, não podemos esquecer que este projeto com duração de menos de um ano impactou definitivamente a poética da artista, mesmo 20 anos após seu acontecimento, e o interesse de Fernanda pelo trabalho na ILITC surgiu graças aos escritos de Bavcar, o qual conhecia uma década antes do projeto. Por isso, pensar trabalhos que se deslocam para comunidades que, de alguma forma, são constituídas como este outro (seja em termos de classe social ou culturalmente) não diz respeito a uma linha em sentido único. Como nas relações de solidariedade que falamos anteriormente, certas poéticas solicitam este movimento em direção ao outro sem que termos como quem se beneficia mais ou menos sejam postos. Por vezes sequer os contornos do “si mesmo” e do “outro” precisam ser definidos. **O que importa é a relação.**

Iniciei acima a discussão sobre pensar a arte a partir de pretensas funcionalidades ou “objetivos”. Iremos resistir, neste trabalho, à ideia de que as práticas artísticas devam, em si e por si, tomar a responsabilidade de mudança social. O problema reside em condicionar a prática artística à mudança social: mesmo que os modos como a arte enquadra o mundo efetivamente o mudem (inclusive quando foge da representação, da identidade e de identificações). Como apontei na introdução, meu interesse é pensar na solidariedade (e na arte) como prática material que se dá na relação entre pessoas; que podem, ou não, se dividir entre artistas e não-artistas, entre fazedoras/es e público, proponentes e realizadoras/es ou sem qualquer uma destas ou outras divisões. Por isso mesmo, assim como faz Fernanda em seus trabalhos, o olhar e a relação crítica se voltam, nesta tese, para os processos, os produtos, as poéticas e,

por mais que apontemos para processos utópicos, heterotópicos, transformadores, revolucionários; nenhuma destas relações pode ser capturada em uma função ou cálculo simples, ou em unidades quantificáveis.

No Ponto 4, as atrizes da *Ai Que Susto!* manejam questões relativas às suas identificações travestis de uma outra forma: não existe uma distância entre o “outro” e o “si mesmo”, as atrizes “são” (convertem-se em) e “não são”, ao mesmo tempo, este outro com o qual se aliam, sobre o qual, para o qual e com o qual falam. Como propõe Leandro Colling (2021, p. 17), para estas artistas, falar de si é um modo de resistir à “*pureza identitária*”. O mesmo ideal de pureza e de continuidade entre genitália e gênero que circunscreve seus corpos a determinados lugares, ações e não as deixa existir, viver, imaginar e sonhar a si próprias. O sujeito cultural – a travesti ou a mulher trans – é este outro que, de certa forma, são elas mesmas.

Em termos benjaminianos, por sua vez, pensar o conceito de poética (de artistas individuais ou coletivos) enquanto singularidade, aproximaria, talvez, todas/os as/os artistas analisadas/os aqui do autor como produtor. Dito de outra forma: o próprio desenvolvimento de uma poética singular, no sentido de alterar a linguagem (o meio de produção), de compartilhar e/ou discutir o meio produtivo “arte” aproxima-os do que Benjamin propunha em 1934. Quando o PROTEU constitui parte de sua trajetória ligada ao Teatro Núcleo 1 e às suas características espaciais, quando o *Garagem*, o *Estrullini* ou o *Ás de Paus* trabalham no sentido de pensar seus fazeres experimentando espaços abertos, no teatro de rua, a relação com passantes e públicos não-acostumados ao teatro, é com seu meio de produção que estão lidando. O que talvez não se constitua à moda benjaminiana é o contorno dos sujeitos-público, uma vez que a principal questão é o espaço e o desenvolvimento de procedimentos técnicos de atuação para ocupá-los. Se permanecem anseios de politização, conscientização e o desejo de falar sobre certos assuntos, noções, conceitos, acontecimentos históricos etc; vale ressaltar que os modos de manejar a linguagem teatral são mais centrais que a preocupação de trabalhar relações sociais, o que pode ser visto em toda a trajetória de Fernanda Magalhães. Ademais, na maioria das vezes, as questões estéticas, técnicas, poéticas e artísticas não podem ser separadas das questões políticas, da vida ordinária destas/es artistas.

Mais um cuidado, com Foster (2017, p. 163):

*(...) a codificação automática da diferença aparente enquanto identidade manifesta e o da alteridade enquanto exterioridade deve ser questionada. Pois esta codificação poderá não somente substancializar a identidade,*

*mas poderá inclusive, restringir a identificação, tão fundamental para a afiliação cultural e para a aliança política (identificação nem sempre é patronato ideológico).*

E é aqui que os *dispositivos relacionais* propostos por Fernanda entram em jogo, não para “resolver” uma relação que é ética e estética ao mesmo tempo; mas porque são os mesmos dispositivos compartilhados em outros lugares, com outros corpos. São os mesmos processos imaginados e postos em interação. É mais uma oportunidade de estar-juntas/os, de *fotoperformar* com outros corpos, outros modos de olhar o mundo, de conviver; que passam a compor o corpo da artista, sua poética, e das pessoas que participam da ação. Talvez, o grande problema resida em uma não-democratização mais intensa e sistemática deste tipo de experiência estética, ritual, que ocorre também em *Corpo Re*, *Banquete* e outros trabalhos de Fernanda. Uma das questões que a artista enfrenta com frequência em seus trabalhos, um ato muito comum na cidade de Londrina, talvez graças aos contornos que o PROMIC ganhou no início da década de 2000, é o encontro com corpos marcados por categorias de diferenciação, não para “resolver” questões que escapam ao seu fazer artístico, mas para lidar com a arte em lugares em que, via de regra, estas práticas não estão presentes. E aqui não cabe pensar a prática artística em termos de “resultados”. Aquela emancipação sobre a qual Benjamin nos falava e Foster reitera precisa, primeiramente, ser pensada dentro do próprio contexto de cada processo artístico, das modificações no aparelho produtivo, dos estímulos à conscientização e das relações que tais processos e seus produtos propõem à sociedade, aos públicos que se encontram com tais trabalhos.

Para finalizar a *costura* deste(s) *manto(s)*, gostaria de trabalhar com uma citação da artista sobre a experiência e uma única imagem da performance:

*Durante as atividades, era necessário dar as mãos para que elas subissem no banquinho. Em cima dele, elas gostavam de fazer poses para as fotografias, mas a reação sempre vinha com um misto de insegurança e incômodo. Em geral, queriam sair rápido desse microconfinamento (MAGALHÃES, 2016, p. 161).*



IMAGEM 40: Mariana Rotili, *Elogio à Graça*, 2016. Em *Grassa Crua*, em Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea, 2016 (Foto: Mariana Rotili)

O nome da fotografia já não é mais *Grassa Crua*, como acontece em registros outros desta performance ou d'*A Natureza da Vida*, mais um indício de perda de controle sobre o trabalho, iniciado em *Corpo Re*. À direita, um pé inteiro sobre o banquinho, firme, certo do que quer fazer. À esquerda, apenas a ponta do pé. Pelas imagens que vimos até aqui, não é Fernanda. Pelo escrito, sabemos que são atitudes provisórias. Reverberações de uma fotoperformance. Para mim, é exatamente esta postura incessante de perda do controle sobre o trabalho e a consciência de que as fotoperformances reverberam pelo tempo e pelo espaço, sem que a artista possa mapear esses movimentos que impede que as alianças com diferenças, constituam as/os sujeitas/os participantes das ações, estas/es outras/os a partir de uma “codificação automática da diferença enquanto identidade manifesta” (FOSTER, 163).

Na introdução do trabalho, quando *contornei* a solidariedade em Londrina a partir de depoimentos coletados pelo *Teatro de Garagem*, em 2011, e propus que a constituição de *alianças solidárias*, neste local, é uma questão de espaço(s), tanto em seu caráter concreto quanto simbólico, selecionei enxertos que davam conta desta postura comum na cidade de dirigir-se a diferentes locais e constituir suas poéticas a partir de relações que, por vezes, são pensadas *à priori*, outras, a partir do que acontece no encontro com os diferentes espaços e as condições materiais que estes oferecem.

Estes espaços também são povoados por pessoas, suas vidas, dores e amores, suas marcas, resistências. Lembremos que a preocupação com o teatro de rua e espaços alternativos, não-teatrais, emergem de maneiras muito variadas nas poéticas de artistas e coletivos da cidade. Como *arremate* de *Grassa Crua*, a experiência na Colônia constituiu mais uma destas que lançam para o futuro deste e de outros trabalhos da artista: questões, modos de olhar, de relacionar-se, de estar-juntas/os, de pensar a fotografia, a performance, a fotoperformance, contra-olhares. Vestígios, rastros, *linhas, pontos*.

Voltemos ao paradigma do artista enquanto etnógrafo, com outra citação de Foster (2017, p. 162-163, grifo meu):

(...) o paradigma do etnógrafo da mesma forma que o modelo do produtor, falha ao refletir sobre sua hipótese realista: que o outro, aqui pós-colonial, lá proletário, está, de alguma forma, na realidade, na verdade e não na ideologia, porque ele ou ela é **socialmente oprimido, politicamente transformador, e/ou produtor material**.

No início dos anos 2000, quando o PROMIC se consolidava enquanto mecanismo de fomento à arte em Londrina, havia um item nos projetos apresentados à SMC intitulado “Contrapartida Social”. Muitas eram as discussões entre artistas e produtoras/es em torno do assunto, sendo o principal argumento: a produção artística, em si, é tal contrapartida. Nesta visão estava imbuído o reconhecimento da importância da arte para qualquer sociedade e a necessidade de preservar mecanismos que garantam o desenvolvimento de poéticas singulares dos grupos/coletivos e artistas individuais locais. Entretanto, uma vez que se tratava de uma competição por recursos, muitas eram as estratégias para definir estas contrapartidas em cada projeto. Eu mesmo trabalhei três anos com internos de uma penitenciária, no *Criando a Liberdade*; em projetos do *Estrullini* em escolas públicas (que alcançava estudantes e comunidade escolar) ou de apresentações em instituições de amparo a crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade; em apresentações de *O Nojo* para mulheres atendidas por programas da Secretaria da Mulher e para adolescentes, com discussões sobre questões de gênero, sexualidade e violência contra a mulher, dentre outros. Tanto o *Estrullini* quanto a *Falsa (O Nojo)* sofreram impactos em suas poéticas após estes projetos e o *Criando a Liberdade* manteve-se tempo o suficiente na Penitenciária Estadual de Londrina (PEL) para experimentar o processo de construção de uma poética própria.

Em todos estes casos, os sujeitos alcançados pelas “contrapartidas sociais” eram constituídos a partir de uma *hipótese realista* e, principalmente em relação ao

*Criando a Liberdade*, realmente pensávamos no trabalho e nos alunos-internos como potenciais transformadores daquela e de outras “realidades” com as quais se relacionavam. É importante marcar, também, que tais sujeitos, nestes e em outros projetos, eram constituídos anteriormente às nossas ações enquanto artistas, institucionalmente (pela penitenciária, escola, mecanismos de assistência social etc); e que manejavamos o teatro enquanto ferramenta potente para mudar o mundo, o que ainda considero importante no fazer, ensinar e criticar arte. Por isso, sobre os itens grifados na citação de Foster acima, pergunto: Podemos ou devemos abandonar categorias como “opressão”, “transformação política” e “produção material”? Se assumo que a resposta à questão é “não”, como operar estas categorias vivas e importantes para a poética de certas/os artistas sem encerrar as/os sujeitos envolvidos – artistas e seus possíveis outros – em normatividades, marcações, fronteiras, hierarquias, “novas” opressões?

Em sua crítica ferrenha à “*codificação automática da diferença enquanto identidade manifesta e da alteridade enquanto exterioridade*” (FOSTER, 2017, p. 163), o autor reconhece, no paradigma do artista enquanto etnógrafo, a importância da relação (entre identidades e identificações) na constituição dos trabalhos artísticos que analisa. Como afirmei anteriormente, escrevo este trabalho em consonância com Hall (2000), sobre o caráter estratégico e posicional do conceito e das formulações de identidade; bem como me aproximo de Haider (2019) ao reconhecer que os modos como operamos a identidade podem constituir uma série de armadilhas. Nas artes contranormativas de gênero e sexualidade brasileiras atuais, interseccionam-se questões relativas ao racismo, à violência contra a população negra, ao espólio das terras indígenas, à extrema violência com a qual convivemos no país, ao extermínio constante das pessoas Ts (travestis, transexuais e transgêneros) etc. Por isso e pelas amplas diferenças que convivem em um país tão multicultural quanto o Brasil, falar sobre fechamento das identidades, especialmente quando expressa em alteridades as mais variadas, não é uma tarefa simples. Questões relativas à identidade e aos processos de identificação encontram-se, muitas vezes, no centro da produção e das discussões sobre arte; passando, também, por apropriações estratégicas da identidade substancializada em si (nas pessoas das/os artistas) como ferramenta, instrumento e operador político e estético.



## 2. FRANJA: MILO, O SENSÍVEL

Em objetos têxteis, a **franja** é algo que escapa, geralmente, pelas extremidades. Às vezes, com materiais muito próximos do restante da composição (em termos de forma, cor, propriedades); por outras, expressa certa ou total independência dela. Como objeto estético, adorna, embeleza. Mas, em termos contemporâneos da arte da *costura*, pode cumprir outras funções (ou nenhuma). A franja também diz respeito aos cabelos, ao *picumã*<sup>68</sup>, às perucas, materiais que cobrem as cabeças, nas linguagens transformistas.

Abril de 2005, Londrina Mostra Teatro e Circo.

Instituições importantes de formação e circulação de teatro e circo de Londrina – Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL, EMT/FUNCART, SESC Londrina/Aeroporto e a Associação Londrinense de Circo (ALC) – se aliam para realizar a mostra, naquele momento ainda sem o título de “primeira”, que foca a circulação da produção local, com profissionais e estudantes destas e outras instituições, projetos e coletivos/grupos da cidade. Participei apresentando dois espetáculos, ambos patrocinados pelo PROMIC no ano anterior: *O Nojo* (03/04/2005) e *Ela não via, Ela nunca via* (08/04/2021) (APÊNDICE 3).

*O Nojo*, da *Falsa Companhia de Teatro*<sup>69</sup>, trabalho patrocinado pelo PROMIC por dois anos – em 2004 para a montagem e 12 apresentações e em 2005 para a circulação, contando com 30 apresentações em escolas, centros de atendimento para mulheres que sofriam violência<sup>70</sup> e no *Projeto Viva Vida*<sup>71</sup> – foi dirigida por Aguinaldo Moreira de Souza, professor da UEL. Conforme se lê em matéria publicada à época no Portal O Bonde<sup>72</sup>:

---

<sup>68</sup> Do *pajubá*: cabelos. O socioleto *pajubá* é linguagem que passou a ser utilizada pelas comunidades LGBTQIAP+ especialmente no período de ditadura militar, no Brasil, quando, ameaçadas, as pessoas precisavam encontrar maneiras de comunicar-se que não pudessem ser facilmente compreendidas pelos censores e militares. Nos últimos anos, as discussões sobre este socioleto (que cresceu espontaneamente em localidades nas quais havia comunidades de escravizadas/os) tomou a esfera pública, de veículos de imprensa e o ataque de grupos políticos conservadores, graças a uma questão no Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) de 2018 (LAMBERTI, 2019, p. 42). Não tenho condições de aprofundar, aqui, as discussões sobre o *pajubá* enquanto “*forma linguística de resistência das transgeneridades*” (LEAL, 2018, p. 81), por isso, sugiro o capítulo *Anticolonialidade: o pajubá e a desalienação trans na língua portuguesa*, na tese de Dodi Leal (2018, p. 113-125).

<sup>69</sup> Companhia formada no ano de 2004 por mim, Beatriz Miguez, Everton Bonfim e Suzana Proença.

<sup>70</sup> Em parceria com a Secretaria Municipal da Mulher.

<sup>71</sup> Em parceria com a Secretaria Municipal de Assistência Social.

<sup>72</sup> Disponível em <https://www.bonde.com.br/entretenimento/shows-eventos/espetaculo-teatral-o-nojo-48832.html> Acesso em 23/06/2023.

*O espetáculo O Nojo é inspirado em conto homônimo e outras obras do autor paranaense Dalton Trevisan, mostra uma mulher contando a uma suposta vizinha, sofrendo de palpitação, sobre sua relação atual com o marido – a personificação do nojo, um homem por quem perdeu o respeito, com quem vive lutando, mas que ainda lhe provoca dúvidas e desejos. O espetáculo discute o cotidiano mostrado pelo autor paranaense em situações divertidas, beirando, algumas vezes, o grotesco; outras vezes o dramalhão. Mas também mostra a face trágica do cotidiano matrimonial vivenciado por muitos daqueles que estão juntos ‘até que a morte os separe’. O Nojo põe em questão a ‘guerra dos sexos’ que ocorre em lares espalhados por qualquer parte do mundo, a relação de forças existente entre o feminino-masculino e as situações de incapacidade e acomodação às quais duas pessoas podem chegar, dividindo um mesmo espaço real e simbólico, sem se tocar, discutir qualquer coisa, numa relação cíclica de amor e ódio, atenção e desprezo, carinho e violência, condenada a se repetir infinitamente.*

Na adaptação, a personagem feminina é interpretada por duas atrizes (Beatriz Miguez e Suzana Proença), cada qual, grosso modo, representando uma “faceta” da personagem concebida por Trevisan. No decorrer deste capítulo, falarei um pouco mais sobre o espetáculo, em relação com fotografias de Milo, o Sensível, *drag king* que é o foco principal desta parte do escrito.

Por sua vez, *Ela não via*, como costumávamos chamar o trabalho, havia contado com uma temporada de doze apresentações no final de 2004. Fora um trabalho extenuante. Naquele momento, eu flertava com a linguagem da performance, e digo “flertava” porque não estava interessado em “fazer uma performance” ou “ser um performer”, mas em explorar aspectos que identificava como possíveis elementos dela: a possibilidade de lidar com questões autorreferenciais; o jogo com outros meios e linguagens, como a dança e as artes visuais e o descompromisso com linearidades, nomenclaturas, rótulos.

Após aquela única apresentação de 2005, na mostra, a última, conheci uma então caloura do curso de Artes Cênicas: Ludmila Castanheira. A rápida conversa que tivemos naquele dia e o interesse que seu trabalho artístico e ativista despertaria em mim nestes quase 20 anos (especialmente sobre as questões lésbicas, mas não somente), quando a acompanhava em redes sociais, trouxeram a *Haus of X* para esta tese. Em 2020, quando voltei o olhar para o norte do Paraná, li a tese da então professora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UEM, realizada na UNICAMP (CASTANHEIRA, 2018) e decidi que falaria sobre seu trabalho. Ludmila, nesta tese, sempre compôs uma *franja*, já que nunca pensei em falar sobre trabalhos seus em Londrina (*superfície*). Em maio de 2021, tivemos uma conversa por aplicativo de conferência online e ela mesma sugeriu, a partir do que eu contava sobre aquele

momento do percurso desta tese, que observasse a *Haus of X* (@xquisitas, no Instagram), um **coletivo multilinguagens de drags da cidade de Maringá**, do qual a artista-professora faz parte, e me apresentou o Canal de Youtube e a dissertação de Lua Lamberti (2019), que, a partir desta *haus*, fala sobre a proposta da *pe-drag-ogia*, sobre a qual tratarei em breve, à qual experimentarei, via trabalho da imaginação, junto às leitoras e leitores deste texto, neste e no próximo capítulo.

*Primeiras tesouradas na franja*

19 de outubro de 2021, 9:33.

Após mergulho nos trabalhos da *Haus of X*, via @xquisitas e a leitura da dissertação *Pe-drag-ogia como modo de tensionar/inventar territórios educacionais heterotópicos*, de Lua Lamberti (2019) e compreendendo que este capítulo, enquanto *franja*, algo que escapa, não apenas da cidade de Londrina, deve constituir-se de maneira distinta dos demais, passo a refletir que o farei par e par com a construção de uma persona transformista, minha *drag queen*. Mesmo que esta persona habite outro tempo que não o agora.

*Pensamento de hoje:* que Galathea X (*drag queen* que compõe Lua Lamberti) seja, também, minha *mama drag*, minha *madrinha* (LAMBERTI, 2019, p. 65-66).

Este capítulo é escrito em forma de diário por dizer respeito a uma construção que, apesar de combinar elementos de tempos diferentes (de memória) e outros que se dão (apenas) no campo da imaginação, é feito no tempo presente (o presente em que escrevo, mas, como imaginação, no presente em que você lê). Mais uma vez recorrerei às caixas de texto, porque são, efetivamente, interrupções em fluxos do pensamento (meu e de quem lê). Esta etapa do escrito diz respeito à **discussão sobre a internet, especialmente redes sociais de veiculação de imagens e vídeos, como o Instagram, enquanto meio de circulação para as artes da cena, da performance, das artes visuais, de ativismos os mais variados e da combinação entre essas e outras coisas**. Se, por um lado, a pandemia de coronavírus empurrou muitas/os produtoras/es e artistas de teatro, por exemplo, para a internet, dada a necessidade de distanciamento social; por outro, a *Haus of X* aparece aqui como exemplo de coletivo que vem se beneficiando de tais plataformas para veicular seu trabalho, composto por performatividades contranormativas (especialmente de gênero, mas não somente). A

contranorma se manifesta, neste capítulo, no deslocamento do meio de veiculação do teatro ou na *assemblage* que surge entre teatro e o Instagram.

As *haus*, segundo Lua Lamberti (2019, p. 70)

*(...) dão conta de acolher e educar, inserir numa rede segura de afetos e contatos, corpos e subjetividades muitas vezes ceifadas das realidades normativas. São os guetos, os nichos, as bolhas, as famílias por opção. Mais do que conteúdo, esses ambientes ensinam e empoderam modos de existir, desviantes, inventivos e potentes.*

Maringá, assim como Londrina, é uma cidade de porte médio, com pouco mais de 400.000 habitantes e uma região metropolitana que dobra este número. Certos nichos ou guetos compõem comunidades relativamente pequenas. Muito facilmente passamos a reconhecer as pessoas em ambientes LGBTQIAP+, por exemplo. A partir de sua própria experiência, Lua nos mostra a dificuldade de circular com seu corpo trans nestes espaços, uma vez que ali também se produzem e reproduzem outros modelos e hegemonias. Como propõe Colling (2021, p. 19-20), quando afirma que muitas artistas das dissidências sexuais e de gênero se preocupam em *desgaycizar*, “*porque há muito tempo a homossexualidade ou a identidade gay masculina deixou de dar conta da nossa diversidade*”, a *Haus* vem se constituindo como um destes espaços de resistência à homonormatividade e de acolhimento a pessoas que se interessam por outros modos de vida, feitos cotidianamente de cosméticos, plástico – nas perucas e enchimentos – e vestimentas que já não são mais propriedade deste ou daquele gênero específico. São os pequenos núcleos familiares, mas, também, lugares potentes de criação, de experimentação de linguagem, de quebra de hierarquias e constituição de espaços para a arte.

Quem compõe as *haus* não está restrita/o às movimentações e trabalhos feitos ali. *Haus*, de *houses* (casas no inglês), faz menção às casas de acolhimento de pessoas LGBTQIAP+ presentes em muitos lugares do mundo, mas popularizadas recentemente graças à série *Pose* (2018-2020) “*sob a direção de Brad Falchuk, Steven Canals e Ryan Murphy, contando com um elenco majoritariamente composto por transmulheres negras*” (LAMBERTI, 2019, p. 98), que ocorre na Nova Iorque dos anos 1980-90 e mostra como as comunidades negra e latina de lá produziam estratégias de acolhimento para pessoas que eram expulsas do convívio familiar e precisavam, por isso, criar seus próprios modos de afetar-se, existir, resistir, sobreviver e cuidar-se umas das outras. A título de comentário, no início da década de 1990, Jennie Livingston lançou o documentário *Paris Is Burning*, com entrevistas de integrantes

das diferentes *houses*, filmava os *balls* (bailes), onde crescia e se popularizava a dança *vogue*, que, naquele momento ganhava os circuitos comerciais graças, principalmente, à música *Vogue*, da cantora pop Madonna. Desta mesma raiz emerge o ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), importante coletivo político de luta contra a pandemia de AIDS, que assolava as comunidades LGBTQIAP+ naquela cidade (e em outros lugares do mundo), um dos berços do movimento, das práticas e da teoria *queer*. Desde então, têm crescido as discussões acerca do apagamento de pessoas negras, latinas, trans e travestis nas narrativas sobre acontecimentos que envolvem o ativismo, neste local – NY – sobre o qual existe uma quantidade imensa de conhecimento produzido; ao ponto de se tornar central em nossas discussões sobre gênero e sexualidade.

As *haus* contemporâneas, por sua vez, podem ser casas no sentido físico, onde pessoas vivem e compartilham seus dias, horas, comidas, bebidas, cozinhas, banheiros; como lugares imaginários e/ou virtuais, espaços artístico-pedagógicos, ou, nas palavras de Lamberti (2019), *pe-drag*-ógicos, estímulos para que pessoas se reúnam, afetem-se e protejam umas às outras, compartilhem técnicas e habilidades que podem contribuir com o coletivo. A *Haus of X* é uma casa de *drags* e suas/seus integrantes trocam técnicas para ensinar a montar-se, a fazer-se *drag*; além do intercâmbio de técnicas para manter redes sociais, uma vez que, como disse, é uma das plataformas para este coletivo. Importante marcar que, assim como nas *houses* que aparecem em *Pose*, na *Haus* há uma *mama* – Galathea X – há irmandade e acolhimento e as pessoas ali são *Xquisitas* (sobrenome simplificado com a letra X, que integrantes não têm a obrigação de incluir em seus nomes *drag*, mas que as/os compõe):

*Mas por que X? Ora, e X não é uma letra instigante? Incógnita indecifrável, ou o local marcado no mapa do tesouro. Pode ser uma potência, pode ser uma gíria. Representa as superdotadas, ou pode ainda ser o cromossomo perdido da graçon-fille Ludovic<sup>73</sup>. Somos X porque somos *esquisitas*. *Xquisitas* (LAMBERTI, 2019, p. 39).*

Essas *tesouradas* na franja dizem respeito, portanto, a estabelecer relações encarnadas entre mim e duas participantes da casa, Galathea X e Milo, o Sensível (*drag king* que compõe Ludmila Castanheira), inicialmente, e depois com as *manas drag*. Ciente das discussões acerca da *persona drag* ou do transformismo como performance e paródia de gênero, feita por Butler (2015) em *Problemas de Gênero* ou por Preciado

<sup>73</sup> Personagem do filme *Ma Vie En Rose*, de 1997, dirigido por Alain Berliner. O filme conta a história de Ludovic e sua família, que se mudam para uma cidade do interior da França e passam a sofrer com a discriminação, uma vez que Ludovic gosta de bonecas, vestidos, maquiagens e sapatos de saltos altos, “coisas de meninas, de mulheres”. O filme é um marco nas discussões sobre transexualidades na infância.

(2018a) em *Testo Junkie* e outras/os autoras/es, dos comentários de Butler (2019d) e de bell hooks (2019) sobre *Paris is Burning*; ou da prática do transformismo no teatro, como Rodrigo C. M. Dourado (2017), o principal objetivo deste capítulo é *contornar* maneiras como, na cidade de Maringá, interior do estado do Paraná, artistas se aliam e se apropriam, *hackeiam* técnicas e tecnologias de gênero, aliadas às da arte, da internet e dos moveres e existires no mundo.

### **Tesourada com papa *drag*:**

#### **Efeitos de Masculinidade em Milo, o Sensível e em *O Nojo***

20 de outubro de 2021, 7:08.

*Pensamento de hoje:* havia percebido, ontem, que posso conceber, para este trabalho, no mínimo, duas personas *drag* – *queen* e *king*, ou melhor, uma rainha e um rei. *Desenha-se*, então, a possibilidade de pensar em Ludmila (ou melhor, em Milo) como papa *drag* e em Galathea X como mama.

Antes de iniciar a tesourada com meu papa, meu padrinho imaginário, Milo, um comentário sobre como a figuração *drag* “bagunça” (das próximas vezes não utilizarei as aspas) as convenções e normas de gênero. Este capítulo tratará sobre Ludmila Castanheira (a quem chamarei de Lud a partir de agora), meu papa. Começo falando do “pai”, portanto, mantendo a estrutura patriarcal: o patriarca sempre em primeiro lugar. Mas, Milo “é” um homem? O que “é” um homem? Ou, pensando com Lauretis (1994), o que é este “efeito” homem? Como causá-lo, produzi-lo? Para quê produzi-lo? Podemos brincar com esses efeitos? O que acontece (conosco, com pessoas mais próximas, com o público ou com a sociedade, o mundo) quando brincamos com esses efeitos? E se eu escolhesse começar com Galathea (personagem que compõe Lua, travesti, que, existindo em um mundo cisgenerificante, bagunça as convenções e normas de gênero), seria “menos patriarcal”? Enfim, começo com Lud-Milo, o papa, porque desejo relevar um pouco do percurso deste trabalho, que começa no encontro com Lud.

Para começar, vamos a duas imagens:



IMAGEM 41: *O Nojo* (ensaio, Circo FUNCART), Falsa Companhia de Teatro, 2004 (Foto: Cláudio de Souza)



IMAGEM 42: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 21/05/2020, recorte de tela do celular (Foto: Ju Paié @jupaie)

Vamos começar falando sobre “efeitos de masculinidade”, entendendo, junto com Lauretis (1994) que não existe nem masculinidade, nem feminilidade em si; apenas representações, ou, como propunha Butler (2015), performatividades. Esses efeitos, representações, performances de gênero se produzem o tempo todo, nos/pelos corpos, só existem e persistem na/pela repetição e, apesar de não espontâneos, devem falsear nossa percepção a ponto de parecerem fruir livremente de nós. Ademais, denotam tanta verdade, para nós mesmas/os, que passam a fazer parte do que “somos”, como nos identificamos, nossos pertencimentos (e seus contrários também). Conhecer e manejar estes efeitos pode nos ajudar a sobreviver, a mover-se no mundo, realizar agências as mais diversas; especialmente em contextos violentos. Na arte, eles podem ser “produzidos artificialmente” por meio da técnica que, desde já, para as artistas da *Haus of X*, não pode ser separada das subjetividades, das existências das/os artistas que o fazem. Mais uma vez: essas produções de efeitos, representações e performatividades não podem ser entendidas como “temas”, uma vez que, aqui como em Fernanda Magalhães, precisamos pôr em questão a dicotomia forma-conteúdo nos/dos marcadores sociais que incidem sobre nós e que compõem o principal meio com o qual estas/es artistas trabalham: o corpo. E uma última precaução: a criação de efeitos artificiais (de gênero) não é uma propriedade da arte. E mais: a produção de nossas subjetividades singulares não está livre da técnica, nem de tecnologias.

Mas, vamos a um exercício a partir das duas imagens acima:

Reparem nas bocas das duas fotos.

Em seguida, reparem nas sobrancelhas.

Por fim, reparem nos olhares.

### *O que produz uma boca vermelha?*

Logo no início do processo de *O Nojo*, o diretor Aguinaldo Moreira de Souza me propôs que mantivesse um palito na boca. Eu arrancava a pólvora da ponta do fósforo e ensaiava o tempo todo com ele. Não me lembro em que momento comecei a rodá-lo entre os dentes, a língua e os lábios, ação que compunha cenas do espetáculo e consolidou, de uma maneira que eu ainda não conhecia, a (necessária) tensão na boca, produtora de efeito de masculinidade. Na cena acima (IMAGEM 41), Beatriz Miguez e Suzana Proença estão em um plano imaginário: as janelas de duas vizinhas. Elas fofocam, mas não falam uma com a outra, afinal, são duas faces de uma mesma personagem a que chamaremos *Ela*. Meu personagem, *Ele*, em outro plano, está ali



apenas para compor as janelas, mas ele não pode se segurar e, ao ouvi-las, algumas vezes, olha para a plateia e age.

“Tornar-se homem” é um trabalho hercúleo. Produzir masculinidade diz respeito a cristalizar tensões e, de alguma maneira que não saberia precisar, entendia (no corpo Ed) que necessitava travar a boca, os maxilares “para ser homem”, “para interpretar um homem” (neste e em outros processos criativos). É bastante extenuante trabalhar como ator em um mundo heterossexualizante e cisgenerificante...

Como ator, naquele momento, estava em trabalho (técnico) de desaprender essa tensão ou de aprender a usá-la “a favor de cada espetáculo”, o que produzia efeitos em minha subjetividade. Essa tensão era necessária para aquele personagem e a direção me ajudou a encontrar uma maneira de fazê-lo brincando, e, portanto, relaxando. Como pessoa, em processo psicoterapêutico, tentava entender o que era “ser homem” e foi no teatro que pude, neste período, experimentar masculinidades, feminilidades e diluições destas marcas, representações e efeitos. *O Nojo* foi uma destas oportunidades. *Ela não via*, do mesmo ano, foi outra.

A boca, esse lugar de tantos significados e práticas, esse órgão-suporte de feminilidade, parece necessitar ser negado para produzir masculinidade. Em outras fotografias de seu Instagram @miloosensível, Milo, aparece de batom, na maioria das vezes não destacando demais os lábios. Na Imagem 42, acima, como em outras, percebe-se que, ou não há nada que destaque os lábios ou, pelo contrário, a maquiagem compõe uma continuidade entre rosto e lábios que os faz quase desaparecer. Somada à tensão de fora para dentro, diminuindo ainda mais a *moldura labial*, e a boca de Milo quase inexistente. Tensão necessária para produzir a masculinidade de Milo?



IMAGEM 43: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 22/05/2020, recorte de tela do celular (Foto: Milo, o Sensível)

Na Imagem 43, por sua vez, há uma boca vermelha. O que produz uma boca vermelha? O que a combinação entre barba e bigode, “rosto quadrado”, indumentária “masculina” e masculinizante COM uma boca vermelha fazem (na pessoa-composição, ao seu redor, nos circuitos da arte, na sociedade ou no mundo)? O batom relaxa a boca de Milo? O torna (ainda mais) sensível?

Ciente de que, pelos limites desta pesquisa, não irei me aprofundar no dispositivo, ou contra-dispositivo, *drag*/transformista, trabalho que Lua (LAMBERTI, 2019) inicia em sua dissertação (e aprofundará no doutorado que acabou de iniciar), trazendo uma série de pesquisadoras/es que têm se preocupado com a questão, especialmente no Brasil, me limitarei a aproximar as discussões de mama e papa *drags* a Paul Preciado (2018a, p. 381-396) que narra, em *Testo Junkie*, no capítulo *Micropolíticas de Gênero na Era Farmacopornográfica: experimentação, intoxicação voluntária, mutação*, sobre sua primeira oficina *drag king*, em 1998, no Centro LGBT de Nova Iorque (mais uma vez, New York...). Neste capítulo sobre *micropolíticas de*

*gênero*, além de tratar sobre o *dispositivo drag king*, fala sobre outros dispositivos contemporâneos de trabalho com/contra o gênero, dando ênfase a processos de autoexperimentação. Sobre a primeira oficina *drag king*, o autor afirma:

*A questão importante aqui não é se vestir de homem (...), mas ter tido a experiência coletiva da dimensão construída e arbitrária do nosso gênero. Durante a primeira oficina drag king, não se busca produzir um efeito teatral ou um estereótipo caricaturado de gênero, mas construir um lugar-comum, uma forma universal de masculinidade (id, p. 385-386, grifo do autor).*

Voltemos ao papel da imaginação, com Didi-Huberman (2020) e sua proposta em *La Imaginación: nuestra comuna*: qualquer processo político, ético e estético se dá, primeiramente, no campo da imaginação, do imaginário, NA imagem. A boca, como as sobrancelhas, o olhar, os quadris, a voz, modos de sentar-se, andar e outras ações e gestos oferecem os elementos *político-formais* com os quais podemos acessar essa “*forma universal de masculinidade*”, que não existe em si, mas pode ser manejada, imaginada por qualquer um(a) e, por isso mesmo, ser objeto de análise e de crítica; assim como material para a criação em arte e elemento de criação de utopias, heterotopias ou (por que não?), distopias, apocalipses (de/no gênero), na arte.

Lud (CASTANHEIRA, 2018, p. 68-70), aliando-se à ideia de *programa performativo*, de Eleonora Fabião (2013, p. 4) – “*o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio*” –, em sua tese sobre a performance arte como modo de existência, releva o papel da imaginação dentro deste campo de estudos e trabalho. No decorrer do texto, Lud apresenta uma série de programas, propondo que “*escrever o programa já é, em si, uma ação performativa*” (CASTANHEIRA, 2018, p. 69). Aponta, também, que no imaginário se combinam cotidiano e *sonho* (tanto em caráter onírico quanto de utopia), além de outros movimentos mentais. Nestes processos, portanto, imaginar o programa, materializá-lo na escrita, discutir com outras pessoas, convidar artistas para pensá-lo, constitui-lo e fazê-lo, compartilhar questões, *já aciona* o trabalho e, como afirma Fabião (2013, p. 4) “*cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa*”.

Acerca do caráter coletivo da imaginação, em outro texto, mais recente, assinado sob a alcunha de Milo, o Sensível (CASTANHEIRA, 2019, p. 28) e tratando

sobre sua experiência *drag king*, Lud releva o papel da coletividade para imaginários das minorias:

*Estar entre outros kings tornou evidente que a coletividade é a maneira pela qual conseguimos debochar da norma sem que ela tenha o poder de nos ameaçar de maneira tão concreta. Os agrupamentos minoritários são plataformas nas quais gestamos imaginários e vivências transformadores.*

22/10/2021, 7:51.

*Pensamento de hoje:* tendo em vista a importância do imaginário para este trabalho (a tese), para Lua e Lud, as *drags* que nascem aqui podem *acontecer* no campo da imaginação, na escrita, de maneira literária, acionando aspectos performáticos, teatrais e/ou fotográficos na/o leitora/leitor, ligados a autoexperimentações de masculinidade e feminilidade que realizei, como ator, há muito tempo e que, ainda hoje, me compõem.

Mas, voltemos à boca. Preciado (2018a, p. 388-389), ainda sobre o dispositivo *drag king*, mas dois anos depois (2000), trata sobre “*seus primeiros mentores*”: Diane Torr e Del LaGrace Volcano. São duas as questões que quero tomar de empréstimo aqui. A primeira diz respeito à sua discussão sobre os processos e técnicas de teatralização cotidianos necessários à “*ficção biopolítica*” (*id*, p. 388) que é a masculinidade (referindo-se a Foucault) e, logo em seguida, sobre

*A técnica de Diane Torr de desconstrução da feminilidade e de aprendizagem da masculinidade [que] repousa sobre um método analítico teatral, sobre a ruptura de gestos corporais aprendidos (o jeito de andar, falar, sentar-se, levantar-se, olhar, fumar, comer, sorrir) em unidades básicas (distância entre as pernas, abertura dos olhos, movimento das sobrancelhas, velocidade dos braços, amplitude do sorriso etc) que são examinadas como signos culturais para a construção do gênero (PRECIADO, 2018a, p. 388-389).*

Quando Lud combina e recombina signos culturais de gênero, brinca e imagina masculinidades que também são suas (não enquanto propriedade ou como ontologia, mas como objeto para jogar, debochar), que podem ser compartilhadas e mover estes mesmos signos, está, de certa forma, realizando este processo descrito por Preciado acima. A boca, vermelha ou não, tensa ou relaxada, para cada uma das fotografias, vídeos ou ações, é examinada tendo em vista efeitos nas ficções performativas que fixam, constroem o gênero, enquanto jogo (teatral), o que não acontece exatamente no campo da consciência, digamos, planejada, mas enquanto *programa*, motor de ações e interações (FABIÃO, 2013). Dentre as propostas de Lauretis (1994), tendo em vista que o gênero é uma representação, sua desconstrução também só pode ser feita,

paradoxalmente, na/com a representação. Ou seja, o gênero só poderá deixar de ser um balizador de nossas vivências no mundo, constituidor de nossas subjetividades ou marcador nos corpos se jogarmos com esta categoria e com as maneiras como ela se fixa, todos os dias, em nós, no mundo à nossa volta e, no que diz respeito aos processos de criação artística, com os elementos, a combinação de técnicas, tecnologias e codificações que estão disponíveis a todas/os.

No texto *Drag King: deboche e processos coletivos de desidentificação* (CASTANHEIRA, 2019), para o catálogo do evento *Lacração – Cultura LGBTI+*, ocorrido em Vitória, Espírito Santo, em 2019, Lud trata de seu processo de aproximação da *Haus of X* e de outras/os *drags* de Maringá, ocasião na qual

*Milo foi o único king da festa, ainda longe de ser um mestre, mas acolhido e celebrado pelas queens. Beijou as mãos de cada uma delas, as chamou de princesas, ensaiando o piranho incorrigível em que viria a se transformar meses depois, sob o olhar atento de Rubão Maroto. Integrante do coletivo curitibano Kings of The Night. Rubão, ou Rubia Romani, tem, desde 2017, ministrado oficinas de drag king, seguidas de festas nas quais os recém-formados bebês kings debutam em números de dublagem, dança e o que mais estiverem dispostos a fazer (CASTANHEIRA, 2019, p. 27).*

Em seguida, Lud trata sobre a primeira oficina *drag king* de que participou, em 2019, com Rubão, em Maringá, como faz Preciado (2018a) no capítulo que tenho comentado aqui. Além desta decodificação dos signos de masculinidade, Lud antevê este processo infundável que é a vivência, o fazer-se *drag* e sobre a importância, por exemplo, de explorar a cidade como *king*.

*Uma nova cartografia da cidade toma forma. Pela primeira vez, você pode desfrutar do prazer do espaço público como flâneur masculino, inexistente para um corpo que até aquele momento estava codificado como feminino (PRECIADO, 2018a, p. 390).*

No decorrer de *Testo Junkie*, Preciado (2018a, p. 169-170) nos fala sobre a invenção do *conceito de hormônio*, em 1905, diretamente ligado a noções da teoria da informação e da comunicação. Hormônios são secreções que circulam *mensagens químicas* no interior dos corpos. Liga-se, assim, a materialidade dos corpos à teoria da informação e da comunicação – neste caso, de fluidos. Durante todo o livro, Preciado (2018a) trata sobre como os mecanismos de controle ocorrem tanto em níveis moleculares (com a pílula anticoncepcional, a testosterona ou outros produtos químicos) como no nível da representação, da comunicação, da arte, da informação, da visualidade dos corpos. Se, por um lado, o autor nos mostra quando e como as fixações contemporâneas de gênero em termos binários foi consolidada, produzindo, junto a isso, seus outros e outras – a transexualidade e toda uma gama de contra-

dispositivos de gênero – por outro, fala de maneiras de apropriar-se destes dispositivos de controle – hormonais, representacionais, comunicacionais –, ou destes “*biocódigos de gênero*” (PRECIADO, 2018a, p. 389), para bagunçar o binarismo contra o qual toda a teoria e práticas cuir/transfeministas avançam.

Neste contexto, portanto, a boca não é um órgão, mas um *dispositivo tecnológico* que, combinado a outros – como o batom e outros tipos de maquiagem –, produz efeitos, movimentos, cortes, rupturas nos trânsitos de significado (de gênero) que podem transmutar o campo da percepção imediata de quem frui daquela composição (Milo). Preciado (2018a, p. 157-252), no capítulo *Farmacopoder*, nos fala sobre a produção de feminilidade (no singular, como produção modelar, heterossexual e cisgênera) e masculinidade, a partir da administração de hormônios, propondo a democratização do uso deles, mais especificamente, a testosterona, lida (hegemonicamente) como o hormônio privilegiado para a produção da masculinidade (heterossexual, cisgênera e, preferencialmente, branca). Neste capítulo, vemos como determinados significados, materializados em substâncias e em objetos, devem permanecer sob a propriedade de cada gênero. Determinadas bocas são, portanto, masculinas; outras, femininas. Tecnologias administradas nestas bocas, como o batom vermelho, devem, também, estar restritas a certos corpos: os ditos “femininos”. O dispositivo *drag king* (e o *drag queen*), recoloca os termos sob os quais podemos imaginar as relações generificadas, a partir de rupturas nas normatividades, no uso de certas tecnologias.

### *Sobrancelhas de galã*

“São sobrancelhas de galã?” – algumas vezes ouvi esse comentário quando tentava imprimir algum tipo de masculinidade em personagens, na minha carreira como ator; normalmente em tom de chacota, nem sempre de maneira delicada. “Sobrancelhas de galã de novela”, tensas, uma mais alta que a outra. Este “recurso” da minha própria composição de masculinidade (em mim mesmo – Ed, também. Talvez ainda hoje, 18 anos depois), no personagem *Ele*, de *O Nojo*, por sua vez, foi acionado conscientemente. Sobrancelhas para conquistar, para dançar o acasalamento.



IMAGEM 44: *O Nojo* (ensaio, Circo FUNCART), Falsa Companhia de Teatro, 2004 (Foto: Cláudio de Souza)

Na foto acima, estamos, eu e Beatriz Míguez, cada qual em um plano imaginário diferente: ela está na cozinha, reclamando do meu personagem, enquanto prepara a comida; eu, no quarto, me arrumando para ir à rumba, reclamo dela também. Mesmo sozinho, olhando-se no espelho, está lá a sobrancelha. A quem ela (a sobrancelha erguida) pretende convencer? Por que erguer as sobrancelhas de galã para reclamar sozinho? É mais fácil tirar conclusões quando Milo faz o mesmo, já que ele produz as fotografias para postar em uma rede social de imagens e vídeos (IMAGEM 45). Ele as dirige a alguém que não ele próprio. Ele é um “piranho”, afinal. Ele sempre quer conquistar. Pensando nas referências que Lud traz para seu *drag king*, compreendemos um pouco disso:

*Milo passou a ser um misto dos cantores ‘românticos’ que fizeram sucesso nos anos 90 como Wando, Amado Batista, Sidnei Magal, Julio Iglesias:*

*todos variando entre sedutores e sofrendores por amor. O cancionero preferido de minha mãe deu forma ao piranho dançarino (CASTANHEIRA, 2019, p.27).*



IMAGEM 45: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 03/06/2021, recorte de tela do celular (Foto: Milo, o Sensível)

É importante marcar que *O Nojo* foi produzido com referenciais musicais muito próximos dos de Milo: na trilha sonora havia músicas da cantora Diana, como *Esta noite minha vida vai mudar*, de 1974, e *Por que brigamos*, de 1972, em cenas com um forte apelo ao universo brega do que nós identificávamos como pertencente aos anos 1980. Todos os dias, em aquecimentos, ouvíamos um CD com músicas dos cantores citados por Lud e outras/os, como Rosana e Gretchen. A diferença, talvez, é que, Milo emergiu “*para manter a utopia de que machos humanos possam ser outra coisa além de vis*” (*ibid*, p. 27), por isso mesmo, a alcunha de “o sensível”. No conto *O Nojo*, por sua vez, Dalton Trevisan constrói dois personagens – Ele e Ela – um tão vil quanto o



outro. Na construção do espetáculo, em processo colaborativo, optamos por colocar, em cada uma das atrizes, aspectos distintos desse modo de ser; tudo sem um texto linear e ilustrativo, uma preocupação poética que tínhamos enquanto artistas naquele momento. Apesar de se tratar de um espetáculo cômico, tudo que ocorria corroborava para hiperbolizar o nojo contido na relação daquele casal. Por exemplo: o palco que, no início do espetáculo estava nu, terminava repleto de dejetos – pasta de dente com saliva, salsicha picada, bituca de cigarros, pratos, copos e água.

Mas, voltando às sobrancelhas: a quem o personagem de *O Nojo* quer conquistar ou convencer senão a si mesmo? Os trabalhos de produzir efeitos de masculinidade e de feminilidade precisam ser feitos cotidianamente e, principalmente, para si mesma/o. Trabalho da performatividade de gênero, diria Butler (2015). Se, pensando em técnica de atuação, a repetição de ações (em ensaios, apresentações ou acontecimentos) tende a produzir e reproduzir representações e, com isso, fixar determinados significados; no dia a dia, essas mesmas ações produzem o “si mesmo”, a “si mesma”, reforça identificações e identidades (ou as bagunça, ou toda uma gama de possibilidades que pode ir da bagunça à reprodução pura e simples). Arquear uma sobrancelha mais que a outra, pelo menos no Brasil, parece produzir um efeito que é (ou foi) passado de geração em geração; efeito que incide diretamente na produção do desejo (sexual, principalmente) e pode ser visto como uma daquelas “*unidades básicas*” de decomposição da masculinidade proposta por Diane Torr (PRECIADO, 2018a).

Neste contexto, ainda com Preciado (2018a), este gesto é (mais uma) tecnologia de gênero. Se, em *O Nojo*, nosso objetivo era hiperbolizar certos efeitos de masculinidade, por intermédio do meu trabalho como ator (em aliança com a direção e o texto no qual nos baseávamos); na Imagem 45, acima, Milo mistura códigos comumente atribuídos a masculinidades a outros ligados a feminilidades. Tecnologias gestuais e seus significados são um elemento essencial para se acessar aquela “*forma universal de masculinidade*” da qual fala Preciado (2018a, p. 385-386). Se estas tecnologias servem para produzir significados fixos, sensíveis deslocamentos podem ser realizados para imaginar, sonhar e propor significados móveis, trânsitos, atravessamentos e o próprio banimento destas categorizações e marcas como balizadoras de nossas existências e moveres no mundo.

Pensando este arqueamento enquanto tensão, algo que demanda energia (por vezes extenuante) de quem a mantém; nos trabalhos acima, tensões são trazidas para

o jogo, a brincadeira, a paródia. Talvez este seja o principal trabalho *drag*: revelar, pela combinação de efeitos masculinizantes e feminilizantes em um só corpo/lugar, que o gênero é uma produção e que, portanto, é possível “fazer ou desfazer o gênero” (em nós, para nós e para as outras/os) das maneiras que desejarmos; combinando signos e significados para imaginar modos de existir que não precisem cumprir protocolos de normalidade, nem respeitar fronteiras de gênero. Preciado (2018a, p. 387) propõe que as práticas *drag king* como “*uma verdadeira alternativa às formas tradicionais de fazer política*”, compreendendo que acontecem “*através da reciclagem e da declinação e desconstrução paródicas de modelos de masculinidade vindos da cultura popular hegemônica*” (*ibid*). O trabalho coletivizado e compartilhado de colocar à prova certas tensões nos corpos, de questionar tensões masculinizantes de sobrelhas de galã junto a uma boca vermelha e um penteado “maria chiquinha”, materializado, aqui, em imagem; pode fazer/pensar e imaginar mais sobre a relação entre ética, estética e política do que longos discursos, inclusive o que este texto faz, enquanto você o lê.

29/10/2021. 12:20.

*Pensamento de hoje*: não vivo rodando um palito de dentes entre lábios, língua e dentes; mas vivo, ainda hoje, como o personagem de *O Nojo*, se penso a partir do *método analítico teatral* de Diane Torr, especialmente em relação à gestualidade. Havia mais de mim naquele personagem do que imaginava na época? Ou será que mais vestígios daquele trabalho permaneceram em meu corpo do que pensava?

“*Ninguém vai poder querer nos dizer como amar*”

Como afirmei anteriormente, na cena da janela, meu personagem em *O Nojo* deveria compor somente parte do cenário. Aqui, personagem e ator se confundem. O ator estaria “despido” do personagem e deveria cumprir a função de manter as molduras (janelas) na posição correta para as duas atrizes atuarem. Na maioria da cena, o ator permanece de cabeça baixa (IMAGEM 46, abaixo), é como um objeto cênico, mas o personagem precisa reagir, lançar seu olhar para a frente, para aquele lugar em que sabe (o ator, mas o personagem também?) que está o público, as pessoas para quem fala (quer dizer que fala diretamente com alguém?). Recursos metalinguísticos – mostrar e falar, em cena, que se trata de uma cena; ou balançar essa demarcação entre atriz e ator/personagem – eram comuns à poética que estávamos constituindo na

*Falsa Companhia de Teatro*. Nesta cena, ajudava a mostrar uma das características que comumente é lida como “masculina”: o olhar seguro, focado, forte, que se sente autorizado a participar de tudo, mesmo quando não é chamado; o olhar masculino como proprietário do feminino, especificamente, e do mundo no geral.



IMAGEM 46: *O Nojo* (ensaio, Circo FUNCART), Falsa Companhia de Teatro, 2004 (Foto: Cláudio de Souza)

Nas imagens anteriores de Milo, o Sensível, podemos vislumbrar o mesmo olhar seguro e focado que o personagem de *O Nojo* lança mesmo quando “deveria não estar ali”. Na Imagem 47, Milo apresenta outra faceta dos efeitos de masculinidade, ou, dito de outro jeito, das imaginações que comumente temos em relação ao que um “homem” pode/deve fazer: ter a propriedade da esfera pública.



IMAGEM 47: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensível), 22/05/2020, recorte de tela do celular (Foto: Milo, o Sensível)

O lugar é a o Anfiteatro do Zerão<sup>74</sup>, com capacidade para 15.000 pessoas, no centro de Londrina, onde comumente acontecem shows e eventos com grandes públicos. Permanecerei como um espectador que não conhece o contexto da fotografia (que tipo de evento, destinado a que público-alvo, quando ocorreu), por dois motivos:

1) O evento poderia congrega um público ou uma comunidade que nos acolhe e protege (diga-se, com este nós, LGBT, conforme a legenda na Imagem 47). E

<sup>74</sup> Seu nome original é Área de Lazer Luigi Borghesi, mas é comumente chamado assim por sua pista de caminhada em forma de “0”.

isso é importante, por um lado, porque a circulação de pessoas contranormativas de gênero em espaços públicos não está no horizonte do impossível em Londrina ou Maringá, em lugares voltados para nós ou não; por outro, porque não me interessa “medir” os graus de acolhimento que o público pode lançar àquele corpo e àquela ação tornada pública por Milo. Afinal, por vezes, a intenção da arte *drag* é, exatamente, não ser acolhida/o, questionar os mecanismos que constroem corpos como repulsivos e

2) Realizar esta leitura como um consumidor da imagem, um usuário do Instagram; ato que qualquer pessoa que acessar esta plataforma e o perfil @miloosensível poderá fazer, enquanto estas imagens estiverem disponíveis.

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que estou considerando esta fotografia (e as demais) *enquanto performance arte* e a plataforma de veiculação (Instagram) como um *locus*, um espaço, um meio artístico – como os teatros, os cinemas e outros espaços convencionais ou não-convencionais de arte. E, como espectador espontâneo da imagem na internet, porém conhecedor de certas dinâmicas do campo e do sistema de arte, não desconsidero a imagem como um dos possíveis vestígios de uma performance outra ocorrida no dia da captação dela. Tendo em vista as discussões sobre os limites entre fotografia e performance, na fotoperformance; realizada no capítulo sobre o trabalho de Fernanda Magalhães, consideremos, também, que não é possível demarcar o momento em que a ação acaba e a fotografia se torna rastro. Enquanto tivermos contato com estas fotografias, no Instagram ou em outros meios, a (foto)performance continua, indefinidamente.

Para realizar esta relação crítica, irei relevar alguns aspectos desta composição:

O enquadramento privilegia, ao centro e no primeiro plano, Milo, que olha diretamente para nós (as/os fotógrafas/os, receptoras/es); ao fundo o anfiteatro (um espaço afetivo para quem conhece o lugar); à volta há outras pessoas, todas de costas, irreconhecíveis. O efeito “retrato”, comum em dispositivos móveis (celulares), desfoca as extremidades, contribuindo para o destaque da figura de Milo e do anfiteatro. Utiliza um avental que brinca com a musculatura do tronco “masculino”. Seu cabelo é curto; usa um óculos escuros grande, não muito transparente. Está de lado. Projetando-se sobre nós, um braço tatuado; o outro braço não aparece, mas a mão, desfocada, parece portar um cigarro. Abaixo a inscrição “*Ninguém vai poder nos dizer como amar*” e as *hashtags* #lgbt, #sapatao, #dragking.

Laura Mulvey (2017), em seu ensaio clássico *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, de 1975, preocupada com questões relacionadas à representação da mulher

e do corpo feminino no cinema, propõe o conceito de *male gaze*, segundo o qual, resumidamente, a mulher aparece como imagem, enquanto o homem é o portador do olhar (*id*, p. 47-51). Sua análise leva em consideração, em primeiro lugar, que o cinema de seu tempo era majoritariamente produzido por diretores homens (ainda o é), imprimindo certos significados aos corpos que mostra, narra. Para falar sobre processos de objetificação materializados na/pela ação do olhar (masculino), refere-se e critica pressupostos da psicanálise. Em segundo, trata de processos de alienação do olhar, quando o público (idealizado, desde sempre, como masculino) deve esquecer-se que vê um filme, que se trata de uma composição e que a câmera constitui um primeiro olhar (masculino, sempre) que constrói tudo o que devemos experimentar ali. Ela conclui:

*Há três olhares diferentes associados ao cinema: o olhar da câmera, que registra o evento pró-filmico; o olhar da audiência, que assiste o produto final; e o olhar que os personagens trocam dentro da ilusão do celuloide. As convenções do filme narrativo negam os dois primeiros olhares e subordinam-no ao terceiro, almejando de maneira consciente a eliminação da presença da câmera intrusa e o impedimento de uma consciência distanciada da audiência. Sem essas duas ausências (a existência material do processo de filmagem, a leitura crítica do espectador) o drama ficcional não logra alcançar realismo, visibilidade e verdade (MULVEY, 2017, p. 52, grifos meus).*

Este conceito de Mulvey (2017), bastante discutido, revisado e criticado por artistas e críticas/os de arte feminista (não somente)<sup>75</sup>, tem sido expandido para outras linguagens e meios, sendo que, aqui, se constitui em ferramenta para lidar com trânsitos de visualidades na/com a fotografia; pensando especialmente em como esta linguagem impregna nossos cotidianos e em artistas que se inserem em circuitos e plataformas de apresentação de seus trabalhos que não existiam há uma década, constituindo “*um sistema de aprendizagem e construção de técnicas identitárias desenvolvido por micropolíticas queer e trans*” (PRECIADO, 2018a, p. 382), dentre outras identidades, identificações e trânsitos; “*por meio da reapropriação estratégica desses aparelhos biotecnológicos [comunicacionais, discursivos e artísticos, tornando] possível inventar a resistência, arriscar uma revolução*” (*id*, p. 362).

Por fim, Mulvey (2017) é importante, aqui, porque suas reflexões de quase 50 anos ajudaram outros grupos minorizados a refletir sobre os olhares que os constroem (exteriormente) e a constituir movimentos de resistência e proposição de outros olhares (de dentro, do interior das comunidades, sejam elas pensadas material, conceitual ou

<sup>75</sup> Como no caso da cineasta Yvonne Rainer em seu filme *The Man Who Envied Women*, comentado por Peggy Phelan (1996, p. 71-96) em seu livro *Unmarked: Politics of Performance*.

virtualmente). Tal dinâmica pode ser vista, por exemplo, no documentário *Revelação*<sup>76</sup>, de 2020, dirigido por Sam Feder, que discute as representações que o cinema e a TV norte-americana têm feito de pessoas trans, com entrevistas de artistas trans que cobram representatividade nesta indústria.

Mas, voltemos à fotografia de Milo. No decorrer da História da arte (pensando, aqui, nas artes visuais), pelo menos desde que este campo se constituiu, no Renascimento, temos abordado a figura humana, o corpo, como um de seus principais temas, talvez o mais privilegiado, ou, pelo menos, o que permaneceu, nestes pouco mais de cinco séculos, mais sólido, presente. Entretanto, pensar formalmente esta imagem, em termos de fotografia, não é possível a partir dos elementos aos quais estamos acostumadas/os – enquadramento, luz, sombra, contraste, brilho – uma vez que, na fotoperformance, o corpo, bem como as narrativas ou os conceitos veiculados nele/por ele, existe enquanto elemento do trabalho. Este deslocamento é importante para falar sobre o trabalho de Lud-Milo porque, mesmo quando a fotografia é realizada por outra pessoa, os elementos são concebidos pela *performeira* (CASTANHEIRA, 2018). Não estamos mais defronte à dinâmica na qual uma modelo posa para um artista que concebe o objeto artístico. Ao mesmo tempo, estas fotografias congregam, em si, tanto o aspecto de objeto – a própria fotografia, que pode ser reproduzida, seriada, exposta, vendida – quanto de ação, acontecimento. E não há nenhuma novidade aqui, uma vez que esta dinâmica vem se realizando, na arte, pelo menos desde a modernidade artística. Contudo, **talvez, as plataformas digitais de veiculação de imagens e vídeos tenham generalizado este aspecto fotoperfórmico em nossas interações (cotidianas e extracotidianas).**

Nas fotografias de Milo selecionadas aqui, como em outras, o *drag king* que compõe Lud aproveita-se de elementos que o próprio meio oferece para lidar com questões de gênero que seu trabalho toca. Na Imagem 47, a performance em espaço público, especialmente em um lugar afetivo e significativo para a população local (assim como de Fernanda Magalhães em *A Natureza da Vida*), circulando um corpo contranormativo e jogando com significados que compõem as regras e normalidades de gênero, bagunça com as construções próprias ao *male gaze* (MULVEY, 2017). Não só porque trata-se de uma “mulher” manipulando signos que deveriam ser propriedade de “homens” (camada importante, porque age na percepção imediata de quem vive o

---

<sup>76</sup> Disponível em <https://www.netflix.com/br/title/81284247> Acesso em 03/02/2021.

acontecimento), mas, principalmente, porque questiona o entendimento de quem pode ter propriedade do espaço público (entendendo a propriedade do olhar como equivalente à do espaço público, no patriarcado). Quando *drag king*, Lud se apropria de signos atribuídos ao masculino (universal) para responder a uma série de dinâmicas que inscreveram seu corpo “feminino” a lugares que não são o centro, nem o público, nem o trânsito, nem dos proprietários do olhar (nem para si mesma/o).

Como fotografia exposta em uma plataforma pública que permite a interação e a inserção em comunidades as mais diversas e, ao mesmo tempo, o acesso de pessoas “leigas” nos assuntos relativos às contranormatividades de gênero; existe a possibilidade que a renovação de significados, no decorrer do tempo, aconteça. Afirmar-se lésbica, ou melhor, sapatão, nos anos 1970-90 (quando autoras como Audre Lorde, Chérrie Moraga, Glória Anzaldúa e Monique Wittig, dentre outras, estavam produzindo uma revolução no pensamento e nas práticas em torno destes corpos) não é o mesmo que em 2021. Performar *drag king* daqui 10 ou 20 anos não terá o mesmo significado. Contudo, caso Lud-Milo deseje (e o Instagram ainda exista e seja uma plataforma “popular”), estas mesmas imagens estarão disponíveis; compondo um acervo de interações-memórias dos processos de resistência política, na arte, às normatividades de gênero, sexualidade e desejo; bem como outras categorias e marcadores sociais que incidem sobre corpos neste momento histórico. Também ali poderá se configurar um acervo de reação às resistências, uma vez que não têm sido incomuns os ataques de quem não quer que existamos (a extrema direita), como tenho comentado no decorrer de todo o trabalho.

Ciente de que poderia realizar outras reflexões a partir dos aspectos que destaquei acima, quero agora me deter nas legendas da imagem (que trarei novamente a seguir), em combinação com outra imagem de Milo, para relevar alguns aspectos acerca desta plataforma digital enquanto meio artístico, hoje.



**“Sofro de Saudades de Sarrar”  
O Instagram como “meio/suporte artístico”<sup>77</sup>**

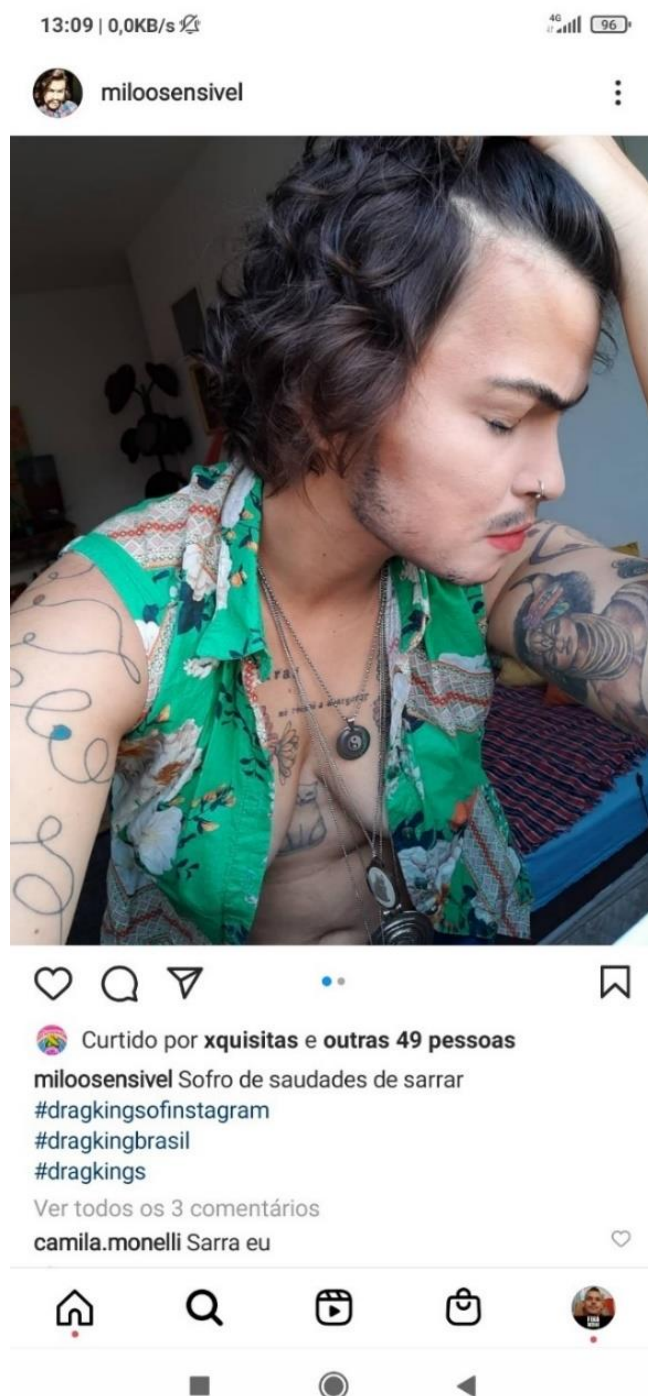


IMAGEM 48: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensivel), 08/09/2020, recorte de tela do celular (Foto: Milo, o Sensível)

<sup>77</sup> Ciente de que há pesquisas variadas em torno das plataformas digitais contemporâneas, agradeço ao meu companheiro de vida André Ricardo Marcelino (2020), a quem acompanhei durante seu mestrado em Educação na UNIRIO, ocasião na qual tratou do Youtube como plataforma de veiculação de ativismos LGBTQIAP+ sob variadas perspectivas e suas possíveis contribuições para a educação. Os métodos que utilizo para analisar o Instagram, aqui, são emprestados do aprendizado que tive ao acompanhar seu trabalho, de 2018 a 2020.

Pela primeira vez optei por expor o recorte de tela do celular integralmente, sem edições, para falar sobre algumas características desse meio – o Instagram – que não podemos perder de vista quando o teatro, a performance, a fotografia, a fotoperformance circulam nele. Tais aspectos dizem respeito diretamente aos **acionamentos coletivos**, à **inclusão em comunidades em torno de questões**, a **possíveis alcances do trabalho**. Deixo à/ao leitor(a) a exploração dos signos de masculinidade e feminilidade com os quais Milo joga nestas imagens para falar um pouco sobre as **textualidades** que acompanham, com frequência, imagens no Instagram; bem como suas **ferramentas de interação**.

Logo abaixo da fotografia (IMAGEM 48) temos alguns símbolos: o *coração*, que pode apresentar-se em duas cores (branco quando eu, usuário, não curti a imagem; vermelho quando curti); a *caixa de texto*, que abrirá outra janela, caso eu queira comentar a imagem; o *delta*, caso deseje compartilhar a imagem como *story* (um recurso no qual a imagem pode ser exposta no meu perfil de usuário, por 24 horas).

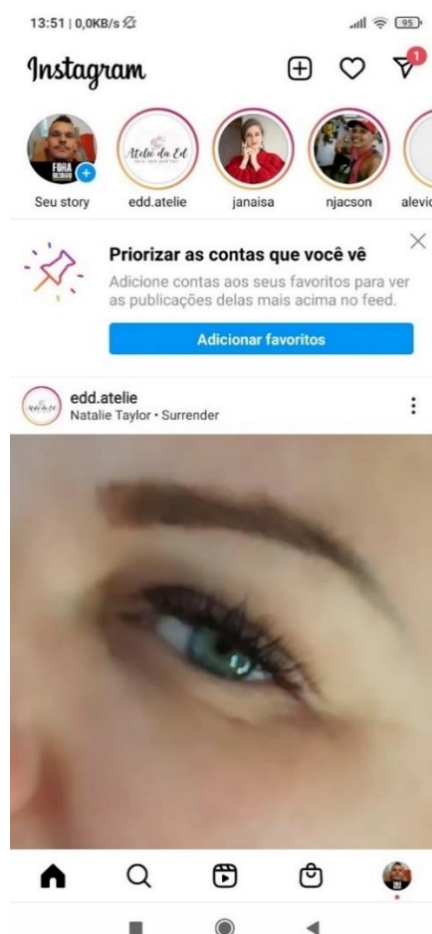


IMAGEM 49: Tela inicial do Instagram (@sombrioed), 29/10/2021, recorte de tela do celular

O recurso *story* é bastante utilizado por usuárias/os do Instagram, quando desejam se comunicar diretamente com suas/seus seguidoras/es – com postagens próprias – ou para compartilhar imagens e vídeos de outras pessoas, dentre outras funcionalidades. Quanto mais vemos os *stories* de uma pessoa, mais à frente ela aparece, nos círculos acima da primeira imagem da *timeline* (IMAGEM 49, acima). Quando clicamos no primeiro círculo, abre-se uma tela com a(s) imagem(ns) e vídeo(s) daquela/e usuária/o, seguindo, então a ordem das/os demais. Esta ordem pode mudar quando curto e/ou comento frequentemente (ou deixo de curtir e/ou comentar) as postagens de alguém ou quando assisto (ou deixo de assistir) os *stories* de alguém.

Pode parecer, no mínimo, estranho, para uma/um conhecedor(a) desta plataforma, destrinchar pontos tão básicos, como o significado de uma estilização de coração, entretanto, quero utilizar este recurso narrativo com o intuito de desfamiliarizar a percepção – apesar de, paradoxalmente, servir à familiarização para uma pessoa leiga. As plataformas e os dispositivos tecnológicos de comunicação entram em nossas vidas, hoje, sempre de maneira a nos prover a sensação de familiaridade. Não à toa, é muito comum que se diga que certa plataforma ou dispositivo é mais ou menos “intuitivo”. Mas que intuição a máquina pode ter em relação a mim ou a você? Não à toa, também, quando um conglomerado como o Meta, atual proprietário do Instagram, altera algum de seus *mecanismos de interação* com a plataforma, o faz de maneira que nos sintamos familiarizadas/os com o recurso o mais rápido possível. Grosso modo, podemos afirmar que a plataforma, dispositivo ou recurso utilizado é tanto mais “intuitivo” quanto mais sentirmos que é “da nossa família”, do nosso cotidiano.

Independente do quanto cada artista ou coletivo se comprometa em lidar com estes processos de familiarização ou desfamiliarização em seus trabalhos, a obra, objeto, ação ou acontecimento artístico acontece, sempre, em/de processos de estranhamento entre artista e seus materiais, questões, conceitos; em muitos níveis, linhas. Relevar este *ponto*, aqui, tem a ver com o cuidado de não aderirmos a discursos fáceis, segundo os quais, por exemplo, pudéssemos considerar tudo o que é veiculado nesta plataforma como “arte”.

O ano de 2020 trouxe um desafio sem precedentes para artistas da cena e para aquelas/es que lidam, em seus trabalhos, com a interação física, em um mesmo local, entre artistas e plateia; como tem sido o teatro, tradicionalmente. Durante as

quarentenas impostas pela pandemia de coronavírus, discussões acerca de como manter vivas estas artes e se elas continuam a “ser” as mesmas quando transportadas para meios virtuais têm surgido. Se, para algumas pessoas, este processo ocorreu como fatalidade, contingência, uma necessidade do nosso tempo – e não há problema algum assumir isso – para certas/os artistas, **as plataformas digitais têm sido um meio de veiculação de seu trabalho**, anteriormente a este período, como *locus* das criações: em performances e outros acontecimentos que se desdobram de um processo ou produto artístico; em inserções de trabalhos feitas especificamente para estes meios; em poéticas desenvolvidas para discutir estes locais como meio artístico; em espaços para desenvolver e apoiar a crítica de arte etc.

Como uma “fatalidade” e esperando que este período cessasse o mais rápido possível, ou para cumprir calendários, exigências de editais e/ou patrocinadoras/es, dentre outras dinâmicas materiais, artistas não tiveram tempo – nem condições emocionais, importante lembrar – para pensar e/ou experimentar as plataformas digitais como meio. Ademais, podemos pensar que a *interação direta*, que venho destacando nos parágrafos acima, é uma questão (historicamente) “do teatro”. O período que compreende a separação entre artistas-público, via, por exemplo, o estabelecimento da quarta parede é muito pequeno se comparado a toda uma história (e não irei estabelecer uma origem) em que esta separação não existia ou não era preponderante. Por fim, experiências teatrais que examinam, experimentam graus de interação direta artistas-público nunca deixaram de existir, por toda a parte, mesmo em lugares em que este conceito “teatro” (ou “performance”) não faz muito sentido.

Mas, voltemos à Imagem 49: estes primeiros elementos acima – estilização de coração, caixa de texto –, dizem respeito ao caráter quantitativo, numérico do Instagram. Plataformas digitais lidam com suas usuárias/os e tudo o que circula nelas enquanto números. Em um sentido macro, você só importa naquele contexto se é vista/o, curtida/o, comentada/o, compartilhada/o. É interessante observar que o termo utilizado para dizer de uma imagem que tem muitas visualizações, curtidas ou comentários é “engajamento”, bastante utilizado em contextos ativistas. Talvez o principal cuidado que precisamos ter ao lidar com estes *locus* (enquanto meio artístico) é compreender que se trata de um meio comercial e que tende a abordar as questões, especialmente aquelas que alcançam “engajamento”, com o intuito de lucrar.

Com a próxima imagem (50, abaixo), começarei a tratar de aspectos qualitativos, que envolvem as relações entre pessoas com e na plataforma; além de

finalizar a desfamiliarização de alguns aspectos quantitativos: os *dois pontos* indicam que são duas imagens (na imagem abaixo visualizamos a segunda da sequência); o *estandarte* permite salvar a imagem em uma coleção própria ao nosso perfil. Sabemos que estas duas imagens foram curtidas por 49 pessoas. Sempre nos é revelado o perfil de alguém que seguimos, neste caso, o perfil @xquisitas.



IMAGEM 50: *Milo, o Sensível*, Instagram (@miloosensivel), 08/09/2020, recorte de tela do celular (Foto: Milo, o Sensível)

Enfim, os caracteres textuais (qualitativos): a legenda escrita por Milo: “*Sofro de saudades de sarrar*” e as *hashtags* #dragkingsofinstagram #dragkingbrasil #dragkings. Para terminar, nos é dito que a imagem foi comentada 3 vezes e se apresentam dois comentários: “*camila.monelli: Sarra eu; miloosensivel: @camila.monelli* (o que indica uma resposta de Milo): *sarro demais*”.

É sobre os elementos textuais que repousam meus interesses, por isso, trago, novamente, a legenda da Imagem 47: “*Ninguém vai poder querer nos dizer como amar*” e as *hashtags* #lgbt, #sapatao, #dragking. Vamos tratar destes elementos em três frentes:

- 1) Os processos de criação da própria imagem, da performance e da *persona* de Milo;
- 2) Das comunidades potenciais que a imagem acessa e
- 3) Das linguagens criadas, reapropriadas e compartilhadas entre as pessoas que interagem com a imagem ou por quem a produz.

“*Ninguém vai poder querer nos dizer como amar*” faz referência à música *Flutua*, interpretada por Johnny Hooker e Liniker, de 2017, mas poderia muito bem estar em uma letra de cantores como Wando, Sidney Magal ou Amado Batista. “*Sofro de saudades de sarrar*”, por sua vez, pode fazer menção a uma postagem no Instagram de Gracyanne Barbosa, de 2019, quando a *influencer* postou um vídeo praticando *pole on heels*, uma mistura de *pole dance* e funk<sup>78</sup>. E digo “pode fazer menção” porque a frase não é exatamente a mesma e porque, neste meio, a origem, o referencial, a fonte nem sempre é facilmente localizável, ou mesmo importante. O essencial é a proliferação, a criação da “rede” que, em seu próprio acontecimento, gera significações as mais diversas, pertencimentos (e seus contrários também).

A combinação entre imagem e texto é um recurso importante para tratar sobre *composição* nesta plataforma. Assim como artistas jogam com os títulos de seus trabalhos, no Instagram, a legenda da imagem pode compor deslocamentos, movimentos, *contornos* que as imagens, sozinhas, não teriam. Uma legenda pode explicar a imagem, complementá-la, constituir uma outra narrativa (aparentemente ou efetivamente descolada da imagem), introduzir aquela imagem em outro contexto ou em uma comunidade, dentre tantas outras possibilidades. Para um(a) usuário/a desavisada/o, uma legenda pode soar *nonsense*, e, certamente, algumas vezes o são.

<sup>78</sup> Disponível em <https://www.osaogoncalo.com.br/cultura-e-lazer/61350/ah-que-saudades-que-estava-de-sarrar-diz-gracyanne-barbosa> Acesso em 03/11/2021.

Ao trazer estas duas frases, Milo se reafirma no universo em que vive, foi gerado: o brega. Se esse universo serve à composição de *O Nojo* e de Milo, na MPB, tem retornado aos referenciais de artistas, como, por exemplo, Johnny Hooker. Com estas duas legendas, acessamos tempos muito diferentes entre si: um que se remete diretamente ao brega das décadas de 1970-90, agora inserido em uma produção LGBTQIAP+; outro ao bregafunk, gênero musical popular no norte e nordeste do Brasil há tempos, que vem ganhando proeminência na indústria cultural atual e influenciado/penetrado outros gêneros musicais nacionais (e internacionais). É importante tratar sobre a indústria cultural, aqui, porque elementos dela podem ser essenciais para as interações nesta plataforma. Certamente, o Instagram compõe a indústria cultural contemporânea; contudo, elementos seus são trazidos para o jogo, por exemplo, na composição de Milo, passa a jogar com possíveis identificações de sua *persona* com esta mesma indústria. E aqui entramos no segundo aspecto do tratamento destas imagens: a **dimensão comunitária de seus elementos textuais**.

Quando Milo insere como legenda uma frase que “engaja” um(a) usuária/o que “vive” o universo brega, está se colocando para e como alguém que sofre (e quer sofrer) por amor. Milo é uma pessoa controlada pelo amor e pelo sofrimento que o amor causa. Ao mesmo tempo, como seu trabalho é *drag king*, está jogando com estes elementos e uma série de significados que podemos atribuir a eles, como certas naturalizações binárias de gênero, por exemplo; assim como com certas fronteiras, expressas em marcações e classificações como popular/de massa/erudito e outras dinâmicas que tendem a minimizar estas manifestações frente a outros tipos de arte. Dentre outras questões, coloca em tensão e rompe com aqueles modos de olhar que só conseguem ver o brega, por exemplo, como *kitsch*, redução com forte viés de classe (ficando apenas em uma de suas dimensões). Essa é uma primeira esfera comunitária que podemos dizer que Milo acessa nas imagens, ao jogar com a constituição de sua *persona* enquanto produto da indústria cultural.

A outra é mais direta: as *hashtags* têm, dentre outras funcionalidades, “engajar” pessoas em “comunidades” (algumas mais duradouras, outras provisórias). Toda vez que incluímos uma *hashtag* como legenda de uma imagem, nos ligamos a uma rede de pessoas que se interessam, estão “engajadas” naquele assunto. Via de regra, nossa imagem ficará disponível, por um certo período, a todas as pessoas que seguem aquela #, em suas linhas do tempo, depois, qualquer pessoa que buscar a # poderá acessar aquela imagem, em ordem cronológica de todas as demais compartilhadas com ela.

Este também é um recurso utilizado por pessoas interessadas em “crescer no Instagram”, conquistar seguidoras/es e, com isso, ganhar dinheiro com a plataforma. Incluir muitas # ajuda a expor a imagem em diversas frentes.

Vejamos as # utilizadas por Milo. Na Imagem 47, #lgbt, #sapatao e #dragking. Para efeito de marcar o momento das contagens abaixo, os números que se apresentarão são de 03 de novembro de 2021.

A primeira #lgbt tem um total de 43,8 milhões de postagens, certamente a mais numerosa, uma vez que envolve comunidades dentro de comunidades<sup>79</sup>. Trata-se de uma # de caráter internacional, com certa predominância de postagens brasileiras e de alguns países latino-americanos, talvez pelo alcance desta forma de expressar a sigla, inclusive na indústria cultural.

#sapatao, por sua vez, é uma # com um caráter local, brasileiro e conta com 225 mil publicações. Como disse anteriormente, Lud é ativista das questões lésbicas e esse é um dispositivo contemporâneo de compartilhamento e de visibilidade (ainda necessária) para pessoas lésbicas no país; ou, pelo menos, como lugar para se divertir e conhecer pessoas novas que estão com vontade de usufruir das mesmas coisas...

Por fim, #dragking expressa a inserção em uma comunidade mais específica, no sentido de tratar de uma prática contranormativa e não tão generalizada, nem tão explorada pela indústria cultural. Tanto que, mesmo se tratando de uma # internacional, são apenas 570 mil publicações. Mesmo assim, para um(a) pesquisador(a) interessado/a, vasculhar #dragking pode servir a uma série de discussões sobre esse “universo *drag king*” contemporâneo, material que poderá estar disponível a interações por tempos, compondo um acervo de memória *drag*.

Na segunda imagem, as # são #dragkingsofinstagram #dragkingbrasil #dragkings

A primeira e a última # são de caráter internacional, mas contam com menos publicações, entre 100 e 200 mil publicações, enquanto a segunda #dragkingbrasil, de caráter nacional tem entre 1.000 e 2.000 publicações. Por se tratar de uma # com menos “engajamento” e de abrangência local, é mais fácil encontrarmos as postagens de Milo ou de outros *drag kings* da *Haus of X*, como Leminski (@ellecarol7), rolando para baixo na linha do tempo. Isso não diminui o potencial de constituição de acervo de

---

<sup>79</sup> Uma pesquisa inteira poderia ser realizada sobre o assunto e certamente não seria em um programa de Artes Cênicas, entretanto, as disputas em torno dos significados desta sigla, por exemplo, podem ser mapeadas a partir de outras *hashtags* – lgbtqiap, lgbtqiaplus, lgbtia etc.



memória *drag king* nacional que o recurso oferece, nem de ligação em rede entre corpos contranormativos de gênero, sexualidade, raça. Lidamos com uma situação sem precedentes em relação à possibilidade de constituir comunidades, entretanto – e não pretendo resolver isso aqui, inclusive por se tratar de algo que extrapola o campo ao qual estou ligado –, necessitamos colocar em questão as fronteiras, noções e conceitos que alimentamos sobre as divisões real-virtual-presencial, entendendo que os processos de encarnação (que comumente relacionam-se a ideais de “real”) se dão além de carne, osso, sangue e órgãos (todos estes, por mais “biológicos” que aparentem, são, também, construções, já propunham Deleuze e Guattari, na década de 1970, ou Donna Haraway, em seu *Manifesto Ciborgue*).

Por fim, a terceira dimensão diz respeito às linguagens criadas e compartilhadas nesta composição que se dá entre imagem, legenda, *hashtags*, comunidades. No Dicionário Informal<sup>80</sup>, *sarrar* significa “*Se esfregar em outra pessoa, geralmente insinuando sexo*”, como definido por um usuário. No dia 03/11/2021 havia quase um empate entre usuárias/os que concordavam, ou não, com esta definição da palavra 276/277. Não parece que seja suficiente para expressar o conceito, até mesmo porque, como outras práticas físicas, corporais e espirituais, “sarrar” é uma expressão compreensível pelo/no corpo (e pelo/no espírito) e compõe um *acervo de movimento* que permanece no corpo (e no espírito) de quem “sarra”. É difícil dizer o quanto este acervo é tangível na/pela escrita. Contudo, quem tem saudades de sarrar sabe muito bem do que sente falta. A “sarração”, no universo brega contemporâneo (mas não somente) tem um sentido “comunitário” que se prolifera. Como *palavra* “nova” (ou renovada), seus significados se fixam, ao mesmo tempo em que se expandem. Quem sente saudades de “sarrar” tem, em sua mente, uma ou mais imagens do que é sarrar. Como *imagem*, a “sarrada” se manifesta em um repertório, hoje, renovado constantemente. Como *elemento*, a “saudade de sarrar” de Milo, portanto, envolve dimensões as mais variadas, incluindo a propriedade da “sarração” que, diga-se de passagem, está comumente associada ao homem/masculino (mas não somente). Por fim, quando a “saudade de sarrar” adentra o universo *drag king*, proliferando-se por suas redes, ganha outros significados e, enquanto transita, pode constituir-se em suporte para a manutenção e a proliferação de estratégias *queer*, no

---

<sup>80</sup> “O dicionário de português gratuito para internet, onde as palavras são definidas pelos usuários. Uma iniciativa de documentar on-line a evolução do português. Não deixe as palavras passarem em branco, participe definindo o seu português!” Disponível em <https://www.dicionarioinformal.com.br/> Acesso em 03/11/2021 (grifo meu).

tempo e no espaço, nas e entre as pessoas e diferentes culturas, conforme propõe Preciado (2018a, p. 367), “antes que todos os frágeis arquivos existentes sobre o feminismo e as culturas negras, queer e trans sejam reduzidos a sombras radioativas”.

Em referência ao trabalho *Banquete...*, do *Fotocuir*, no capítulo anterior, discuti a importância do “demorar-se juntas/os” em algo. Olhando para os programas performativos presentes na tese de Ludmila (CASTANHEIRA, 2018) e suas preocupações (feministas) com a linguagem da performance como modo de existência e constituição de espaços em que corpos contranormativos vivam com maior segurança, alegria e afeto; podemos voltar a tratar sobre estes modos de “demorar-se juntas/os”. A demora, o ócio, a concentração coletiva em algo, tendo como dispositivo (talvez suporte) a arte, acontecem em trabalhos veiculados no Instagram? Como temos discutido junto às proposições da *Haus*, com Preciado (2018a), os dispositivos *drag* (*king* ou *queen*) são coletivizados, e, cada vez mais, proliferam-se pelos mais variados espaços. Enquanto arte, ou melhor, linguagem, o transformismo passeia, cada vez mais, por lugares onde não podia circular há pouquíssimos anos atrás e, importante relevar, produzindo significações antes impensadas, deslocamentos; hibridizações as mais variadas.

Fazer-se Milo, O Sensível é debochar, brincar com oposições, principalmente relativas ao gênero, bagunçar paradigmas biologizantes que inscrevem corpos (e suas partes) em determinados contextos e práticas nos quais devem estar contidos. Ao mesmo tempo, performar *drag* tem a ver com um intenso processo, que diz respeito às relações humanas como elemento do trabalho, de negociar signos (e significações), codificações (e decodificações), pôr em jogo visões de mundo e modos de existência, tensionados com outros que a/o espectador(a) traz consigo; de constituir vínculos, afetações, criar e ampliar redes que sustentam estas mesmas visões e modos de existência, ou, do contrário, identificar vínculos que pretendem impedir que certas expressões se manifestem; e, por fim, coexistir, relacionar-se com aqueles que percebemos como diferentes, construir alianças solidárias, no próprio existir enquanto *drag*-transformista, sonhar outros mundos. Por fim, por mais que possamos decupar unidades que dizem respeito aos aspectos estéticos, históricos e sociais, em qualquer trabalho *drag king*, uma composição com pelos no rosto (a que estamos acostumadas/os a chamar de barba e bigode), por exemplo, engloba todas estas instâncias sem precisar descrever cada uma delas. O corpo da *performeira*

(CASTANHEIRA, 2018) é o lugar em que elas interagem, modificando-as, em contato com quem frui a composição, na relação.

Jogar com tensões sobranceiras de galã, bocas vermelhas ou apagadas, tensas ou relaxadas e olhares que tomam o mundo como propriedade, em um corpo inscrito como “feminino”; hibridizar transformismo e fotoperformance; produzir rasgos no que percebemos enquanto “realidade”; engajar-se em coletivos que sustentam esta prática, como a *Haus of X* ou as *hashtags* no Instagram; conhecer, exercitar e compartilhar técnicas e tecnologias do fazer-se *drag*. Todas estas são maneiras de “demorar-se juntas/os”, de estimular a proliferação dos modos de vida comumente lidos como contranormativos, dissidentes, desviantes, abjetos, anormais. Poderíamos dizer que as relações com o tempo e o espaço nas plataformas digitais (virtuais) é diferente daqueles que costumamos perceber como “reais”, “encarnados” ou, uma palavra que vem ganhando outros sentidos com a pandemia de coronavírus, “presenciais”. Por hora, não arremataremos esta franja. As relações com a *Haus*, no próximo capítulo, nos ajudarão a pensar sobre maneiras como este contra-dispositivo produz, cria e imagina, naquele contexto, espaços para o “demorar-se juntas/os”, dentre outras questões que tocamos aqui. Autoexperimentações *drag*-transformistas, outros modos de mover-se e existir na cidade de Maringá, Paraná, Brasil.

*Fazer-se drag king: Vestígios de O Nojo*

17/02/2022, 11:31.

Voltei ontem de Maringá. Conheci Lua, acompanhei dois ensaios da *Haus* e tive uma conversa maravilhosa com Lud, no dia 12/02/2022. Cresceu em mim a sensação de que o melhor, neste período tão conturbado, é experimentar *drag* via trabalho da imaginação, NAS imagens, uma vez que não terei oportunidade de reunir-me novamente com a *Haus* e experimentar espaços públicos “em *drag*”. Deixemos fluir, mesmo com essa sensação de *embaraço* que me toma enquanto tento pensar o desenrolar deste escrito, desta *costura*.



IMAGEM 51: *Montagem 1*: Selfie, 2021 (Foto: Ed Sombrio) e *O Nojo*, 2004 (Foto: Claudio de Souza)

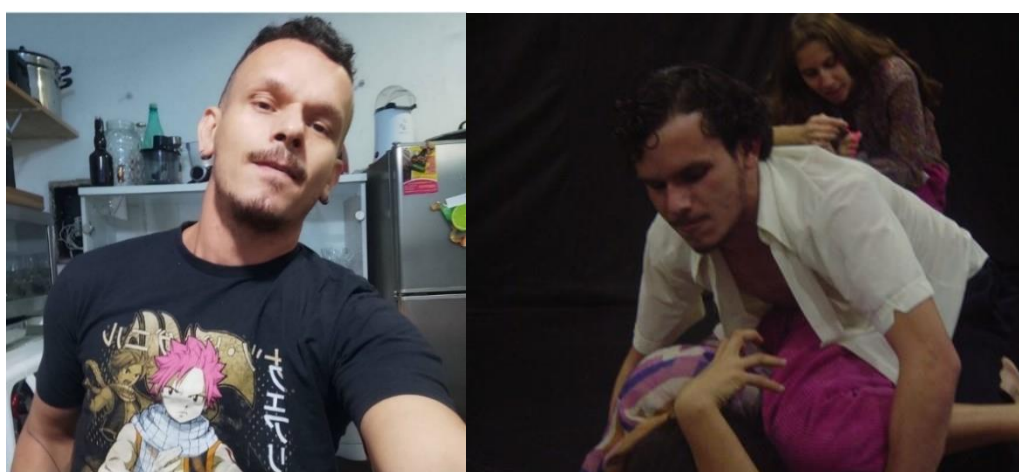


IMAGEM 52: *Montagem 2*: Selfie, 2021 (Foto: Ed Sombrio) e *O Nojo*, 2004 (Foto: Márcio Y. Fukuji)

São 17 anos de intervalo entre as imagens à esquerda (fotografias recentes minhas) e as da direita (do espetáculo *O Nojo*) e, com as leituras de imagem de Milo, posso falar um pouco mais sobre *vestígios* daquele personagem em mim. Se, por um lado, tenho tratado da construção de *personas*, desdobramentos de um certo ser/estar no mundo da pessoa que faz *drag*; por outro, quero discutir um pouco sobre como personagens que atores e atrizes interpretam/representam deixam *rastros* em suas subjetividades e, por isso mesmo, se tornam subsídio, técnica e tecnologia para o próprio trabalho de interpretação/representação e, o que me interessa, para viver no mundo; sem nenhuma intenção de encerrar esta questão, apenas como autoexperimentação.

Em primeiro lugar, peço que observem a boca, nas quatro imagens. Se as duas primeiras mostram um “biquinho”, que fora estimulado, à época, pela ação de manter e rodar um palito na boca; as duas abaixo trazem aquela mesma tensão de fora para dentro sobre a qual tratei com Milo. Tensão de esforço, tecnologia gestual para mostrar

força, para hiperbolizar *efeitos de masculinidade*, para conquistar, para “biscoitar” (adjetivo comum na internet para pessoas que gostam de “aparecer” com fotografias próprias, especialmente *selfies*) no Instagram.

Em segundo lugar, observem os olhos, também nas quatro imagens. Herdei de minha avó materna olhos relativamente pequenos e fundos. Quando trabalhava como ator, precisava frequentemente utilizar maquiagem para amenizar esta profundidade ou para iluminar as pálpebras, especialmente em espaços fechados e de grandes dimensões. Em diversos trabalhos, estimulado pela prática *clown*, mantinha os olhos o mais abertos que pudesse, para que eles “aparecessem”. Para mim, em meu ofício de ator, portanto, os olhos sempre foram uma espécie de “problema”. Em *O Nojo*, entretanto, algumas vezes experimentando frente ao espelho e orientado por Aguinaldo Moreira de Souza, percebi que a “masculinidade” afluía quando os olhos estavam mais fechados. Recurso, tecnologia gestual para hiperbolizar a safadeza, para debochar, se divertir, construir personagem, mas que, depois disso, como se pode ver nos “biscoitos” acima, passou a se converter em um recurso meu, de produção de algo que é e não é o Ed, ao mesmo tempo.

Observem, também, que existe um bigodinho e um pequeno esboço de barba abaixo do queixo. Se, em 2004, eu era frequentemente solicitado a manter estes recursos em mim para interpretar/representar personagens; já há alguns anos que os mantenho porque me sinto confortável. Gosto do formato do meu rosto assim. Me acostumei a esta composição, a esta moldura.

Por fim, olhemos para a primeira montagem (IMAGEM 51). Nelas, o enquadramento, o ângulo do dispositivo fotográfico (na *selfie* um celular; na fotografia do espetáculo, uma câmera analógica) vindo de baixo é essencial. O olhar de cima para baixo, o olhar de quem é, mesmo que provisoriamente e no jogo com os dispositivos fotográficos ou com o espaço teatral, o proprietário do mundo e, em *O Nojo*, das “mulheres”, do “feminino”, como comentamos sobre Milo.

Uma das experiências que pude vivenciar nos ensaios da *Haus*, sobre os quais tratarei no próximo capítulo, foi um trabalho, em formato de oficina, de *preparação de pele* para *drags*-transformistas, orientado por Lua, no dia 15/02/2022. Uma das oficinas sobre *artesanias-tecnologias drag*-transformistas propostas pelo projeto do espetáculo *Más Monas*; como as bocas vermelhas, as sobrancelhas de galã, outras tecnologias gestuais, customizações, preparação de perucas, escolha de modelos de saltos altos, aplicação de pelos faciais, no tronco, nas pernas etc. Neste dia, Lua

afirmou que a *preparação de uma peruca*, do *picumã*, pode durar semanas. Dias de maturação. Se, para a peruca, é necessário mantê-la em determinada posição, com certos produtos agindo em si, moldando-a; para a *costura* que é este texto, *fazer-se drag king*, assim como *fazer-se drag queen*, mesmo que na imaginação e/ou nas fotografias, precisa de cultivo, não só para quem vos escreve, mas, também, para você leitor(a), que, nos momentos seguintes, terá mais subsídios para visualizar estes fazeres, estas montagens. Bigodinho, esboço de barba, olhos “fechadinhos”, biquinho ou tensão na boca, olhar focado de cima para baixo: recursos, tecnologias que podem vir a ser *drag*. Trabalhar com/contra o gênero é daqueles em que precisamos suspender. Fazer arte exige períodos de suspensão. Afastamentos necessários. E não faltarão, nos próximos capítulos, relatos de quem tenha encontrado no teatro o lugar para experimentar o gênero, mover-se para além das fixações, das marcações...

### 3. ZÍPER, BOTÃO, FECHECLER: HAUS OF X – *MÁS MONAS*

*Botões, zíperes e fecheclers* são elementos que acontecem, na maioria das vezes, enquanto *acabamento* dos objetos têxteis. Se, tradicionalmente, têm servido como instrumentos, também podem se converter em elementos para adornar. Eles abrem e fecham, estabilizam a vestimenta em alguma posição. Muitas vezes, ocorrem lado a lado ou um acima do outro. Este capítulo sobre a *Haus*, mama Lua e as manas transformistas reúne estes três objetos porque, ao mesmo tempo que abre certas discussões, fecha outras; mas, também, porque está sujeito aos *esgarçamentos* que o tempo e o uso criam e, por isso mesmo, à impossibilidade de voltar a fechar e estabilizar questões que a linguagem transformista toca, quando redistribui os códigos de gênero.

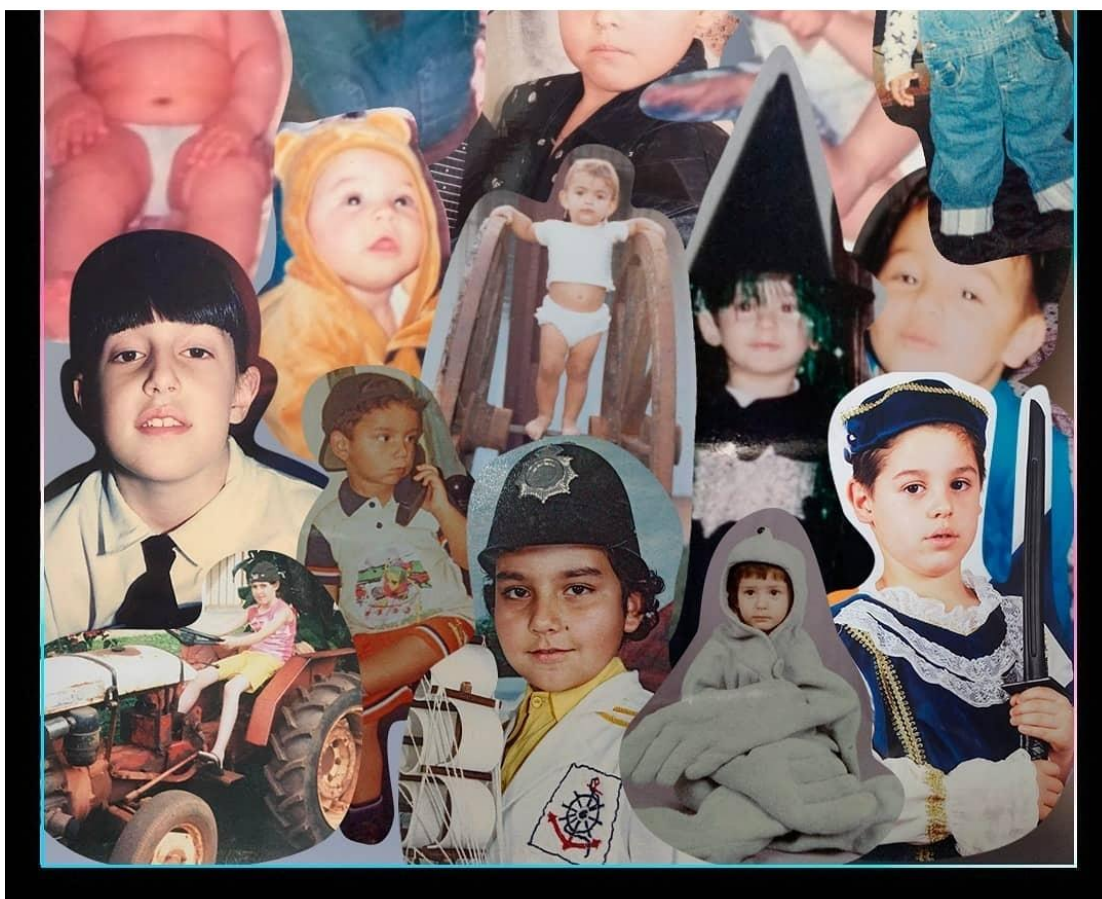


IMAGEM 53: *Haus of X*, O post de hoje é um oferecimento das crianças queer da *Haus of X*, fotografia, post no Instagram @xquisitas, 12/10/2020 (Foto: *Haus of X*)

*Quem defende os direitos da criança diferente? Quem defende os direitos do menino que gosta de vestir rosa? E da menina que sonha em se casar com a melhor amiga? Quem defende o direito da criança homossexual, da criança transexual ou transgênero? Quem defende o direito da criança de*

*mudar de gênero caso deseje? O direito da criança à livre determinação sexual e de gênero? Quem defende o direito da criança de crescer num mundo sem violência de gênero e sexual? (PRECIADO, 2020, p. 70).*

O feriado é para a padroeira católica do Brasil. 12 de outubro: Dia de Nossa Senhora Aparecida. O que prevalece no imaginário e nas práticas cotidianas, nesta data, é a comemoração do Dia das Crianças, apropriação que favorece o mercado neoliberal, uma daquelas datas-chave para o consumismo à brasileira. Mas, também, é momento de afirmar e proteger a criança que somos, que fomos e todas aquelas pelas quais devemos (e queremos) zelar e, conforme aponta Preciado (2020) acima, é o tempo de questionarmos “*quem defende a criança queer*”. O ano é 2020. Nesta altura, contávamos com 7 meses de quarentena. A *Haus of X*, que iniciou seus trabalhos em 2016 e cresceu consideravelmente no ano de 2019, com integrantes em produções de diferentes linguagens e participações em eventos de diversas naturezas (artísticos, acadêmicos, ativistas e tudo isso junto também), intensifica suas produções para o Instagram (para ficarmos apenas na plataforma sobre a qual temos comentado), presentes no perfil @xquisitas. Vale relevar que a conta da *Haus* inicia-se em agosto de 2020, entretanto, suas/seus integrantes postavam criações da casa em suas contas individuais, sobre as quais falarei mais adiante.

Para *fechamos o zíper* da discussão sobre o Instagram enquanto *locus* para a arte, reproduzo textualmente, ou, talvez, traduzo para a escrita acadêmica uma ação (fotoperformance?) nesta plataforma. A Imagem 53 foi uma das primeiras postadas na conta da *Haus*, uma montagem com imagens de infância de suas/seus integrantes. A citação, logo abaixo, do artigo *Quem Defende a Criança Queer?*, de Preciado (2020), acontece enquanto legenda da imagem. Esta fotografia nos ajudará na aproximação com o espetáculo *Más Monas*, produzido no primeiro semestre de 2022, patrocinado pela Lei 9160/2012, Lei Aniceto Matti, “*para promoção, valorização e difusão das manifestações culturais no âmbito no Município de Maringá*”<sup>81</sup>; o primeiro trabalho teatral ligado à *Haus* com patrocínio público<sup>82</sup>; o qual pude acompanhar dois ensaios, em fevereiro de 2022, tive acesso a uma série de materiais e assisti a duas apresentações, em julho de 2022.

---

<sup>81</sup> Disponível no site da Prefeitura de Maringá [http://www2.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=lei\\_incentivo/10#:~:text=Lei%20Municipal%20n%C2%BA%209.160%2F2012,%C3%A2mbito%20no%20Munic%C3%ADpio%20de%20Maring%C3%A1](http://www2.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=lei_incentivo/10#:~:text=Lei%20Municipal%20n%C2%BA%209.160%2F2012,%C3%A2mbito%20no%20Munic%C3%ADpio%20de%20Maring%C3%A1). Acesso em 17/02/2022.

<sup>82</sup> Há outros trabalhos que integram o currículo da companhia e receberam patrocínio do mesmo edital, entretanto, este é o primeiro registrado e proposto como um trabalho da *Haus of X*.



Neste capítulo também *abriremos fechecleres* para as discussões sobre teatro, performance e outras coisas que podem estar no caminho entre estas duas linguagens, além de introduzir a discussão proposta pelo coletivo sobre o *transformismo enquanto linguagem*, sendo que parte desta discussão é acompanhada por escritos da dissertação de mama Lua-Galatheia (LAMBERTI, 2019).

### **Botões de pérolas:**

#### **Projeto Más Monas – transformismo enquanto linguagem (introdução)**

*Botões* são objetos que podem ser fabricados com os mais variados materiais. Esta seção é feita de *botões de pérolas* porque foi uma joia que encontrei no percurso desta tese. A partir de documentos muito simples e concisos enviados ao edital citado e relações com a dissertação de mama Lua, realizarei esta *artesanía*, como toda/o *drag* precisa fazer quando se monta. Os botões também são de pérolas por lembranças afetivas de minha mãe e minhas tias, nas décadas de 1980-90, quando se vestiam de *blazers* com botões que imitavam pérolas. Imitação, falseamento, efeitos, dublagem... Tecnologias transformistas, tecnologias *drag*.

*Uma drag no teatro não é um ator que se monta, mas um artista transformista que faz teatro* (APÊNDICE 4).

A frase acima foi retirada da seção “Justificativa” do projeto que comentarei aqui e traz para este escrito uma preocupação central para Lua (LAMBERTI, 2019), no doutorado que iniciou no início de 2022: a **afirmação do transformismo enquanto linguagem autônoma**, não como ferramenta de/para outras linguagens, dentre elas, o teatro e a performance. Por se tratar do trabalho acadêmico que mama inicia enquanto finalizo este escrito, em respeito e deferência a ela e às manas da *Haus*, não será uma discussão *fechada* aqui. Hoje, com a penetração da arte *drag* na sociedade, em produtos e práticas culturais as mais diversas, desde *drags* youtubers, cantoras/es e acadêmicas/os, podemos assistir a uma geração *preparando peles*, aplicando maquiagens e fazendo *olhos, bocas e contornos*, além de seus *picumãs* (LAMBERTI, 2019), dentre outras tecnologias, como a boca vermelha ou as sobrancelhas de galã, acionadas nesta/por esta linguagem.

Assim como construo este trabalho como *costura*, Lua divide os capítulos de sua dissertação – cinco no total – com os itens em itálico no parágrafo acima. Processos cotidianos de montagem, processos cotidianos do transformismo. A cada capítulo a *drag*, a *ped-drag*-ogia, surge mais concretamente para nós, ao mesmo tempo que o

texto acadêmico se desnuda, ligado a artistas trans, travestis e transformistas, principalmente do Brasil, mas, também, da América Latina e uma série de produções culturais *drag* do mundo. Por fim, na dissertação, temos os *Retoques Finais*. Metodologia *drag*-transformista, essencial para o processo de *Más Monas*:

*Essa hibridização de teatro e transformismo já é, por si só, uma metodologia, e aqui se propõe a construção do texto dramático e da cena contemplando as pautas das próprias artistas, ou seja, flertando com a autoficção e engajando com uma ética política, visando trazer um olhar positivo para identidades fora da norma de gênero e sexualidade (APÊNDICE 4, grifo meu).*

O trecho grifado, que se comunica diretamente com a citação da epígrafe desta seção, diz respeito a “certa inversão” que a linguagem transformista realiza: o fazer arte não parte da inserção em uma linguagem, digamos, hegemônica (como o teatro e a música, por exemplo), quando a/o *drag* é (identifica-se com ou como) atriz/ator e trabalha com o que convencionamos chamar personagem; ao contrário, a/o *drag* acompanha a pessoa que a vive cotidianamente. Linguagens híbridas, ou dito de outra forma, linguagens no campo expandido, como a fotoperformance, por exemplo, precisam ser vistas sem os filtros que as hierarquizam no interior dos próprios processos e produtos artísticos, mesmo que, por vezes, uma delas pareça prevalecer sobre a(s) outra(s). Trabalho de educação do olhar, da percepção, da crítica. Trabalho contemporâneo do gênero, que busca agir diretamente em binarismos e dicotomias, divisões, hierarquias. E as aspas no “certa inversão” é uma precaução, uma vez que, em uma série de manifestações cênicas, como o *clown*, a palhaçaria, a *Commedia Dell’Arte*, a bufonaria e outras linguagens nas quais artistas desenvolvem uma *persona* no decorrer de uma vida inteira; isso acontece há tempos. Não à toa, Lua se identifica enquanto palhaça, *clown*:

*Passei a entender minha existência Drag como um filtro, uma lente, que amplia traços subjetivos meus. É um desdobramento, uma personagem de mim mesma, que se descola de mim na mesma medida que bebe e nutre-se dos meus territórios subjetivos. (...) por referências do mundo da palhaçaria, comecei a entender a Drag como um estado, bastante parecido com o estado do Clown (LAMBERTI, 2019, p. 71, grifo meu).*

Não existe uma fronteira onde começam ou terminam Lua, sua *clown*, Galathea X ou Andromeda X (*drag king* que a compõe). Não há uma hierarquia de importância entre essas quatro facetas e outras que a atriz/transformista pode experimentar.

Conforme Lua me explicou no ensaio de 14/02/2022, *Más Monas* surge em referência aos três primeiros capítulos da série espanhola *Veneno*, de 2020, criada por Javier Calvo e Javier Ambrossi, que acompanha a vida e carreira de Cristina Ortiz,

conhecida como La Veneno, a primeira mulher trans a ganhar fama na televisão espanhola, nos anos 1990. Nestes capítulos, a série mostra a trajetória de Veneno durante a infância. *Más Monas*, por sua vez, nasce do desejo de criar autoficções *drag*-transformistas. “*Já éramos drags desde crianças*”, afirmou Lua neste ensaio. A criação do espetáculo, como autoficção, diz respeito à combinação de memórias que, como temos proposto a partir de Didi-Huberman (2015) e Gonzales (1984), são, em si, e sempre, re-criações, combinadas a imaginações do presente. E cabe relevar o modo como o elenco, a direção e, principalmente a dramaturgia, lidam com o conceito de *memória*:

*A autoficção enquanto método parte da premissa de que **toda memória é uma ficção, uma reelaboração**. Tendo isso em vista, assume-se o teor ficcional para não cair na pretensão de um mapeamento biográfico, o que intenta na dramaturgia é se apropriar de alguns elementos atrelados à infância, como a ludicidade, a poesia, a inocência, atravessando com algumas características da arte transformista, como a pirataria, o humor ácido, o afronte e a resistência (APÊNDICE 4, grifo meu).*

O trecho acima está contido no item “Proposta de Dramaturgia”, no projeto. No final do ensaio de 14/02/2022, durante a avaliação (parte essencial nas seções de jogos teatrais de Viola Spolin (2001), uma das referências do trabalho), o elenco também contou que as músicas selecionadas para os *números* do espetáculo muito provavelmente seriam da década de 1990 e 2000, momento em que passavam pela infância. Os *números*, por sua vez, uma combinação de histórias vividas, lembranças, com outros textos, referências e imaginações do que poderiam ter sido suas infâncias *queer*, dentre outras coisas que a imaginação pode criar.

Por fim, uma vez que citei os *números drag*-transformistas, na “Proposta de Direção” do projeto, se diz:

*Pensando na estética transformista, flertando com o burlesco, o cabaré e o vaudeville, busca-se uma noção de números, que seriam equivalentes às cenas. Pressupõe-se o recurso metateatral, característico das estéticas que inspiram, de modo que as artistas comentem as cenas umas das outras enquanto a cena, em si, pode convidar para a imersão ilusionista. Em outras palavras, com cada membro/a do elenco, há de se desenvolver números de dublagens, coreografias, diálogos, que tenha a ver com suas memórias de infância e a narrativa lúdica e poética de tal persona (APÊNDICE 4).*

No trecho acima, o projeto traz como referências outras manifestações cênicas constituídas por *números*, talvez antepassadas das artes *drag* que conhecemos hoje, sobre as quais, mais uma vez, não buscaremos origens (DIDI-HUBERMAN, 2015). O que quero retomar aqui, como fizemos nos capítulos anteriores, com Fernanda Magalhães e Lud-Milo, é que, em *Más Monas*, assim como em todos os trabalhos da

*Haus*, não há como separar conteúdo e forma, vida cotidiana e trabalho artístico, linguagem transformista de outras linguagens com as quais cada uma das manas flerta nas criações do coletivo. Por outro lado, outra vez a menção aos fazeres metateatrais ocorre, de forma bem diferente de *O Nojo*. Se, naquele espetáculo, o metateatro emerge enquanto ação (seja na quebra narrativa, seja no paralelismo de ações), aqui, o recurso narrativo é preponderante: comenta-se o trabalho em cena, frequentemente. Não há dúvida que a opção por recursos metateatrais, em *Más Monas*, tem a ver com a crítica às normatividades de gênero. Afastar-se do ilusionismo que as cenas constituem, das identificações que as músicas promovem ou conhecer os modos como cada uma das canções ou das memórias afeta as *drags* que estamos assistindo, promove a possibilidade de olharmos para tais acontecimentos rememorados e ficcionalizados sem nos confortarmos com o puro reconhecimento. A obra abre-se para múltiplas leituras. Assim como o ilusionismo teatral é posto em xeque, a ilusão de que podemos estabilizar o gênero em termos binários e fixos no tempo e no espaço também o são.

No item “Apresentação” do projeto lemos sobre um dos principais objetivos desta hibridização transformismo-teatro no projeto de *Más Monas*, sobre o qual Lua me falou em encontro via aplicativo de comunicação em rede, em 15/12/2021: **criar um público para a arte drag em Maringá:**

*Quando aceitamos que Drag pertence aos nichos LGBTI, estamos ceifando a possibilidade de oferecer terrenos férteis para que obras dissidentes possam se manifestar. Portanto, a ideia de construir um espetáculo a partir das próprias Drags é ainda inovador, urgente e necessário, deixando ecoar as demandas e mazelas, os prazeres e vivências, o humor e o drama de uma classe de artistas que não costuma ser convidada a compor o grupo artístico no geral, além de tirar a Drag do imaginário de ‘arte gay’ e expandir para arte enquanto linguagem, na qual qualquer pessoa pode fazer, se identificar, produzir e se emocionar com (APÊNDICE 4, grifo meu).*

Se, por um lado, o trabalho da *Haus of X* é abertamente ativista das coisas, questões, existências e vivências LGBTQIAP+, como podemos ler na tese de Castanheira (2018), na dissertação de Lamberti (2019), visualizar no Instagram @xquisitas, em outros materiais visuais, musicais, cênicos e acadêmicos do coletivo, na preocupação de construir redes de proteção e de afeto para pessoas *queer*, trans e travestis; por outro, vemos acima que o coletivo não se fecha em pertencimentos, identidades e identificações que dizem respeito às pessoas marcadas e/ou autodeterminadas por estas classificações. Sem que nunca nos esqueçamos deste momento de crescimento da arte transformista no qual esteve/está fortemente ligada às questões LGBTQIAP+, o objetivo é que esta linguagem deixe de ser marcada como

um tipo de produção quase exclusivamente ligada a espaços e fazeres de pessoas que se identificam com esta, digamos, comunidade. E esse deslocamento já se encontra em movimento.

Com a ascensão e a proliferação dos transfeminismos, de feminismos lésbicos, negros, chicanos, pós-coloniais, decoloniais e outros, no interior dos estudos e práticas cuir, tem-se questionado, desde muito tempo, um certo caráter homonormativo – ligado aos entendimentos que privilegiam as demandas de homens gays, geralmente brancos e de classe média – de interpretações que temos de leis (e demandas legais), das linguagens, de certos fazeres artísticos e ativistas no decorrer da história. Exemplo disso é o recorrente protagonismo que esta categoria ganha em movimentos históricos LGBTQIAP+ e os produtos culturais que têm questionado tais leituras, como a série *Pose* e os filmes *Revelação* e *A Vida e a Morte de Marsha P. Johnson*, dirigido por David France, de 2017, que, dentre outras coisas, nos falam sobre o protagonismo de pessoas T, negras/os e chicanas em acontecimentos ocorridos entre as décadas de 1960 e 80, nos EUA, em relação a este ativismo, naquele país.

Com relação à arte *drag*, o que Lua Lamberti (2019) coloca em diversas partes de sua dissertação, ecoando as vozes de uma série de artistas e pesquisadoras/es do assunto, é o entendimento da arte *drag queen* como própria de homens gays. Em relação ao processo de *Más Monas*, tal questionamento se materializa, por exemplo, no convite a mulheres cisgêneras *drag queens*, como aconteceu com a oficina de perucaria ministrada pela *drag* Ginger Moon (@gingermoondrag), de São Paulo, nos dias 25 e 26 de abril de 2022.

Por fim, para *fechar estes botões de pérola* e voltarmos às nossas discussões sobre questões de espaço(s), em outro trecho do item “Apresentação”, lemos:

*A ideia de um espetáculo inteiro que não só tenha transformistas em cena, mas que seja pautado nisso, que seja **transformista na forma, na estética e no conteúdo**, faz-se urgente quando temos em vista o apagamento de tal linguagem e o quanto isso espelha as violências LGBTIfóbicas que estão erroneamente amarradas à arte Drag. Para além da linguagem, é pertinente ao projeto um olhar atento, crítico e afetivo para as questões de gênero, sexualidades e direitos humanos (APÊNDICE 4, grifo meu).*

Se, por um lado, o coletivo trabalha em vias de desenclausurar a linguagem transformista dos contextos LGBTQIAP+, ou, dito de outra forma, ampliar o espectro de possibilidades de interação com ela, abandonando a ideia de que a arte transformista seja propriedade deste ou daquele grupo social; por outro, reconhece que os preconceitos e as mazelas que recaem sobre artistas transformistas estão diretamente

ligados às violências contra pessoas *queer*. E isso é uma questão de espaço(s), não apenas de fazeres. Espaços sociais que, a partir de uma série de repetições que ouvimos, dizemos e fazemos, parecem estar atrelados a determinadas tipificações de corpos, enquanto outros mantêm-se interditos a estas mesmas pessoas.

É importante que compreendamos que o transformismo não diz respeito a trânsitos de gênero de um ponto a outro, pois, se assim fosse, incorreríamos no perigo de esperar que um corpo dito “masculino” transitasse para o “feminino”, ou vice-versa e teríamos, assim, um gênero referencial (e natural) para cada pessoa, e aceitaríamos as normas heterossexualizantes e cisgenerificantes, a marcação dos corpos como masculinos ou femininos no nascimento. Da perspectiva que a *Haus* parece partir, os trânsitos de gênero, na arte transformista, são uma questão em aberto. **A arte transformista parece estar mais ligada a um trânsito das formas NOS corpos (ditos) humanos.** Assim, não apenas a arte *drag* seria transformista, mas uma série de outras manifestações nas quais o corpo se transforma, como aquelas que vemos no carnaval brasileiro ou no *cosplay*, manifestação cultural na qual fãs de HQs e animes japoneses se fantasiam de seus personagens favoritos (mas não somente). Não à toa, *drags* do mundo inteiro transitam entre estas linguagens para compor suas *personas drag*, como, por exemplo, Slovakia (@houseofslovakia), *drag queen* de São Paulo assídua em eventos de *cosplay*, assim como em acontecimentos *drag*. Deste ponto de vista, também, *personas drag*-transformistas podem hibridizar com qualquer figura que a imaginação permitir, desde animais, bruxas, elfas/os, monstras/os, quimeras, híbridos humano-máquina, humano-animais, humano-plantas etc. Entretanto, pensando na *Haus*, não podemos perder de vista o desejo de lidar com os trânsitos de gênero e com o acolhimento das crianças *queer* que suas integrantes (sempre) foram, mesmo que na imaginação de hoje, nas lembranças, nas autoficções que, em *Más Monas*, ganham uma concretude já presente naquela imagem feita para o Dia das Crianças de 2020 (IMAGEM 53), quando o transformismo se misturava com a fotoperformance, as artes visuais e os mecanismos oferecidos pela plataforma escolhida para veicular aquela imagem (e a citação que a acompanha).

Investigando o currículo da *Haus*, disponível no perfil @xquisitas, dos dias 14 a 24/12/2020, podemos ver um pouco de como o coletivo se relaciona com espaços muito variados e flerta com linguagens como as artes visuais, o cinema, o circo, a dança, a música, a performance e o teatro. A constituição de espaços os mais variados para as artes *drag*-transformistas acontece, desde a circulação em manifestações contra

violências LGBTQIAP+fóbias, como em *Registre no Meu Corpo a sua Violência LGBTI*, primeiro trabalho da *Haus*, ou o *Bingo Solidário*, ambos de 2017; em outros eventos com artistas *queer*, como os Festivais *Lacração* de 2019 e 2020 (em Vitória/ES) ou o *Sarau Bixa Literária*, de 2020 (em São Paulo/SP); ou em eventos *drag* organizados pelo coletivo, como as edições do *ArraiaDrag* e do *Hallowqueer*, de 2019 a 2021; tanto presenciais como em trabalhos produzidos para plataformas online, como o Instagram, sendo que, principalmente a partir de 2020, estas produções podem ser visualizadas no perfil @xquisitas.

Como me foi revelado nos ensaios, *Más Monas* não é o primeiro trabalho teatral com integrantes da *Haus*, mas o primeiro proposto em seu nome e, também, aquele que leva mais a cabo desvios, expansões sobre os quais o coletivo comenta no projeto, especialmente na hibridização de linguagens. Pensar uma linguagem transformista em combinação com o teatro ou na ocupação de espaços convencionais de teatro com corpos contranormativos, linguagens contranormativas, em um espetáculo *drag-transformista* para se apresentar em um dos principais teatros da cidade, o Teatro Barracão<sup>83</sup>; pode ser visto como um desses movimentos sobre os quais temos tratado aqui acerca de modos de estimular a solidariedade (FREIRE, 2016) entre as diferenças, constituir outros enquadramentos (BUTLER, 2019b) para os corpos e as experiências que temos no mundo (mas não somente). Algumas páginas acima, vimos a citação que afirma existir “*algumas características da arte transformista, como a pirataria, o humor ácido, o afronte e a resistência*” (APÊNDICE 4). Pois bem, nas próximas seções, veremos modos como esta resistência se expressa. Primeiramente trarei um pouco de segredo, do pequeno intervalo de ensaios que acompanhei e, depois a partir do olhar para os processos de trabalho e, por fim, de como *Más Monas* realiza um pouco de tudo o que tratamos até agora, e mais.

*Fechecler:*

*Um pouco de segredo, ensaios de Más Monas – tecnologias drag/transformistas*

*Os fecheclers* são elementos da *costura* que, na maioria das vezes, ficam escondidos dos nossos olhos. Podemos imaginar (até “saber”) que eles estão ali, às vezes compondo com outros *fecheclers*, às vezes com *zíperes*. Esta seção é um *fechecler* por se tratar de uma espécie de segredo. Nos processos criativos em teatro, os

<sup>83</sup> Disponível em <http://www2.maringa.pr.gov.br/cultura/?cod=teatro/3> Acesso em 21/02/2022.

ensaios podem ser vistos como momentos de segredo. São intervalos, cortes, encontros. Podemos esquecer completamente como chegamos a determinados lugares em um processo. É a instância mais íntima que estabelecemos com outras pessoas, neste tipo de fazer. Comumente, os períodos de ensaio são maiores que os de apresentação, de comunhão com públicos externos aos coletivos. Esta seção será construída a partir da visita a dois ensaios (14 e 15/02/2022), com algumas pessoas do coletivo e é um agradecimento por compartilharem comigo um pouco de seus segredos. Ao mesmo tempo, é uma maneira de fazer ecoar pelo tempo coisas que (talvez) se perderiam, deixariam de fazer sentido, no próprio fazer de *Más Monas*.

*Tem que fazer careta enquanto aplica-se a maquiagem, para poder entender como é se expressar com ela* (Lua Lamberti, no ensaio de 15/02/2022).

A frase que inicia esta seção foi dita por mama Lua no ensaio de 15/02/2022, entre 19 e 21 horas, em sua casa, no centro de Maringá, ocasião na qual as *drags* experimentavam, a partir das orientações da mama, a *preparação da pele* das personas transformistas ali presentes: Elle Carol (@ellecarol7) ou Leminski; Leonardo Fabiano (@leovinio) ou Úrsula Xcar (@ursula\_xcar) e Maicon Vaccaro (@vaccaromaicon) ou Ramonita X - A Queen Paraguaia (@ramonitadrag). Era o segundo ensaio envolvendo *artesanias transformistas*, para aquelas pessoas. A dinâmica era simples: após conversas descontraídas, Lua apoderou-se de um espelho grande e seu arsenal de maquiagens: pinceis, esponjas, sombras, bases, corretivos, uma série de dispositivos (ou contradispositivos) tecnológicos de produção transformista, de “*materialização de figuras da imaginação*” de cada uma das *drags* presentes ali. Em seguida, enquanto explicava como pensar a maquiagem *drag*, realizava em si a aplicação e falava das especificidades de seu rosto e da caracterização de Andromeda X e Galathea X: “*Eu gosto de uma pele seca porque minha referência é um cadáver*”.





IMAGEM 54: Print de tela de *story* no Instagram @lua.l.a, 14/02/2022 (Foto: Maicon Vaccaro)

IMAGEM 55: Print de tela de *story* no Instagram @lua.l.a, 14/02/2022 (Foto: Leonardo Fabiano)

As imagens acima se referem ao ensaio de 14/02/2022, na sobreloja da Malharia Cotex, centro de Maringá, das 9 às 12 horas. A primeira foi retirada no final do ensaio. Estão presentes, da esquerda para a direita: Leminski, Ursula Xcar, Galathea X, Jaré (@zariarte, @the.jare), Ramonita X e eu.

Falei do recurso *story* no Instagram, no capítulo anterior, disponível na plataforma por apenas 24 horas. Neste caso, portanto, parte do segredo compartilhado e cultivado naquele momento é colocado para outras pessoas. Temos, portanto, mais um exemplo de como os processos e produtos das artes cênicas se proliferam em redes virtuais. A segunda imagem foi repostada por Lua, mas advém do perfil @leovinio e diz um pouco sobre aquele dia, ao mesmo tempo em que inclui alguém que não estava ali: @miloosensível. Performances, jogos com a plataforma e com o mundo. Modos de afetação que se proliferam, que constituem espaços, que ligam pessoas, que dão base à formação de um público para a arte *drag* em Maringá. É, também, indício da produção de acervos de arte transformista naquele local/cidade, em comunicação com outros que o coletivo não pode, nem pretende mapear. Enquanto você lê este trabalho, estes dois momentos que duram 24 horas (*stories*) deixaram de existir na plataforma. Ou não. Eles permanecem, aqui, enquanto (mais um) afeto, fotoperformances. Como memória, estão abertos a múltiplos fazeres, pensares, re-criações. O *story* de Leonardo Fabiano também me ajuda a aproximar-me do desenvolver-se de algumas tecnologias *drag*-transformistas que presenciei nestes dois dias, em relação com escritos da dissertação de Lua (LAMBERTI, 2019) e Preciado (2018a). Começamos, então, pelos saltos altos.

“Será possível fazer borboletinha de salto?”

É muito recorrente, em práticas corporais as mais diversas, dentro ou fora de processos artísticos criativos ou de formação, que a organização corporal seja abordada a partir da base, dos pés, das maneiras de pisar, da divisão da planta dos pés em certas unidades que tocam, ou não, o chão. Pisar é um processo de negociação corporal cotidiana e constante. O segundo *story* (IMAGEM 55) fala sobre essa opção da diretora Lua Lamberti, em 14/02/2022, de solicitar ao coletivo que iniciasse o ensaio calçadas/os com seus saltos altos. Começaremos, por isso, a falar de tecnologias *drag*-transformistas de baixo para cima, sem nenhuma pretensão anatômica *per se*. Vamos a eles: os *saltos altos*, esse objeto fetiche de feminilidade, essa coisa que, uma vez nos

pés, nos transformam em algo: em uma “mulher”? Objeto produtor de *efeitos de feminilidades*? Apenas isso? Ainda? Até quando?

Cronologia do dia: no primeiro momento, as/os transformistas ali presentes experimentaram seus saltos, meias e outros acessórios. Durante aproximadamente 10 minutos, conversas descontraídas aconteciam enquanto cada um(a) aproveitava seu tempo com os saltos. É preciso tornar-se íntima/o dos acessórios e das tecnologias que podem produzir a persona transformista. Em seguida, Lua falou sobre a dinâmica do dia: alongar; aquecer; retomar a coreografia do ensaio anterior; introduzir outros elementos à coreografia e à cena que a acompanha; fazer a cena algumas vezes, gravando.

O próximo momento era para os alongamentos. Todas/os deveriam experimentá-los com os saltos altos nos pés. Algumas plataformas (mais estáveis), alguns saltos agulha (pura instabilidade): “*Cada tipo de salto permite uma maneira de se alongar*”, disse Lua enquanto começava na vertical, alongando pescoço e ombros. Depois, ainda em pé, foi a vez dos quadris e cintura. Enfim, as posições em plano médio e baixo. Aqui Lua proferiu a frase que abre esta seção e (segredo compartilhado) parte do elenco não suportou e tirou os sapatos para continuar o alongamento.

O terceiro momento era dedicado a aquecimentos: “*O salto alto nos obriga, sempre, a negociar com o próprio corpo*”, disse a diretora, enquanto alguns/algumas calçavam novamente seus sapatos. A proposta era caminhar pelo espaço, trazendo à tona a maneira de andar de sua/seu *drag*, fazendo paradas: “*Os modos como a drag, a palhaça anda e para é discursivo*”, afirmou Lua ao elenco, aprofundando um pouco mais sobre a discursividade do corpo *drag*, nos movimentos, vestimentas, maquiagens e, principalmente, nos sapatos de salto alto. “*Desenhem com o corpo no espaço*”, continuou mama, enquanto falava sobre intenção, ritmo e intensidade nos movimentos dos/nos corpos transformistas: “*Que articulações do corpo são dominantes no movimento que vocês estão fazendo?*”. Esta parte do ensaio foi finalizada com uma avaliação coletiva sobre o experimentado com os saltos altos, à maneira proposta por Spolin (2001).

Para discutir um pouco mais sobre tecnologias *drag*-transformistas, me aproximarei, neste momento, de outro capítulo de *Testo Junkie* (PRECIADO, 2018a, p. 109-140): *Tecnogênero*. Nele, Preciado (*id*, p. 109) atrela a invenção da categoria de gênero ao surgimento do regime farmacopornográfico, “*que apareceu nas indústrias médicas e terapêuticas dos Estados Unidos no final da década de 1940*”.

No decorrer da década seguinte (1950), a intervenção sobre corpos intersexuais passa a acontecer de forma a fixar as possibilidades de expressão e identidade/identificação de gênero em termos binários – macho/fêmea, masculino/feminino – ao mesmo tempo em que a “*ascensão da política do feminismo e com a homossexualidade, bem como com o desejo de ‘travestis’, ‘desviantes’ e ‘transexuais’ de evitar ou transformar a designação do sexo de nascimento*” (id, p. 113-114) causavam ruínas na epistemologia do dimorfismo sexual:

*Enquanto o regime disciplinar do século XIX considerou o sexo natural, definitivo, imutável e transcendental, o gênero farmacopornográfico parece ser sintético, maleável, variável, aberto à transformação e imitável, assim como pode ser tecnicamente produzido e reproduzido* (PRECIADO, 2018a, p. 116).

Ler esta proposta de Preciado a partir da narração sobre o ato de tornar-se íntima/o de um par de saltos altos tem a ver com o que desenvolverei nestas seções sobre os dois ensaios e a opção por focar em atitudes micro. É nos pequenos movimentos, na prática mais ou menos sistematizada de relação com as tecnologias que produzem efeitos de gênero que os ensaios constituem, aos poucos, as personas, a dramaturgia e a encenação do espetáculo; mas é também assim que se produzem as resistências contranormativas de gênero no campo da arte. No capítulo anterior, Milo (CASTANHEIRA, 2019) nos falou sobre a importância de ocupar espaços públicos “em *drag*”. Aqui, estamos dando relevância ao ato de apropriar-se de qualquer objeto ou tecnologia que pode proporcionar trânsitos de gênero, mas, também, deslocamentos das formas nos corpos (ditos) humanos, no processo, produzindo, assim, a linguagem transformista. Como vemos em *Más Monas*, quando Leo-Úrsula conta sua história, isso pode acontecer tanto em quartos fechados, na solidão do experimentar os trânsitos de gênero, mas, também, entre amigas/os; em uma primeira montagem e saída para uma boate LGBTQIAP+ (como Lua nos conta em sua dissertação) ou, como estamos vendo aqui, em um processo artístico compartilhado, mediado pela linguagem e seus elementos. Quando os resultados destes pequenos experimentos de intimidade são compartilhados com o público, as tecnologias que “*produzem e reproduzem tecnicamente o gênero*” são postas à prova. Em diferentes graus, toda pessoa que assiste *Más Monas* está sendo convidada a pensar seu próprio gênero.

Preciado (2018a, p. 125-126) trata, ainda, deste momento de produção do regime farmacopornográfico como um período em que outros regimes de controle do corpo e da subjetividade – disciplinar e soberano (FOUCAULT, 2012) – se acumulam

e se justapõem; concomitante à destruição gradual da heterossexualidade modelar/normativa, enquanto, paradoxalmente, as tecnologias de manutenção dela se amplificam, se tornam mais violentas. Sobre a produção do gênero, o autor afirma que

*(...) o gênero é um artefato industrial biotécnico. As tecnologias de gênero, do sexo, da sexualidade e da raça são os verdadeiros fatores econômicos e políticos do farmacopornismo. São tecnologias de produção de ficções somáticas. Masculino e feminino são termos sem conteúdo empírico para além das tecnologias que os produzem (PRECIADO, 2018a, p. 111 grifo meu).*

As linguagens transformistas contemporâneas – essas a que nos acostumamos chamar *drag* – se gestam neste mesmo contexto do qual fala Preciado, no pós-Segunda Guerra, em diversas partes do mundo. Ações, fazeres e artesanias *drag* compõem este mesmo momento, enquanto contradispositivo, mecanismo de acesso a certas tecnologias de produção do gênero; práticas coletivizadas e compartilhadas em comunidades que se recusaram a acomodar-se com/em normas e normatividades que inscrevem seus corpos em limites nos quais não cabem e/ou não querem caber. Com relação aos trabalhos da *Haus* e o espetáculo *Más Monas*, é essencial retomar a importância da autoficção que emerge a partir da re-criação de memórias, somadas às possibilidades do hoje, do momento em que o trabalho se faz. Se masculino e feminino são ficções, então podemos tomar para nós a produção de tudo o que pode estar entre e além destas duas demarcações. Os atos de experimentar um par de saltos altos, de alongar-se utilizando-os, de não os suportar durante o alongamento, de “fazer *borboletinha*” sem retirá-los, em si, estão produzindo suspensões nas formas como costumamos ler, em primeiro lugar aqueles corpos, em segundo, a própria tecnologia que os produz enquanto masculino, feminino ou qualquer coisa que esteja entre ou além disto:

*Em termos de agenciamento político, sujeição ou empoderamento não depende da rejeição de tecnologias em nome da natureza, e sim do uso diferenciado e da reapropriação das técnicas de produção da subjetividade. Nenhum poder político existe sem controle sobre a produção e distribuição de biocódigos de gênero. A emancipação Farmacopornográfica dos corpos subalternos só pode ser medida segundo estes critérios essenciais: envolvimento e acesso à produção, circulação e interpretação dos biocódigos somatopolíticos (PRECIADO, 2018a, p. 139, grifo meu).*

Os saltos altos, assim como vestidos (e outras vestimentas ditas “femininas”), maquiagens, grande parte das joias e outros acessórios “femininos” e feminilizantes, tecnologias químicas para os cabelos/*picumãs* (bem como as perucas), os códigos de conduta “feminina”, podem ser vistos como algumas destas “técnicas de produção da

*subjetividade*” da qual Preciado fala. Os diferentes transformismos contemporâneos se apropriam destas técnicas e tecnologias para bagunçar, interromper fluxos de reprodução das normas, causar curtos-circuitos nas normatividades de gênero. Trazendo à tona a noção de *contorno* na maquiagem, desenvolvida por Lamberti (2019, p. 55-74) em sua dissertação, sobre estes processos de *reapropriação*:

(...) o local de fala diz da possibilidade de **eu mesma redefinir meus contornos, e não que contornos sejam impostos, pintados ou fixados em minha face**. Ou, então, da possibilidade de contornos múltiplos e plurais circularem, em oposição à validação de uma mesma técnica de padronização facial (LAMBERTI, 2019, p. 59, grifo meu).

Retomo certas noções que coloquei quanto ao ato de *contornar* em *costura* (ligando-se diretamente à *linha* enquanto *elemento formal* nas artes visuais), na Introdução do trabalho: contornando definimos formas ou passamos ao largo, em volta. Ao contornar podemos nos aproximar ou nos afastar das questões. Nos afetar ou não por elas. E pensemos que a linha pode sugerir fechamento, mas, também, continuidade, suspensão, tensão, corte. E adicionando outra, digamos, “propriedade”: *contornando* também transitamos, vemos algo de variadas perspectivas, experimentamos outros enquadramentos (para nós mesmas/os, para os coletivos e coletividades dos quais participamos ou em relação àquelas comunidades a que não pertencemos ou com as quais não nos identificamos).

O trecho de Lua, acima, diz respeito a algo que importa para esta tese: a *encarnação*, as posicionalidades, perspectivas, responsabilidades, os *locais de fala* de quem faz, pesquisa, ensina, critica e constitui memória e história neste campo – a arte; a relação de retroalimentação entre vida cotidiana (incluindo dimensões éticas, políticas, estéticas) e trabalho artístico, com ênfase em questões da produção, reprodução e da bagunça em ações, percepções e normas de gênero, sexo e sexualidade. *Contornando* percebemos que, nas práticas da linguagem *drag-transformista*, podemos pensar em múltiplas ontologias de sujeitas/os construídas em/sobre um mesmo corpo, uma mesma base, um mesmo *suporte*. No corpo de Lua, a palhaça-clown, Andromeda X, Galathea X, ou a *assemblage* de todas estas partes de uma *composição* interagem e não importa encontrar a “verdadeira Lua”, ou, mesmo, verdades sobre essas dimensões que compõem uma subjetividade que é, ao mesmo tempo, unificada e diferenciada, quebrada, dividida. Quando mama e as manas da *Haus of X* experimentam as tecnologias do fazer-se “feminina” ou “masculino”, do transitar criando e (des)construindo gêneros, estão agindo diretamente sobre e com as

“*tecnologias de produção de ficções somáticas*”, das quais fala Preciado (2018a, p. 111).

**“É importante saber qual é a cor da sua base”:**

#### **Artesanias drag-transformistas**

*Para o desenvolvimento da pesquisa, de maneira metafórica, foram separadas seções relacionadas a cada parte dos processos de montagem, desde preparar a pele, passando pelos olhos, contornos, boca e por fim o picumã, a peruca (LAMBERTI, 2019, p. 33-34).*

O trecho acima reproduz o modo como Lua organiza seu trabalho de dissertação e apelo a ele para relacionar-me com o termo “artesanias” que, por sua vez, é mencionado na “Proposta de Direção” do projeto de *Más Monas*. Se, até agora, relevei os aspectos de *tecnologia* que estes elementos do “*fazer-se drag-transformista*” compõem, para *fecharmos este fechecler*, vamos lidar com o caráter manual, artesanal deste tipo de saber, fazer, mover-se no mundo, criar, sonhar, imaginar e realizar existências plurais: a linguagem transformista. Uma precaução: não há oposição entre tecnologia e artesanias. É esta dicotomia entre tecnologia enquanto processo industrial e fazeres manuais e artesanais como não-tecnológicos que é questionada aqui.

No decorrer do capítulo *Farmacopoder*, Preciado (2018a, p. 157-252) afirma: “*Desde o início do século XX, novos materiais sintéticos, estruturas arquitetônicas, técnicas de colagem artística e de edição de filme se mudaram para o domínio da transformação corporal*” (*id*, p. 228). Os cosméticos, um “braço” da indústria farmacêutica, neste sentido, podem atrelar-se tanto a processos de controle dos corpos, de reprodução e afirmação de normatividades de gênero, sexo e sexualidade, como de emancipação, de *edição de si mesma(o)* e das comunidades/coletivos dos quais participamos, do mundo.

A frase que dá título a esta seção, dita por Lua, tem a ver com o jogo que se estabelece entre os processos de identidade, identificação e diferenciação próprios das linguagens transformistas. Se, por um lado, é importante conhecer o próprio rosto em termos de forma, textura, cor; para realizar as figuras que a imaginação de cada *drag* constrói, por outro, cada maquiagem, *picumã* e combinação de vestimentas e acessórios, nas distintas montações que um(a) *drag* faz, reafirma o devir daquela composição. Um(a) *drag-transformista* nunca é a/o mesma/o. Por mais que certas características possam ser hiperbolizadas, cultivadas, às vezes por uma vida toda, *drag*



é sempre uma identidade que foge de si mesma, que se refaz, como ação/obra/objeto de arte que é (se pudermos falar de arte em termos, digamos, ontológicos).

O ensaio de 15/02/2022 foi dedicado a dois dos processos elencados como metáfora para os títulos dos capítulos de sua dissertação em ligação direta com cosméticos: a *preparação da pele*, primeiramente, e os *contornos*, depois; artesanias relacionadas ao ato de alterar formas, texturas, cores, na maioria das vezes, do rosto. No texto equivalente à Introdução de sua *pe-drag-ogia*, Lamberti (2019, p. 34) afirma:

*Para preparar minha pele, a tela que será pintada com as maquiagens e os cosméticos, eu tomo cuidados não só fisiológicos, mas ideológicos. Se eu entendo a Drag como algo politicamente subversivo, busco então evitar a perpetuação de padrões estéticos hegemônicos, engessados. O meu rosto se tornará uma obra que vai carregar o legado do grotesco, do cômico, do abjeto, do monstruoso.*

Maquiar-se é um ato de edição, colagem, *assemblage*, montagem, que tem como *suporte* o corpo de quem aplica cosméticos em si. “*A maquiagem não é algo que se passa na pele, se aplica*”, disse Lua, em algum momento da aula/ensaio. Podemos entender que a maquiagem é algo que “está sobre, acima”, mas que, pelos significados que damos a estes produtos, tecnologias de produção de subjetividade, se relaciona diretamente com o que “está embaixo, dentro”. Feridas, marcas, formatos de rosto, manchas, olheiras, espinhas e outras características do maior órgão do corpo humano são, também, *elementos corpóreo-formais* que entram no jogo de mostrar, esconder, hiperbolizar coisas que auxiliam nas diferentes montações que um(a) *drag-transformista* faz e, como Lua afirma a todo instante, não podem ser vistos como neutros, nem mesmo no ato de maquiar-se cotidianamente; uma vez que a maquiagem converteu-se em um dos grandes pilares tecnológicos para a manutenção de certos ideais binários de feminilidade. Ressalte-se, apenas, que nem toda composição *drag* é, em si, contranormativa, subversiva e que este é um, entendimento um modo de fazer querido por Lua.

Mas, vamos à dinâmica do dia, desta vez com menos falas diretas. O narrado abaixo são resquícios de anotações, combinados a metáforas e outros recursos que aciono para falar desta experiência; produto da imaginação, re-criação. Lua iniciou os trabalhos explicando que a *preparação da pele* é como untar uma forma para bolo: se, na cozinha, misturar uma gordura com um farináceo impede o alimento de grudar e “desandar”, quando exposto ao calor; no rosto, produtos como o *primer* protegem a pele das químicas presentes nos produtos cosméticos, além de tapar os poros. Em seguida, um período um pouco mais extenso para falar da base: “*A base da drag é um*

*grande corretivão*”, disse Lua, e depende da iluminação do espaço no qual a/o transformista permanecerá, se apresentará. Por isso mesmo, logo no início, afirmou que o objetivo do dia era pensar na maquiagem *drag* para o palco, onde há iluminação forte e certa distância entre artistas e público, e que, assim, estaríamos pensando em uma maquiagem mais pesada que, por exemplo, aquela que a/o *drag* faz para recepcionar pessoas em um evento, como uma festa ou uma boate. Lua falou, então, da importância de a base cobrir até o colo do peito ou outra região que a vestimenta que acompanha a *composição* daquele dia não esconda. Falou da necessidade da base como um produto cremoso e do selamento com algum tipo de pó seco, antes de aplicar *contornos, pele, olhos, nariz e boca*: “*Com a pele selada, não há transferência entre a base e os produtos aplicados sobre dela*”. Mama nos disse que uma cobertura mais espessa ajuda a “*dar outras formas ao rosto*” ou a hiperbolizar características dele, além de experimentar diferentes texturas.

Com a base na pele, foi a vez de aplicar os *contornos*:

(...) *passo então para a possibilidade de remodelar meu rosto com técnicas de luz e sombras, conhecidas como contorno. Os contornos afinam, entortam, aumentam e remodelam traços, e abrem a possibilidade de vir a ser uma infinidade de coisas por suas recombinações e experimentações na pintura facial de uma Queen* (LAMBERTI, 2019, p. 55).

No trecho acima, Lua nos fala sobre como percebe este elemento das linguagens visuais bidimensionais (o contorno) e de algumas propriedades dele na construção das montações de uma *queen*. Afinar, entortar, aumentar, remodelar. São ações. Ações que provocam *efeitos*. Efeitos produzidos com e a partir de elementos, artesanias e tecnologias disponíveis a artistas com poéticas as mais variadas. Se, como Lua mostra em sua dissertação, no interior do universo *drag* podemos classificar e até identificar grupamentos de artistas (e uso grupamentos porque não são coletivos ou comunidades “físicas” e coesas, como a *Haus*, estão dispersas/os pelo globo e porque podem não perceber qualquer identificação entre si) que constituem suas poéticas/*personas* em zonas de proximidade, o que, outrora poderíamos chamar de “movimento”; por outro, a linguagem transformista (aqui no singular, como a constituição de um campo de estudos, práticas, formação) contemporânea não cessa de (re)inventar-se, em micro-ações: deslizares de delineadores, batidas de esponja, combinação de bases, sombras, pós e outros cosméticos. Mais uma vez com Preciado (2018a), a combinação de duas ou mais bases com uma ou mais sombras, afinando um rosto “masculino” e causando *efeitos de feminilidade* pode dizer muito mais sobre

mudança social, utopia, revolução, desconstrução de modelos, normas e regimes de gênero ou outras coisas do que todo esse discurso que viemos construindo até aqui, por exemplo.

*Mais artesanias drag-transformistas:*

*As oficinas públicas para o processo de Más Monas*

Conforme aponte, durante o processo de construção do espetáculo *Más Monas*, foram realizadas oficinas periódicas nas quais mama Lua-Galatea trabalhava com suas “filhas” processos artesanais do fazer-se transformista. No projeto enviado ao edital Aniceto Matti estava previsto, também, o convite a artistas *drag* de outras localidades para realizar oficinas públicas das quais Galatea, Ramonita, Úrsula, outras/os integrantes da *Haus* participavam, mesmo que não compusessem o elenco deste trabalho. Além disso, estas oficinas eram abertas ao público, gratuitamente. Aqui temos mais uma ação que compõe os modos de “criar público para a arte drag em Maringá” (APÊNDICE 4). Como vimos ao tratar sobre a criação do curso de Artes Cênicas da UEL e o técnico na EMT/FUNCART, a via da formação pode ser um destes caminhos para “criar público” para qualquer tipo de linguagem que estejamos interessadas/os (Mauro Rodrigues *in* TEATRO DE GARAGEM, 2011e).



IMAGEM 56: Imagem para divulgação da oficina de *Perucaria* postada no Instagram @xquisitas em 09/04/2022 (Arte: Zari)

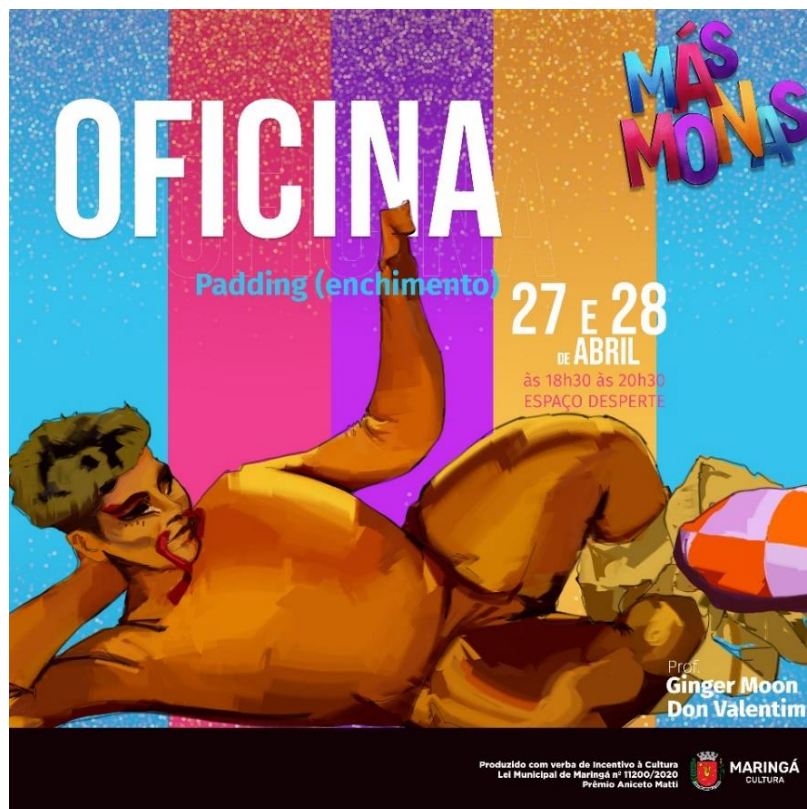


IMAGEM 57: Imagem para divulgação da oficina de *Padding (enchimento)* postada no Instagram @xquisitas em 09/04/2022 (Arte: Zari)



IMAGEM 58: Imagem para divulgação da oficina de *Maquiagem Drag* postada no Instagram @xquisitas em 10/04/2022 (Arte: Zari)

As imagens 56 a 58, produzidas por Zari (que se compõe com o *drag king* Jaré), integrante da *Haus* e estudante do curso de Artes Visuais na UEM, sobre o qual falarei mais adiante, são produções postadas no Instagram @xquisitas para divulgação das oficinas ministradas por Ginger Moon (@gingermoondrag) e Don Valentim (@valentim\_don), todas no Projeto Desperte<sup>84</sup> (@desperterprojeto), entre os dias 26 de abril e 01 de maio de 2022.

No dia 18 de abril foram postadas outras duas imagens contendo um currículo resumido das ministrantes das oficinas. Entre abril e julho de 2022, o perfil da *Haus* conta com uma produção intensa de imagens, inicialmente para divulgar o espetáculo, enquanto encontrava-se porvir; e, no decorrer do mês de julho, quando o trabalho estava em cartaz, com fragmentos do espetáculo, fotografias com o público nos finais de apresentação, filmagens das filas e partes do espetáculo, dentre outras imagens que criavam uma rede de afetações que *Más Monas* estimulou. Neste período, também, o coletivo intensificou o compartilhamento de imagens com o recurso *story*, o que auxiliava as plateias interessadas no trabalho a “engajar-se” nele. Como disse anteriormente, estes *momentos fotoperfomáticos* com duração de 24 horas, proliferavam o trabalho em uma rede maior, constituindo outros modos de acessá-lo, fruí-lo, senti-lo. *Más Monas* continuava, ia além daquele período próximo de uma hora que constitui a encenação – e continua, basta acessarmos o perfil da *Haus* e olharmos para os vídeos, que, muitas vezes não são fragmentos do espetáculo, mas produções outras que se ligam a ele. As filmagens realizadas pelo público, por sua vez, constituem outros produtos que escapam das concepções que o próprio grupo pensou. E essa abertura importa aqui porque liga a linguagem transformista (e a teatral) a outras instâncias, outras linguagens, ampliando não apenas as possibilidades de criar público, mas, também, de constituir memória *drag* em Maringá, norte do Paraná, Brasil.

Mas voltemos a tratar sobre *artesanias* transformistas a partir das imagens acima e de outras presentes no Instagram da *Haus*. A primeira oficina, nos dias 25 e 26 de abril de 2022, foi de *Perucaria*. Pelo que vemos na sequência de nove imagens postadas no dia 28/04/2022, alguns exemplares de perucas foram manipulados pelo grupo de pessoas ali presentes, sob orientação de Ginger Moon e Don Valentim. No ensaio destinado a *artesanias drag* que acompanhei em fevereiro de 2022, mama Lua nos falava que a preparação de uma peruca pode demorar dias, enquanto certos

---

<sup>84</sup> Local onde aconteceram os ensaios de *Más Monas*.

produtos agem ou acessórios se estabilizam em determinada posição. Na legenda deste grupo de imagens lemos: “*nunca mais o manto das gatas vai parecer um ninho de mafagafos! (ou vai né, pode ser conceito)*”. De plástico ou de cabelos naturais, a peruca é um destes fazeres *drag* que exige da/o artista transformista processos de preparação, maturação, formação. O conhecimento destes processos incidirá diretamente sobre a composição daquela *persona*, no decorrer do tempo e/ou em cada performance. E tais processos, diga-se de passagem, têm sido normalmente passados de um(a) *drag* a outra, constituindo aquilo que Lamberti (2019) chama de *pe-drag*-ogia. É o ato de transmitir estas técnicas a outras *personas drag* que constitui este modo de ensinar e aprender as linguagens transformistas e, no que diz respeito ao que comento aqui, incidirá diretamente sobre o espetáculo *Más Monas*. Exemplo disso pode ser visualizado nas imagens abaixo (59 a 61).



IMAGEM 59: Oficina de *Padding* (*enchimento*) postada no Instagram @xquisitas em 02/05/2022 (Foto: Arquivo do grupo)

A imagem acima mostra Don Valentim produzindo moldes na oficina de *Padding*. Na legenda deste grupo de imagens, no Instagram, lemos, dentre outras coisas: “*E da nossa oficina de Padding nasceram duas goxtosax*”. Tal comentário diz respeito aos enchimentos produzidos para Ursula Xcar e Ramonita X. No projeto de *Más Monas*, sobre artesanias *drag*, lemos:

*Além dos exercícios que embasam essas metodologias, há também o desenvolvimento das personas Drag em si, que pressupõe laboratórios de automaquiagem, exercícios de improviso com diálogos, dublagens e cenas, artesanias de figurino, de corpo, de customização e afins, praticando a ideia de materializar em si as figuras de sua imaginação, uma característica da arte transformista como um todo (APÊNDICE 4, grifos meus).*

Retirado da “Proposta de Direção”, esta citação diz respeito aos fazeres específicos do transformismo visto, pelo coletivo, como uma linguagem autônoma; e essencial para pensarmos as tecnologias que a produzem; como iniciamos com Milo, o Sensível, no capítulo anterior. O fazer-se *drag*, portanto, não pode acontecer sem o domínio e a manipulação de um sem-número de técnicas de produção manual de si, das personas que cada artista imagina. Para visualizarmos um pouco mais sobre o assunto, vejamos a produção de Ursula Xcar.



IMAGEM 60: Ursula Xcar em *Más Monas*, julho/2022 (Foto: Quebragalhos Comunicação)

Em conversa via aplicativo de comunicação em rede, no dia 08 de setembro de 2022, questionei a Leo-Ursula: 1) Quais são as principais referências para a criação de Ursula? e 2) Como a oficina de *padding* contribuiu para esta criação?

Antes de comentar as imagens em relação com as respostas oferecidas por Leonardo Fabiano, é importante marcarmos, desde já, que a transposição de aspectos da imaginação que cada artista tem para sua/seu *drag* é algo variável no tempo e que as aprendizagens que se dão em processos *pe-drag*-ológicos, em determinado tempo da vida da/o artista podem passar a compor aquela persona definitivamente, a partir dali. Possivelmente foi o que aconteceu com Ursula Xcar depois da oficina de *Padding*.

Sobre a primeira pergunta, Leo afirmou que, em um primeiro momento, suas influências principais são divas *pop*, especialmente aquelas que assumem a característica de *femme fatale*, ao que citou Madonna, Beyoncé, Britney Spears, Rihanna; todas bastante influentes no período em que passava pelo período da infância. Afirmou também que, desde criança, se atraía sobremaneira pela cantora Joelma, da banda Calipso. Contou-me que já a dublou junto com Lua e que tinham um projeto de fazer outras dublagens da cantora. Em seguida disse: “*Conforme a pesquisa foi se aprofundando, adicionei também os vilões. Eu nunca gostei das princesas, dos mocinhos, dos príncipes. Sempre achei uma chatice as histórias de romance que tem nos filmes*”. Esta fala certamente relaciona-se com a recorrente postura da indústria cultural e das grandes produtoras de desenhos animados para crianças, de criar personagens que servem à manutenção e à reprodução de normatividades heterossexuais e cisgêneras (mas não somente) – mocinhos, princesas e príncipes. Vilões e vilãs são, muitas vezes, quem escapa à norma ou aquelas/es que se contrapõem a esta reprodução.

Em seguida, Leo fala mais diretamente sobre as duas principais influências no universo dos desenhos animados para crianças (ambos produzidos pela Disney): Ursula, vilã de *A Pequena Sereia*, de 1989, dirigido por John Musker e Ron Clements, e Scar, vilão de *O Rei Leão*, de 1994, dirigido por Rob Minkoff e Roger Allers; desenhos que povoaram a infância de quem crescia no início dos anos 2000. Uma mirada em imagens destes dois personagens mostra que não apenas seu nome *drag* surge da combinação dos dois, mas, também, é índice das escolhas de cores fortes. Na composição para o espetáculo vemos sobressair o preto e o roxo, mas Leo citou sua predileção pelo vermelho e o rosa forte. Leo fala, também, sobre “*a falta de paciência*



que os dois têm com pessoas bobas (...) e o abandono da inocência que os vilões têm”; questões que aparecem frequentemente em *Más Monas*, especialmente na relação de Ursula Xcar com Ramonita X. Sobre as formas em figurinos, cabelos e maquiagens, Leo afirma que as referências visuais das duas personagens se manifestam em olhos puxados para cima, para “dar essa cara mais de brava, de ‘Ai, não fala comigo, por favor! Não tenho paciência’”, além das formas pontiagudas, em cabelos, roupas, unhas, sapatos.

Voltando à oficina de *Padding*, na Imagem 61, abaixo, vemos Leo experimentando os enchimentos produzidos para Ursula Xcar durante as oficinas.



IMAGEM 61: Oficina de *Padding* (enchimento) postada no Instagram @xquisitas em 02/05/2022  
(Foto: Arquivo do grupo)

Na mesma conversa, a *drag queen* afirmou que

*Por último, nas oficinas de preparação do espetáculo, isso acabou vindo para o corpo, né? Essa coisa do corpo violão, das curvas, que não é a menina magrela. A princesa é a menina magrela e a vilã é a que tem mais curvas, né? Ou ela é gorda, ou ela tem alguma coisa que não é meio padrão, sabe?*

Estes relatos, imagens e comentários sobre a produção de Ursula Xcar na oficina de *Padding* serve para introduzirmos modos de visualizar aquilo que a *Haus of X* chama de *artesanias transformistas*, o que continuaremos, a seguir, a partir de uma análise mais detida do espetáculo, em ligação com produtos visuais que o acompanham. Nas próximas seções adentraremos o espetáculo e veremos como certas características apontadas por Leo sobre Ursula se materializam na relação que se estabelece com e nas histórias rememoradas de infância que traz para o espetáculo, mas principalmente, na relação com as demais personas *drag* presentes: Galathea, Ramonita e Areta.

### ***Más Monas: A pe-drag-ogia em ação***

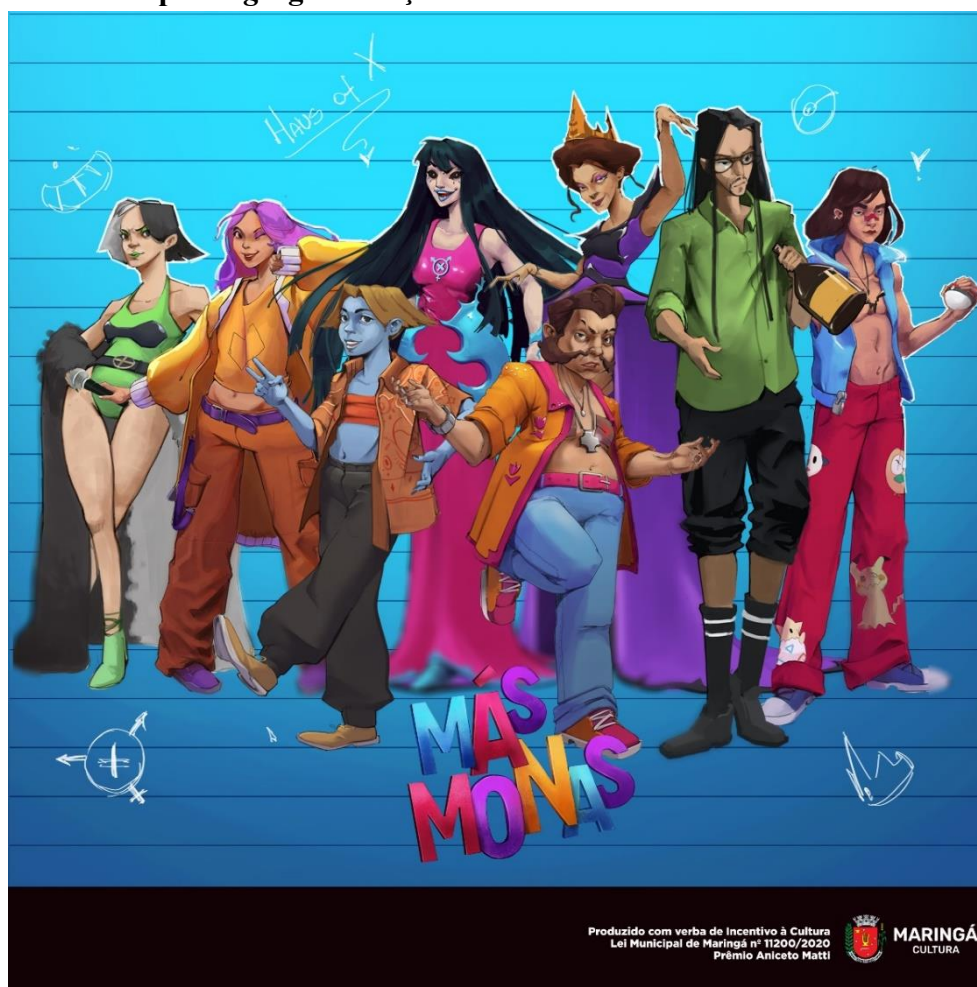


IMAGEM 62: Imagem para o folder/CD de *Más Monas* (Arte: Zari)

Como apontei com Preciado (2018a), anteriormente, as memórias das culturas e linguagens *queer* (negras, indígenas etc) sobrevivem (resistem e re-existem) NA relação. Assim como esta tese se compõe enquanto *costura* e a dissertação de Lua aciona os processos do fazer-se *drag* para nomear os capítulos e seções; os trabalhos coletivizados da *Haus* compõem e dão sobrevida às artes transformistas a partir da relação entre múltiplas linguagens. Começo a seção sobre o espetáculo com este trabalho de Zari porque quero dar relevância a um entrecruzamento entre linguagens que *Más Monas* realiza. Como estudante de Artes Visuais e artista visual, Zari me contou, no ensaio de 14/02/2022, sobre seus interesses nas Histórias em Quadrinhos (HQ), desde muito cedo. Seu trabalho *drag* acontece, na *Haus*, também, a partir do ato de transportar estas imaginações *drag* criadas pelas/os integrantes da casa para esta linguagem. Zari-Jaré, portanto, é *drag*-artista visual-quadrinista-ilustradora. Assim como a *clown*, Andromeda e Galathea não se separam em Lua; em Zari, estes fazeres compõem uma mesma pessoa-persona. É difícil dizer onde começa e onde acaba a persona e a pessoa...

Dentre outras coisas, na legenda, postada no Instagram em 23 de junho de 2022, lemos que “*Estamos: Areta, Ramonita, Galathea, Ursula, Leminski, Andromeda, Jaré e Milo*”, todas/os integrantes da *Haus* e, de alguma maneira, envolvidas/os com o espetáculo: as quatro primeiras compõem o elenco, além de realizar outras funções – Areta (Renan Parma) realiza a Interpretação de Libras; Galathea assina a Direção e a Dramaturgia e Ursula é responsável pelas Coreografias e Direção de Movimentos, além da Produção – Leminski, assina a produção junto a Ursula; Jaré criou toda a Identidade Visual do trabalho, desde os materiais de divulgação física até imagens para postagens no Instagram. Leminski e Jaré participaram de parte do processo de criação do espetáculo e das oficinas de artesanias *drag*-transformistas, mesmo não tendo composto o elenco.

Em conversa via aplicativo de comunicação via celular, entre os dias 18 e 20 de setembro de 2022, lancei duas questões a Zari: 1) Como é para você esse transporte da linguagem *drag* da *Haus* para os quadrinhos? e 2) Como você acha que a linguagem transformista modifica as HQ, a partir da tua experiência na *Haus*?

Em resposta à primeira questão, Zari afirmou que seu trabalho de criação para os materiais visuais de *Más Monas* não são exatamente HQs, mas a criação de personagens em ilustrações: “*Eu não construí uma narrativa, eu construí personagens, baseada nas características de cada uma das drags. Por mais que eu*

*tenha as desenhado, na verdade eu ficcionei em cima das características delas*". Zari continua dizendo que questionou cada *drag* sobre suas referências e que "o trabalho de criação destas personagens veio da troca afetiva entre mim e cada uma das drags". Ter participado ativamente do processo de construção do espetáculo e do desenvolvimento de cada *drag* para este trabalho, foi essencial para que Zari pudesse perceber, por exemplo, como Ursula Xcar se transformou neste período de tempo que vai de fevereiro a junho de 2022, como comentei na seção anterior. Contudo, a fim de visualizarmos um pouco mais sobre este processo de criação, solicitei que Zari "descrevesse a criação de uma delas. Se possível a criação da Ramonita", ao que Zari me disponibilizou os esboços do processo, sobre o qual tratarei ao final desta seção.

Sobre a segunda questão, Zari afirmou:

*(...) a linguagem transformista é muito importante, um referencial incrível para quem trabalha com ilustração, HQ, porque as drags têm uma narrativa, né? São algo chamativo, elas contam uma história através das roupas delas (...) Uma expressão que você quer passar com a drag, com determinada roupa você não consegue. Então você tem que pensar: Que roupa usar? Que cor? (...) Se eu quero trazer uma discussão política... Tudo isso tem que ser pensado através da roupa, da maquiagem, do jeito de agir. Tudo isso vai moldando essa drag. E eu acho que é muito similar com o desenho. (...) Ter um estudo das suas referências bibliográficas, visuais e conceituais é muito importante (grifo meu).*

Zari continua falando de artistas contemporâneas/os das HQs e da ilustração que têm corriqueiramente se aproximado de *drags* para a criação de personagens e releva a importância das figurações e imaginações *drag*, graças, por exemplo, ao exagero; um elemento importante e recorrente na composição visual de personagens de HQ, mangás e outras linguagens que envolvem a combinação de desenho com narrativa escrita. A título de comentário, Leo-Ursula chamou a atenção para o fato de que a personagem Ursula, de *A Pequena Sereia*, no final da década de 1980, tinha como referência visual a *drag* norte-americana Divine. Não tenho intenção de mapear este tipo de ação, mas vemos que este movimento de retroalimentação entre linguagens – dos transformismos alimentando-se das HQs e de HQs que têm personas *drag* como referência – acontece há muito tempo. Em segundo lugar, sobre o trecho grifado na citação acima: no ensaio de 14/02/2022, muitos foram os momentos em que Lua afirmou a importância narrativa de cada movimento da *drag* ou das narrativas que um salto agulha ou plataforma traz. Pequenas diferenças nas alturas ou nas larguras de cada salto trazem deslocamentos narrativos essenciais para cada composição. A escolha do salto é um elemento que estrutura a narrativa. Em sua dissertação (LAMBERTI, 2019), diversos são os momentos em que Lua nos fala da importância

do recurso narrativo nas criações *drag*-transformistas, combinado a questões como a ficção e a autoficção, a escrita e o desenho de si. Aqui, também, vemos mais um aspecto da *pe-drag*-ogia se manifestar: Zari, uma artista do desenho, da ilustração, das HQs, que conhecia o poder e a importância da narrativa nesta linguagem artística, passa a perceber a questão da narrativa na arte a partir de/em outra linguagem. Mais uma vez, as fronteiras entre estas duas linguagens atravessam o corpo da criadora *drag*. Parafraseando, então, o dito do projeto de *Más Monas*: “Uma *drag* [criando personagens de HQs] não é [uma ilustradora] que se monta, mas uma artista transformista que [desenha]” (APÊNDICE 4).

Outra questão importante que Zari levanta é a composição artística e de personagens a partir do exagero. Em primeiro lugar, como trouxemos anteriormente, linguagens que se fazem a partir do exagero, do burlesco, do grotesco e do estranho são bases para a criação do espetáculo e a composição das *drags* neste espaço-tempo do qual estamos tratando. Certamente não se fala, aqui ou no projeto de *Más Monas*, sobre uma característica *per se* das linguagens transformistas, ou das HQs, por exemplo. Diferentes *drags* ou distintas performances podem ser realizadas utilizando-se de graus de exagero e estranheza muito variados. Estamos tratando de uma opção estética, poética, que se espraia para as personas das *drags* que compõem o trabalho, mesmo antes deste espetáculo. É importante olharmos, também, para a composição de cenários, objetos de cena e a iluminação do espetáculo. O excesso, o exagero de elementos, cores e formas estão presentes em todos os elementos visuais do trabalho.

Por fim, tratemos agora sobre a construção de personagem em ilustração da *drag* Ramonita X, feita por Zari. Na Imagem 63, abaixo, vemos algumas referências visuais importantes para a composição da *drag*, tanto para o palco quanto em sua versão ilustrada. No centro da imagem lemos:

*adolescente*  
*prestes a cumprir 18*  
*acha que é cantora, dançarina, talentosa, mas não tem talento, tem apenas*  
*vontade*  
*Toda atrapalhada, paraguaia*  
*fã de boyband, rbd. Se sente sempre meio perdida*  
*faz de tudo pra poder aparecer*

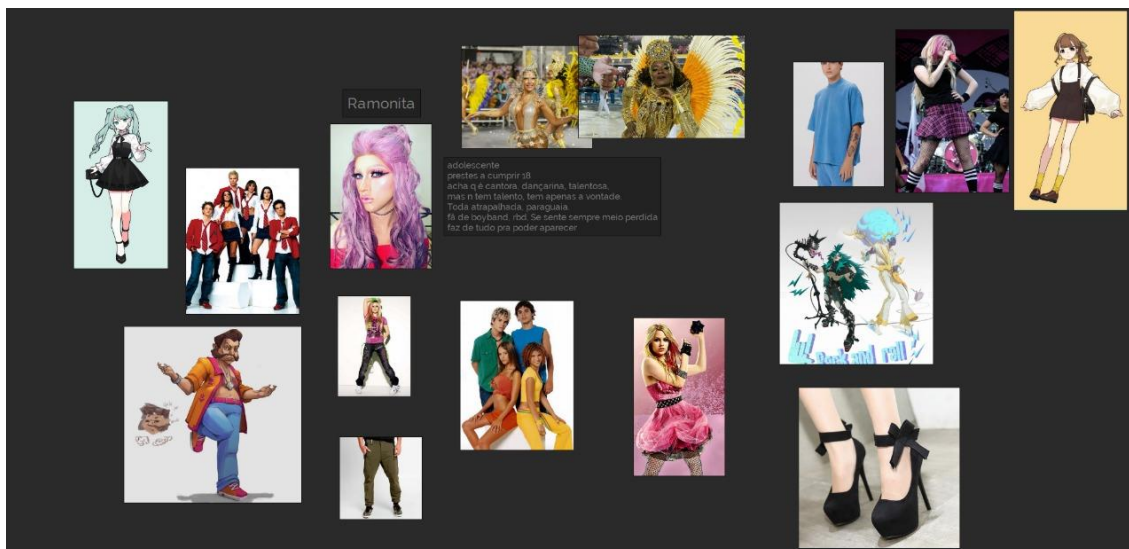


IMAGEM 63: Referências para criação da personagem em ilustração: Ramonita X, de *Más Monas* (Autoria: Zari)

Em conversa via aplicativo de conversas por celular, entre os dias 20 e 22 de setembro de 2022, Maicon Vaccaro afirmou que parte das referências na imagem acima são importantes para Zari, em seu processo de composição da personagem em ilustração, descrevendo algumas que propôs à *drag-illustradora*:

[Em relação à IMAGEM 63] *A drag com cabelo roxo é a própria Ramonita, em outra fase, uma primeira fase. Tem também três fotos da Avril Lavigne. Um das fotos que ela está mais rockeirinha, uma rockeirinha usando rosa, uma segunda fase dela em que eu via mais a Ramona. Onde tem seis pessoas [esquerda, central] é o RBD, da Novela Rebeldes, da versão mexicana. Isso é um detalhe importante. (...) Eles são uma versão mexicana de uma novela argentina que eu já assistia, que são esses quatro que estão ali com roupas mais coloridas. Na minha adolescência eu morava no Paraguai e assistia a versão argentina. A versão mexicana [que faria sucesso no Brasil mais tarde] nem existia.*

Maicon continua falando sobre outra influência essencial para sua *drag*: *“Ramonita surge da ideia de preencher uma lacuna enorme que nós temos no Paraguai. Nós não temos nenhuma diva pop, nunca tivemos. (...) Quem chegou mais próximo disso foi Ramonita Vera. E ela começou na adolescência, né?”* Finalizo o relato acima com este comentário sobre a adolescência porque, diferente das outras duas *drags* – Galathea e Ursula – Ramonita é uma jovem inocente, rockeira e cheia de sonhos. RBD (especialmente a versão argentina), Avril Lavigne e Ramonita Vera: todas são referências musicais e visuais importantes para muitas/os adolescentes de suas gerações. Sobre o assunto, Zari também comenta que

*(...) o processo da Ramonita foi o mais gostoso de fazer. Por eu estar conversando com esse universo da infância fazia um tempo, (...) consegui conversar melhor com esse universo mais lúdico do Maicon. (...) E também porque meu drag king, o Jaré, é uma criança, ele é um moleque.*

Vejamos uma imagem de Ramonita X – A *drag* Paraguaia em *Más Monas*:



IMAGEM 64: Ramonita X de *Más Monas*, 2022 (Foto: Quebragalhos Comunicação)

Tanto na arte feita por Zari para divulgação do espetáculo (IMAGEM 62), quanto no próprio espetáculo, Ramonita é a única *drag queen* que não está com vestido. Sua montagem para este trabalho traz um conjunto em amarelo vivo – muito próximo do utilizado por uma das integrantes do RBD argentino (IMAGEM 63, no centro abaixo) – com uma peruca com pontas longas e onduladas em rosa, um top que combina com o cabelo e um tênis tipo coturno, plataforma, também rosa. Ramonita é um contraponto direto a Ursula, seja no binômio inocência-malícia; no embate entre cores complementares (amarelo X roxo) ou entre cores mais quentes (amarelo e rosa) e mais frias (roxo e preto); ou, no que diz respeito às formas, na composição cheia de pontas (Ursula) em contraste com os arredondamentos na composição de Ramonita. Estes contrapontos se materializam, também, na dramaturgia, na encenação e nas histórias escolhidas para rememorar, ficcionar. Galathea é, talvez, o elemento de

transição (ou união): o rosa choque vivo de seu vestido contrasta com o amarelo (também vivo) de Ramonita; ao mesmo tempo que, em certo momento do espetáculo, está com um par de sapatos de duas cores que a lançam em um universo lúdico e inocente que poderia a contrapor a Ursula.

Para finalizarmos a composição de Ramonita, olhemos para o esboços de Zari (IMAGEM 65). Certamente, tendo em vista as referências trazidas na Imagem 63, as três opções poderiam compor, em momentos diferentes da vida de Ramonita X, alguma de suas montagens: com inspirações em um rock feito por meninas-mulheres no início dos anos 2000, os tênis em formato plataforma compõem as três possibilidades; entre a calça comprida RBD e as saias curtas e com babados utilizadas por Avril Lavigne, o que prevalece é uma ideia de conjunto; os cabelos estão sempre livres e pedem movimento; os olhares, apesar de tímidos, encontram diretamente a/o observador(a) e são incisivos.



IMAGEM 65: Esboços para criação da personagem Ramonita X de *Más Monas* em ilustração (Autoria: Zari)

Zari afirmou, ao final da conversa, que “*no processo de construir as personagens, eu busquei ajuda de amigas que fazem ilustração, para questões de técnica. Acho que a do Maicon foi o que eu mais conseguia explicar minhas dificuldades*”. É importante marcarmos que há pequenas diferenças entre a composição da *drag* para o espetáculo e na ilustração: na imagem acima, ao lado do desenho central, lemos: “*Tudo amarelo?*” e podemos visualizar, na Imagem 62, que a composição feita por Zari suprime o top rosa (é também amarelo na ilustração) e altera sensivelmente as cores da peruca, sapato e do cinto: se, no figurino, cabelos e sapatos



são rosa e o cinto é também amarelo, na composição em ilustração todos estes elementos aparecem em um lilás que, por mais próximo que seja do rosa do figurino, adiciona certa tensão entre cores, uma vez que dispõe duas complementares (amarelo e lilás), lado a lado.

No momento em que nos encontrarmos com as lembranças trazidas por Maicon-Ramonita para o espetáculo, trarei de volta alguns elementos que dispus nesta seção, mas que não desenvolvi: os aspectos de inocência, falta de malícia, sua afirmação paraguaia (incluindo a predileção pela cantora Ramonita Vera), a “falta de talento” e a vontade de brilhar, e, até mesmo, aspectos visuais que negligenciei aqui (como os três modos de olhar para a/o observador(a), ou as maneiras de segurar o microfone, compostos nos três esboços da Imagem 65). Vamos, enfim, adentrar *Más Monas!*

*O ano era 2003...*

No dia 01 de junho de 2022, um mês antes da estreia do espetáculo, no perfil @xquisitas, foi postado um *making off* do espetáculo, filmado no Teatro Barracão, local onde o trabalho seria apresentado. O título deste vídeo dá nome a esta seção e diz respeito a uma opção para a construção dramática de *Más Monas*. Neste vídeo, vemos Elle caracterizada de Leminski fotografando o trabalho, enquanto Areta, Galathea, Ramonita e Ursula aparecem em ensaios de cena, poses para fotografia, preparação de figurinos, maquiagens e outros fazeres *drag*-transformistas. Duas observações: aqui Leminski “aparece” como integrante da casa e as fotos que produz durante o ensaio são dispostas na edição deste produto visual. “*O ano era 2003...*” é, naquele momento, um mistério, um chamado. O que estava acontecendo na sua vida em 2003? No que diz respeito a esta tese, era o ano em que realizei *Fim de Temporada*<sup>85</sup>, que daria origem a *Ela não via, Ela nunca via*, o motivador do primeiro encontro meu com Ludmila Castanheira, um trabalho em que experimentava trânsitos de gênero, feminilidades. Foi também o ano em que um grupo de travestis de Londrina, estreou *Eu Quero Viver de Dia*, sobre o qual me aprofundarei no próximo capítulo.

*Más Monas* é criado a partir deste recorte temporal. O que estava acontecendo com Areta, Galathea, Ramonita e Ursula neste ano? Que músicas e outros produtos

---

<sup>85</sup> Performance curta, com concepção minha, criada para apresentação no Festival de Cenas Curtas do Grupo Galpão, Belo Horizonte, Minas Gerais.

culturais as tocavam? Que histórias seriam rememoradas? Quem eram essas crianças *queer* então? O que, hoje, as *drags* têm a dizer àquelas crianças?

Tive a oportunidade de assistir ao espetáculo na estreia, no dia 02/07/2022 e no dia seguinte, mas, para efeito desta análise, construo este relato a partir da filmagem disponível no canal de Youtube Haus of X<sup>86</sup>, o texto da dramaturgia do espetáculo (APÊNDICE 5) e fotografias cedidas pelo coletivo.

A cortina está fechada e uma luz branca a ilumina completamente. Em *off* ouvimos a voz de Lua-Galatea. Um recado básico antes de qualquer espetáculo – mantenham os celulares no silencioso – e o convite a dançar, cantar, gritar, aplaudir. Sobre o palco está Areta, intérprete de libras, traduzindo a fala de Galatea.

A luz se apaga e um canhão de luz branca é lançado sobre Areta, que se senta na boca de cena, no centro do palco. Detrás da cortina é lançada uma contraluz que revela, em sombras, as silhuetas das três *drag queens*: Galatea X, Ramonita X e Ursula Xcar. Abrem-se, então as cortinas e as três estão imóveis, enquanto ouvimos o *Tema Inicial* do desenho animado *As Meninas Super Poderosas*, da Emissora Cartoon Network, em cartaz de 1998 a 2005:

*Açúcar, tempero e tudo que há de bom.  
Estes foram os ingredientes escolhidos para criar as garotinhas perfeitas.  
Mas o professor Utônio, acidentalmente, acrescentou um ingrediente extra  
na mistura: o elemento X!  
E assim nasceram as Meninas Superpoderosas<sup>87</sup>.*

Enquanto as três *drags* realizam coreografias curtas, temas de outros desenhos animados que povoaram a infância das três tocam: *O Clube das Winx*; *Três Espiãs Demais* e *Kim Possible*. Todas estas animações, muito populares nos anos 2000, são protagonizadas por personagens femininas fortes, sendo que duas delas são compostas por grupos de três, incluindo *As Meninas Super Poderosas*. O *Tema Inicial* acima foi selecionado pois o “*elemento X*” se relaciona diretamente com a nomenclatura da *Haus*. Neste momento, o logotipo dela aparece em um telão no fundo. Durante um período de aproximadamente dois minutos, uma composição, digamos, barroca, é apresentada: trocas de coloração na iluminação; coreografias que mudam rapidamente; sempre em relação direta com os textos e músicas ligadas às animações que ouvimos. Não há como não pensar em um show de *drags* destes com os quais nos acostumamos

<sup>86</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gkZDHwLyDxY> Acesso em 15/09/2022.

<sup>87</sup> Tradução para o português. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/powerpuff-girls-musicas/1102948/> Acesso em 15/09/2022.

nas últimas décadas. Aqui também temos uma *drag* em destaque: Ursula Xcar, quase o tempo todo no centro do palco, realiza as movimentações mais complexas ou é o elemento que liga o coletivo em momentos em que há alguma espécie de atuação, via pantomima ou movimentos coreográficos.

Antes de continuarmos o mergulho em *Más Monas*, cabe comentar uma característica deste trabalho: as relações que as composições *drag* de Galathea, Ramonita e Ursula e do próprio espetáculo têm com distintas culturas pop – brasileira, japonesa, latino-americana, norte-americana e sul-coreana – em produtos culturais os mais variados, algo que a/o leitor(a) deve ter percebido e que não pode ser esquecido ou minimizado. Para comentar o assunto, nos aproximaremos da composição de Galathea X a partir das referências utilizadas por Zari para criar esta personagem em ilustração (IMAGEM 66) e de uma fotografia da *drag* no espetáculo (IMAGEM 67).

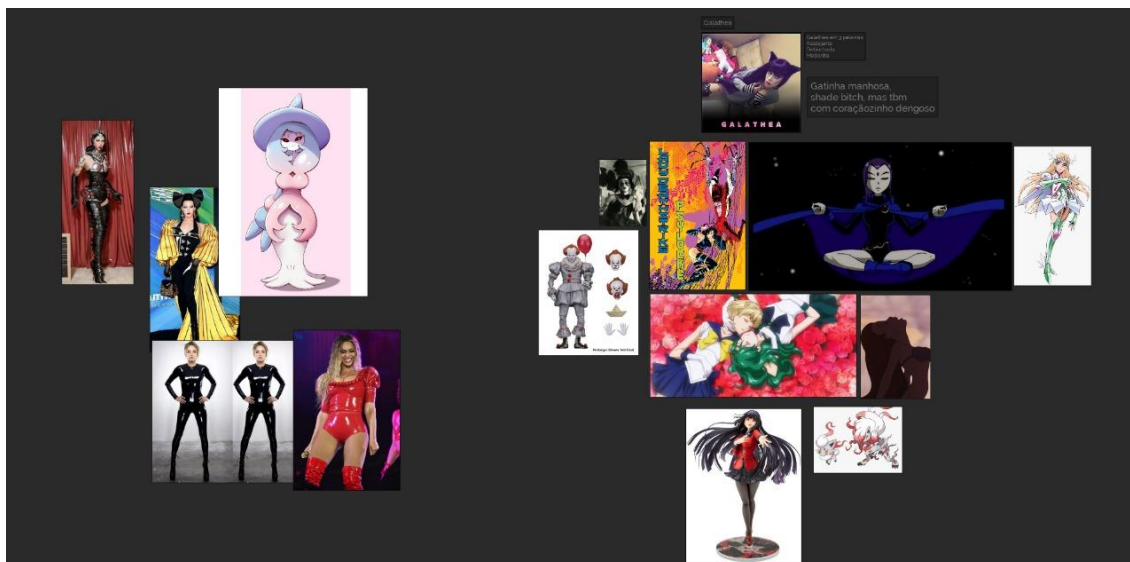


IMAGEM 66: Referências para criação da personagem em ilustração: Galathea X, de *Más Monas* (Autoria: Zari)

Diferente do tratamento dado à imagem referente à construção de personagem de Ramonita X, aqui, a preocupação principal será descrever algumas das referências que compõem a persona *drag* em si, advindas do que corriqueiramente chamamos de cultura pop. Em primeiro lugar, como veremos também em *Eu Quero Viver de Dia*, no próximo capítulo, é importante pontuar a relação que muitas/os *drags* estabelecem com as divas pop, como referências visuais e/ou a partir de performances de suas músicas, o que pode ser visto como um elemento de pertencimento (e certamente não estou propondo que isso seja aplicado a todas/os as/os *drags*), uma maneira de **pertencimento queer/cuir**, uma vez que não diz respeito apenas às imaginações e

figurações *drag*, mas a outras identidades e identificações LGBTQIAP+. Em segundo, veremos, no decorrer das narrativas sobre o espetáculo, algumas maneiras criadas pela *Haus* de fazer a crítica à cultura pop, *não pela negação dela, mas pelas escolhas que compõem o espetáculo*. Ou seja, importa percebermos **a tensão ou o caminho entre o pertencimento e a crítica à/ou com a cultura pop**, não a uma ideia totalizante de cultura pop, mas a produtos específicos. Exemplificando: quando Ursula Xcar escolhe como referências vilãs e vilões e descarta as princesas, príncipes e mocinhos, está realizando uma crítica contranormativa de gênero e sexualidade, de dentro de uma cultura pop que *Más Monas* poderia facilmente compor, uma cultura pop maringense. E esta observação é essencial porque *Más Monas* não pode ser lido a partir de qualquer visão reativa às culturas pop, uma vez que é matéria para a construção dramaturgica e cênica do trabalho.

Conversando em aplicativo de comunicação via celular, no dia 22 de setembro de 2022, Lua afirmou, sobre a Imagem 66, que “*Em sua maioria, são referências geek<sup>88</sup> (...) super-heroínas, figuras de gibis, HQs, comics, mangás (...) figuras basicamente femininas, que não são aquela feminilidade frágil, mas que também não são a feminilidade padrão*”. As referências *geek*, ou *nerd* (utilizando as duas palavras como sinônimos, conforme Yokote, em artigo de 2014) podem ser interpretadas como uma forma de marcador identitário típico da cultura pop – como seriam outros relacionados a tipos musicais, como roqueiras/os, funkeiras/os etc – que se forma em torno de uma miríade de produtos culturais. Yokote (2014) nos fala sobre a cultura *nerd* surgindo em torno de filmes, livros e outras produções de ficção científica, os jogos de RPG (Rolling Play Game), HQs e gibis de diversos estilos e gêneros e, depois, ampliando-se para o universo dos *games*, dos mangás e de tudo o que pode estar relacionado à tecnologia. É importante relevar que, como qualquer marcador identitário, as referências para pessoas *geek/nerds* em espaços e tempos diferentes variam e que é, sempre, uma questão interseccional. Uma pessoa *geek/nerd* não é apenas isso. Sobre ela incidem marcadores de raça, gênero, classe, sexualidade, geografia, padrões estético-corporais etc. Na composição de Galathea X, portanto, há

---

<sup>88</sup> Na dissertação *O Mundo dos Nerds: imagens, consumo e interação*, Guilherme K. L. Yokote (2014, grifo meu) define *geek* assim: “*Este é um dos mais comuns termos relacionados ao meio nerd. Em muitos casos, é utilizado como sinônimo do termo nerd, sobretudo nos Estados Unidos, onde atualmente ambos se encontram igualmente difundidos. Se procurarmos um significado mais específico para a expressão, veremos que a palavra geek, em certos casos, é utilizada para retratar os nerds com especial interesse em tendências tecnológicas, computadores e dispositivos eletrônicos em geral*”.

uma negociação com diversos pertencimentos advindos da cultura pop e de outros lugares.

O nome Galathea<sup>89</sup> advém do mangá *Claymore*, produzido de 2001 a 2014, escrito e ilustrado por Norihiro Yagi. Em um contexto medieval, as *claymore* são mulheres que, apesar de estigmatizadas pela sociedade em que vivem, são as únicas capazes de vencer os *youma*, uma espécie de demônio que toma a forma de suas vítimas para devorar os humanos à sua volta. Conhecidas por seus olhos prateados, cada uma delas porta uma espada diferente das demais, com poderes que variam. Cada uma delas também ocupa uma posição num ranking que vai de 1 a 47 (o total de *claymores* existentes). Galathea está posicionada no número 3 e “*é a mais forte de todas quando liberta seus poderes*”, conforme vemos no capítulo 17, da versão em anime, dirigida por Hiroyuki Tanaka, com 26 capítulos, no ano de 2007. Contudo, não costuma libertá-los, pois isso é contrário aos seus “*princípios de beleza*”. As *claymore* conseguem ler um tipo de energia denominada *youki*, que os *youmas* despendem. Como são meio-*youmas*, elas também podem ser detectadas umas pelas outras e Galathea é aquela que consegue ler os *youkis* da distância mais longa, além de poder manipular o *youki* de seus oponentes. Quando as *claymore* perdem o controle de seu *youki*, se tornam *kakuseishas*, os demônios mais fortes e abomináveis. Em certo ponto da trama, Galathea consegue salvar Clare, a personagem principal, quando está quase se tornando *kakuseisha*, manipulando seu *youki*.

Pela descrição acima, podemos perceber que Galathea está muito longe de uma “*feminilidade frágil*”, o que diz muito sobre as referências que Lua traz para as composições de sua *drag*. *Drags*-transformistas, assim como as *claymore*, fazem pela sociedade *algo que somente elas/es podem fazer*, e o peso da estigmatização as abate. São Genis (da música de Chico Buarque, sobre a qual falaremos mais no capítulo 4) contemporâneas/os. Se as *claymore* lutam com espadas extremamente poderosas, *drags*-transformistas combatem com perucas, maquiagens, roupas, estéticas, poéticas, imaginações. O fato de Galathea ser “*a mais forte de todas*” também pode ser relacionado à posição de mama que Lua ocupa na *Haus*: a capacidade da *drag queen* de manipular *youki* manifesta-se na liderança (inclusive em termos de pensar direção, dramaturgia e elementos visuais do espetáculo) que, atualmente, exerce no coletivo. Aqui, exercitar a pe-*drag*-ogia pode corresponder a manipular *youki* e o mesmo pode

---

<sup>89</sup> No mangá escreve-se Galatea, sem o H. Entretanto, mesmo ao falar desta personagem na publicação que influencia Lua Lamberti, manterei a escrita escolhida pela *drag*.

ser dito em relação às oficinas do processo de *Más Monas*. Lua-Galatea é, então, a personagem que cuida para que as/os demais integrantes da *Haus* não se tornem *kakuseishas*, ou, dito de outra forma, para que resistam no desejo de tornar-se *drags*.

Por último, é importante atentarmos para outra questão compositiva, nos aspectos visuais de Galatea X, em relação com a personagem do mangá: os “*princípios de beleza*”. Lua Lamberti (2019) nos fala sobre as influências de aspectos do grotesco, do não-aceito, do contranormativo na construção das duas personas *drag* que a compõem (Andromeda X e Galatea X). Mesmo assim, como a personagem de *Claymore*, Galatea X raramente abandona seus *princípios de beleza*. Vejamos, na Imagem 67, a composição realizada para *Más Monas*. Para evitarmos problemas com relação a direitos autorais, peço à/ao leitor(a) que acesse uma imagem da personagem Galatea, digitando, no *Google Imagens* “Galatea Claymore”. Como no caso das outras *Claymore*, esta guerreira é construída com uma beleza extrema: o colete/armadura com a saia, a capa e a espada gigante, os cabelos longos e dourados, os olhos prateados. *Claymore* lida com temas sérios, como a morte, a perda, os jogos de poder, as conspirações etc. No caso da *drag queen*, entretanto, os *princípios de beleza* são mais um elemento de jogo, uma vez que Galatea X não tem nenhum compromisso com a seriedade, e a comicidade é um dos elementos mais importantes dela.



IMAGEM 67: Galatea X de *Más Monas*, 2022 (Foto: Quebragalhos Comunicação)

Não podemos deixar de comentar sobre a semelhança entre as perucas corriqueiramente escolhidas por Lua para performar Galathea X com os cabelos da personagem de *Claymore*. Mesmo que o tom alourado não seja comum em suas montagens e, em *Más Monas*, vejamos uma peruca de um preto intenso, a opção por cabelos longos e lisos (ou quase lisos) é comum em Galathea X. A peruca que imita cabelos que tantas “mulheres” almejam, no norte do Paraná, pode ser mais um dos *princípios de beleza* que é trazido para o jogo. Este formato de cabelo/peruca também está bastante presente nas referências postas na Imagem 66, selecionadas com Zari. Aspectos de feminilidades que podem ser lidos como padrão, padronizados, normativos passam a compor a *drag*, para falar/criticar o assunto. Não à toa, no decorrer do espetáculo, a *drag* abandonará o vestido e o sapato plataforma. Não à toa, também, a bela composição visual de Galathea X destoa, o tempo todo, com uma gestualidade exagerada, caricata, cômica. Por fim, não podemos deixar de comentar a escolha do rosa pink para o vestido da *drag* no espetáculo. A cultura pop produzida para as infâncias é, talvez, o fazer, o espaço social em que a produção e a reprodução de determinados pressupostos de gênero são feitas com maior ênfase, como, por exemplo, na afirmação constante de que há certas cores “para meninos” e outras “para meninas”. Na composição da *drag* feita para o espetáculo, a agilidade, a força e outros elementos normalmente lidos como “masculinos” criam tensões com o pink “feminino”. Aspectos da composição visual X gestualidade, portanto, são um embate essencial para pensarmos esta *drag queen*.

Acima falei sobre a crítica à/ou com a cultura pop. Expliquemos: uma crítica à cultura pop pode acontecer tanto *de fora* dela, olhando para seus pressupostos, construções e elementos de composição; ou *de dentro*, a partir de artefatos ou personagens, dentre outras coisas, que realizam a crítica às maneiras como produtos muito influentes constroem e reproduzem dinâmicas que dizem respeito, por exemplo, às questões de gênero. Tanto as escolhas de Ursula pelos vilões e vilãs quanto a de personagens que fogem às feminilidades frágeis e padrão, de Galathea, são uma maneira de realizar a crítica *de dentro*. Em *Más Monas*, como em muitas produções *drag-transformistas*, esta fronteira entre cultura pop e sistema de arte, por exemplo, não fazem sentido. Uma coisa é elemento para a outra. O que importa são os movimentos entre, os trânsitos.

A cena seguinte introduz o tema principal do espetáculo, em um jogo que se estabelece entre as três *drags*, falando diretamente ao público:

G<sup>90</sup>- *Algo incrível está para começar!*  
 R- *Pra começar, a gente vai falar do tempo.*  
 U- *Quanto tempo faz que você foi criança?*  
 G- *E desde que você foi criança, o que mudou?*  
 R- *E o que você quis mudar, e não pôde?*  
 U- *Vamos mudar o mundo, cruzar os céus sem temer!*  
 G- *Sinto no ar, tudo aquilo que eu sonhei um dia, vou conseguir num simples toque de magia.*  
 R- *E lembrar daqueles lugares, que na infância eram especiais.*  
 U- *E conquistar agora, no presente, as certezas do que somos.*  
 G- *E sentir o coração palpitar por um universo de esperanças.*  
 R- *Eu fui a maior sonhadora de todos os tempos!*  
 U- *Eu não me perco mais nas asas dos sonhos!*  
 G- *Eu vou sentir todas essas emoções com o coração pegando fogo.*  
 R- *No presente, no futuro, indo aonde for.*  
 U- *O ano era 2003... (APÊNDICE 5).*

Infância, passagem do tempo e a vida hoje, adulta; sonhos e esperanças; o anseio pelas mudanças, as utopias, um mundo sempre porvir, mas que, de certa forma, já chegou. Este breve jogo coloca diretamente à plateia o que presenciaremos com as *drags* dali em diante, questões que perpassam outras criações *queer* sobre as quais falo nesta tese, especialmente no próximo capítulo. Em primeiro lugar, não podemos esquecer a Imagem 53, que abre este *fechecler* com a citação de *Quem Defende a Criança Queer?* (PRECIADO, 2020). Enquanto potência, aquela colagem com fotos de infância das/os integrantes da *Haus* guardava o que se apresenta aqui, nesta introdução narrativa de *Más Monas*. Em segundo lugar, desde já começamos a ser apresentadas/os às personalidades das três *drags*. De certa forma, cada uma das três pode ser relacionada às características das três meninas super poderosas: Galathea X é Florzinha, positiva e sonhadora, sabe que “*Algo incrível está para começar*”, porém, talvez seja a única ciente dos percalços que heroínas precisam atravessar para fazer o seu “trabalho”; Ramonita X é Lindinha, inocente, “avoadada”, “*a maior sonhadora de todos os tempos*” e Ursula Xcar é Docinho, carrancuda, mal-humorada, sem paciência, “*não se perde mais nas asas dos sonhos*”.

Não importa saber se a concepção da relação das *drags* em *Más Monas* foi formada tendo em vista as dinâmicas entre as três personagens deste desenho animado; nem estou afirmando que características delas foram “transpostas” às personalidades das três *drags*. É difícil, por exemplo, “encaixar” Galathea X no, digamos, arquétipo

---

<sup>90</sup> Conforme o texto do espetáculo: G = Galathea X; R = Ramonita X e U = Ursula Xcar.



de uma das três, uma vez que Florzinha é bem mais séria e sensata que a *drag*, que, como dissemos, se compõe, também, enquanto palhaça. Ligar Ursula a Docinho também é uma arbitrariedade, uma vez que estamos falando de uma heroína. Contudo, Docinho era apresentada às crianças desta geração como uma heroína mal-humorada, cética, chata; como Ursula. O que se dizia, com isso, é que uma heroína também podia “ser” assim. Com relação à Ramonita, arrisco dizer que é a própria Lindinha. O que importa aqui é relevar a potência de constituição da diferença que compõe este trio de heroínas que povoou a infância de muitas crianças no início dos anos 2000 e que compõe *Más Monas*. Mesmo Florzinha, o protótipo do que deveria ser uma super-heroína, por vezes se perdia, e precisava de suas duas irmãs – a avoadada e a carrancuda – para pensar e realizar as missões. Afinal, ninguém é (ou vive) um estado de humor sem variações.

*Ursula Xcar:*

*Uma bicha, um CD, a felicidade, fantasmas e anjos*

“O ano era 2003...”, diz Ursula que, não à toa, figurava como elemento central nas cenas desde o início do espetáculo. Começaremos, agora, a conhecer as memórias que a *drag* traz para o espetáculo, que se inicia ao “tocar ‘Diz Aí Felicidade’ [de 2003, da Banda Rouge] – *Passos clássicos dos anos 2000, como Britney, Back Street Boys, Spice Girls...*” (APÊNDICE 5). Este dito da dramaturgia diz respeito às principais referências trazidas por Ursula Xcar ao espetáculo: as coreografias baseadas em ícones pop norte-americanas/os do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 e a banda brasileira Rouge. O instrumental do início de *Diz Aí Felicidade* toca enquanto, primeiramente, as demais *drags* se retiram e Ursula realiza uma coreografia rápida, solitária, com o palco se iluminando de um rosa vibrante. Enfim, Ursula começa a contar sua história de 2003:

*Uma bixa, no auge dos seus 07 anos descobriu que poderia criar um universo dentro do seu próprio quarto... na verdade era o quarto que ela dividia com seu tio, então ela tinha do horário que saía da escola até o momento que ele chegasse do trabalho pra transformar aquele quarto num verdadeiro sonho, ela só precisava de um rádio toca CD, o volume no máximo e a porta trancada (mesmo que ela não trancasse de fato), era ali que tudo era permitido, tudo era bonito e colorido, era como se nada pudesse o parar e todos os problemas sumissem (APÊNDICE 5).*

Ursula conta, então, a história de “uma bicha”, uma criança *queer*, que poderia ser a história, com certas adaptações, de muitas outras bichas (mas não somente). Uma história na qual, com a música, se cria um universo de imaginação no qual a criança

pode expressar tudo o que em si mesma é diferente, contranormativo; tudo aquilo que instituições como a família e a escola começaram a bombardeá-la desde muito cedo (LOURO, 2015); aquilo que não se pode entender completamente na infância, mas que se pode sentir, às vezes violentamente; aquelas coisas que futuramente constituem a necessidade e os elementos da resistência e das alianças que fazemos umas/uns com as/os outras/os. Com que música(s) você se trancava e sentia que poderia realizar-se plenamente? Ao final do texto acima, ouvimos o refrão de *Diz Ai Felicidade*:

*Essa é a condição  
Pra ter a chave do arco-íris, abriu a porta  
Diz aí, felicidade  
(quero dançar, quero dançar)  
(no swing desse som)  
Diz aí felicidade  
Deixa a alegria entrar (APÊNDICE 5).*

Como em muitos shows *drag*, a música “dá o tom” da encenação em cada momento. Neste “primeiro ato” de Ursula, a felicidade é o tom! Enquanto retoma os passos das décadas de 1990/2000, a *drag* chama as demais para dançar, uma a uma. Finalmente estão Areta, Galathea e Ramonita junto à personagem principal do número.

Ursula conta, então, que havia um CD – *C’e La Vie*, do Rouge, de 2003 – que sua avó ganhou da patroa e que causava a sensação naquela criança *queer* de que “*algo naquelas músicas faziam ele se mover, se sentir ele mesmo, sem que nada nem ninguém dissesse que ele estava errado*” (APÊNDICE 5). Por algum tempo, somos envolvidas/os em um clima que se aparenta ao que poderíamos chamar de felicidade. Porém, a cor rosa da iluminação, o clima de alegria e os passos de dança são abruptamente interrompidos. O palco ilumina-se de branco, enquanto Areta, Galathea e Ramonita formam uma meia-lua, com Ursula no meio; ouvimos a introdução de *Fantasma*, do Rouge, de 2003: “*O que você fez não tem perdão / Agora você vai dançar / Você realmente achou que ia se dar bem nessa? / Humm / Oh não boy!*” (APÊNDICE 5). Neste “segundo ato” de Ursula, temos uma sentença que, à primeira vista, parece voltar-se contra Ursula: “*Tudo de bom que os 07 anos trouxeram os anos seguintes destruíram, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15... todos foram anos difíceis*” (APÊNDICE 5).

Com a música *Fantasma*, Ursula conta sobre o final da infância e o início da adolescência, aquele período em que muitas crianças *queer* começam a compreender um pouco mais sobre suas diferenças em relação às/aos demais. Anos de sofrimento, de *bullying*, de homofobia e outras nomenclaturas inteseccionadas naquele corpo:

bicha, gorda, *nerd*, esses são alguns dos xingamentos recebidos, alguns dos motivos para contra-atacar. Ao final, Ursula conclui: “*QUAL O PROBLEMA DE VOCÊS COMIGO???* Não, o problema não era eu... Eu só fui o escolhido da vez...” (APÊNDICE 5). *Fantasma* também marca, na história rememorada por Ursula, um ponto de resistência e de reação. Os anos do Ensino Médio seriam de redenção para a bicha. Agora, ser *nerd*, bicha e criada pela vovó se tornaram uma vantagem. No desenrolar desta parte da história, toda a música toca. Destaco parte do refrão:

*Como um fantasma eu vou ser  
Um pesadelo pra você  
Não dá pra fugir nem se esconder!  
Eu sempre vou achar você!  
Nos sonhos vou te perseguir  
Em cada sombra vou surgir  
Ultra mágico místico poder  
Agora eu peguei você!* (APÊNDICE 5).

Enquanto toca este refrão, as quatro *drags* participam de uma coreografia circular. Aquela que está passando pela parte central e frontal do palco faz gestos para a plateia, dublando em tom ameaçador. Aqui, aquela sentença que parecia condenar Ursula, a bicha, a criança *queer*, se torna reação, resistência, contra-ataque. O refrão de *Fantasma* se torna elemento de assombramento para a cisheteronormatividade. Onde quer que estejam as pessoas que assombraram (e ainda desejam assombrar) as tantas Ursulas que vivem por aí, não há como fugir: as Ursulas continuarão lá e, como vilãs que são, realizarão sua revanche: “*E não é que eu seja vingativo ou rancoroso... Eu sou só escorpiano*” (APÊNDICE 5), diz a *drag* antes de iniciar o refrão de *Fantasma*, em relação ao signo da astrologia tido como o mais vingativo do zodiaco...

Ao final da coreografia anterior, as *drags* param e recebem os aplausos do público. Muda abruptamente a iluminação, uma luz azul banha o palco, enquanto Ursula diz: “*...não é como se eu tivesse tido uma infância horrível também, houve momentos incríveis e principalmente pessoas incríveis, que eu chamo carinhosamente de ‘anjos’*” (APÊNDICE 5). Inicia-se *Um Anjo Veio me Falar*, do Rouge, também de 2003. Ao fundo, no telão, vemos uma composição que se assemelha à Imagem 53, com fotos e vídeos de infância de Leo-Ursula. Durante toda a cena, as fotos mudam enquanto a *drag* diz:

*...eu dancei, eu brinquei, eu dei pinta, eu me escondi, eu chorei, eu me descobri, descobri que sim, eu era diferente, mas no caminho encontrei pessoas diferentes também, que me acolheram e precisavam ser acolhidas, eu tive anjos no meu caminho, que me deram força e coragem pra seguir depois das palavras duras, dos empurrões. A gente foi encontrando meios de seguir, fosse uma música, fosse um filme, fosse a amizade, uma pessoa*

*que te amasse dentro de casa e fora dela já era o bastante, pra saber que você valia a pena, que você merecia ser amado* (APÊNDICE 5).

Fantasmas e anjos são figuras da imaginação que povoam culturas as mais variadas e que são convocadas, aqui, para que Ursula possa falar da criança *queer* que foi e que ainda mora em si. Esta criança que, apesar das solidões que viveu (e talvez ainda viva), sempre teve “*uma música, um filme*” ou a companhia de pessoas que a fizeram compreender que podia continuar. Neste “terceiro ato”, no qual anjos encarnados são chamados a participar; podemos, nós, enquanto plateia, tornarmo-nos anjos também. A redenção de Ursula se completa, a vilã é humanizada, suas motivações são apresentadas e, talvez, vejamos que ela não é tão vilã assim. Será? Nos tornamos parte da comunidade de pessoas que mantêm Ursula ciente de que a bicha “*valia a pena, que merecia ser amada*”. Neste trecho do espetáculo vemos materializar-se a ideia posta por Lua Lamberti (2019) de que a *pe-drag-ogia* e as *haus* são espaços de acolhimento da diferença, de reconhecimento com outros e outras, de pertencimento, mesmo que temporários. Se, por um lado, é por intermédio da troca de técnicas e artesanias do fazer-se *drag-transformista* que a *pe-drag-ogia* se faz, a finalização do arco de Ursula Xcar concretiza dramaturgicamente, textualmente, essa característica da *Haus of X*: Areta, Galathea e Ramonita certamente estão entre estas pessoas que Ursula cita acima.

O fechamento das lembranças da *drag* que “*não se perde nas asas da ilusão*” traz um elemento importante de contradição que move a dramaturgia do espetáculo: por mais que Ursula represente, em *Más Monas*, a perda dos sonhos, a vilania e outras coisas, digamos, negativas e concretas demais; é aqui que uma figura da imaginação é trazida com maior força. *Um Anjo Veio Me Falar* é, provavelmente, entre as músicas escolhidas da banda Rouge, a mais conhecida e que, portanto, mais facilmente desperta vínculos afetivos na plateia. É também uma música mais lenta e cadenciada, que permite à plateia acompanhá-la com facilidade (caso não conheça a música). Há outras opções da direção que amplificam este caráter: as fotografias e vídeos no telão, trazendo elementos de memória de Leo-Ursula e que nos transportam às nossas infâncias, movimentações mais contidas, a participação de todo o elenco na dublagem e, por fim, a entrega de lanternas às *drags* e a sugestão ao público para pegar seus celulares e movimentar as luzes, como em um grande show musical, convocando anjos (IMAGEM 68). A redenção de Ursula se completa em um dos pontos altos do espetáculo. A desilusão e o mal humor são, temporariamente, substituídos por um

vínculo fortalecido entre as *drags* no palco e propostos à plateia, que também está protegida por estes anjos que são convocados ao espetáculo.



IMAGEM 68: *Más Monas*, 2022 (Foto: Quebragelhos Comunicação)

*Ramonita X – a Drag Paraguaia:*

*Um corpo-fronteira Brasil-Paraguai-os dois*

Em sua primeira fala, Ramonita X mostra a que veio: “*Gente, vocês sabiam que Rouge, na verdade, usa versões de músicas em espanhol?*” (APÊNDICE 5), dito que imediatamente cria uma tensão com Ursula, uma vez que “*estragou todo o momento*” do seu número (*id*). Essa fala, além de apresentar características da *drag* paraguaia – a inocência e a “*falta de noção*” – coloca um dos pontos de resistência a que a criação de Maicon-Ramonita se contrapõe: as lembranças que virão – e sua relação com as outras *drags*, principalmente Ursula – dizem muito sobre uma dinâmica conhecida por nós, viventes do estado do Paraná, da relação com um dos países que

faz fronteira conosco, das muambas que vêm de lá e do hábito brasileiro de discriminar negativamente o Paraguai, sua população e seus produtos culturais (mas não somente). Como não poderia deixar de ser, o “arco” de Ramonita X está repleto de xenofobia, de questionamentos sobre o lugar da/o estrangeira/o no mundo, seja em seus locais de nascimento, seja onde são recebidas/os, da discussão sobre aqueles corpos que, por vezes, parecem não ter lugar e, por outras, habitam mais de um lugar ao mesmo tempo.

Antes de continuarmos, alguns dados de geografia: Maringá, além de ser a segunda maior cidade do norte do estado e uma das principais do Paraná, está em uma posição estratégica em relação às entradas para o Paraguai, encontrando-se a 270 km de Guaíra (BR) e Mundo Novo (Paraguai) e a 411 km de Foz do Iguaçu (BR) e Ciudad del Este (Paraguai). Apesar do desaquecimento no comércio nas duas cidades paraguaias na última década, ainda é comum que comerciantes brasileiras/os busquem produtos por lá, bem como há itens que ainda são muito mais baratos, como as maquiagens que Ursula cita em um diálogo que vem a seguir. Não à toa, os postos de fiscalização próximos à cidade de Maringá são bastante ativos, uma vez que ônibus de “muambeiros” passam por ali vindo de ambas as cidades do país vizinho. Não à toa, também, paraguaias e paraguaios que vivem no estado sofrem reiteradas ofensas e discriminações por terem nascido em um país lido constantemente como inferior, quase selvagem. Ramonita X, a todo momento e de diversas maneiras, é uma tentativa de pôr em questão tudo isso, por vezes invertendo a lógica que marca seu corpo como menor, menos importante, menos “talentoso”, atrapalhado.

A cena continua com um diálogo entre Ramonita e Ursula, no qual uma primeira inversão é realizada: “*Então é a gente que fica pirateando música e muamba, né?*”, questiona Ursula, a que Ramonita diz que “*quem compra muamba é o brasileiro*” (APÊNDICE 5). Longe de desejar uma análise histórica, filosófica ou sociológica profunda sobre o assunto – a que poderíamos retornar à Guerra do Paraguai, no século XIX e às mazelas das quais aquele país não se recuperou até os dias atuais –, é importante marcar que a relação que o Brasil (principalmente o Paraná) estabelece com aquele país é tipicamente colonial e exploradora. Para falarmos um pouco mais sobre o assunto, vejamos o primeiro monólogo de Ramonita no espetáculo:

*(...) o Paraguai não é só a fronteira não! Tem cidades maravilhosas como a capital Asunción con sus naranjales. E cidades pequenas, não tão encantadoras, assim como o Brasil também tem. Eu mesmo vim de um lugar que poderia ser o cu do mundo, mas era Corpus Christi. Lá não tem grandes centros de compras como vocês imaginam, e nem dá pra tentar uma carreira de sucesso. Lá, nada mudou com o tempo, só eu, que até por*

*isso acabei vindo pra cá. Não tinha lugar pra matar aquelas vontades loucas daquele menino que eu era e que aqui, parecem mais simples* (APÊNDICE 5, grifo meu).

Olhemos, primeiramente, essa inversão que Ramonita fez no diálogo com Ursula: a paraguaia devolve a xenofobia e a exploração para o lugar de onde veio. A produção de um Paraguai cheio de muambas está no imaginário brasileiro e não diz respeito ao pertencimento ou à identificação de quem é/vive daquele/naquele país. Portanto, falar sobre “muambas paraguaias” tem mais ligação com um elemento de “identidade brasileira” que se desenvolve em relação àquele país: nesta mentalidade, o Brasil seria “melhor” por poder afirmar certos poderes em relação aos países vizinhos, imputando-lhes características, marcas. “*Quem compra muamba é o brasileiro*” é uma sentença de que nós, aqui, brasileiras/os, precisamos pensar sobre as maneiras como temos alimentado imaginários sobre os países vizinhos; questão que coloca à plateia de *Más Monas* responsabilidades sobre o que tem pensado, proferido, reproduzido, muitas vezes sem nenhuma reflexão, sobre o Paraguai.

O dito grifado na citação, por sua vez, tem mais de uma intenção: a primeira lida com esta marcação social-geográfica que encerra o Paraguai em narrativas que só levam em consideração os “produtos” que aquele país dispõe ao Brasil. Não são poucas/os as/os “legalistas”, no Paraná, que falam sobre as muambas daquele país utilizando argumentos ligados às políticas de impostos e à baixa margem de lucros que comerciantes têm por lá (menor que 10%). Nessa visão, a responsabilidade por questões que Ramonita traz ao espetáculo seria exclusivamente do Paraguai, suas/seus habitantes e governantes. A própria marcação do Paraguai como inferior seria “apenas” uma consequência dos modos como as pessoas de lá “são”, agem. A segunda questão relacionada ao texto grifado é à ideia ou conceito de *fronteira*. Ramonita é a própria fronteira, em seu corpo diferentes culturas e modos de viver se encontram, mas, também, lutam uma contra a outra. Seu corpo é também um lugar em que outras/os realizam certos tipos de guerra, de conflito. Seu corpo é indício de uma falta sempre presente, e, por outro lado, de uma presença que não pode ser nunca substituída nem pelo lá, nem pelo cá. Ramonita X é a resistência, a reação e o contra-ataque de Maicon Vaccaro, mesmo que inocente e sonhadora, a estas dinâmicas.

Finalizada a fala acima, a primeira música da banda Erreway – formada a partir da versão argentina da novela *Rebelde*, entre os anos de 2002-2003 – *Tiempo*, ganha uma versão em português, na voz de nossa cantora Ramonita X. *Tempo* diz muito sobre

as características sonhadoras da *drag*, mas de um ponto de vista de quem precisa mudar: “*Mude já teus sonhos, nada mais / Com o mesmo corpo, começar / Tempo de mudar, de recomeçar*” (APÊNDICE 5). Diferente das outras *drags* do espetáculo, Ramonita é uma *drag* cantora. Nesta cena, Galathea imita uma guitarra e Ursula uma bateria, enquanto Ramonita pega o microfone e canta.

Aqui e nas outras músicas cantadas por Ramonita (todas versões da Erreway), diversas são as inversões e as ações que colocam Ramonita naquele lugar de *fronteira* à que se refere em seu primeiro monólogo, começando pela escolha de fazer versões em português de músicas originalmente em espanhol. Ao fazê-lo, Ramonita assume com maior força seu lado brasileiro? Se torna brasileira? Outra questão importante é que, tanto nos relatos de Maicon como de Zari apresentados anteriormente quanto na própria dramaturgia do espetáculo, Ramonita é descrita como alguém sem talento e cheia de vontade, além de atrapalhada. Entretanto, não é bem isso que vemos quando a *drag* performa: ela canta, dança e interage com a plateia muito bem! Seu carisma é o carisma de uma diva pop. Um pouco desajeitada, porém, uma diva pop. E aqui temos um elemento de *crítica com* a cultura pop muito importante: uma vez que artistas como estas alcançam públicos que dificilmente podemos calcular, senão por número de cópias vendidas ou seguidoras/es em redes sociais; é importante que haja divas pop com as mais distintas características, incluindo as desajeitadas e outras que fogem aos padrões estéticos e comportamentais mais em voga neste momento. O mesmo que ocorre, por exemplo, com as distintas personalidades das três meninas super poderosas.

Para conversar com a composição de Ramonita, trago à discussão o artigo *La Conciencia de la mestiza / Rumo a uma Nova Consciência*, de Gloria Anzaldúa (2019), uma das autoras participantes da publicação *This Bridge Called My Back*, sobre a qual tratei na introdução deste trabalho. Neste trabalho de 1987, Anzaldúa nos fala, a partir de seu mover-se como chicana vivendo nos Estados Unidos, sobre a experiência de viver na fronteira ou de constituí-la, ser parte dela. Para ela, a consciência que nasce da mestiçagem é “*uma consciência de fronteiras*” (*id*, p. 323):

*Nascida em uma cultura, posicionada entre duas culturas, estendendo-se sobre todas as três culturas e seus sistemas de valores, la mestiza enfrenta uma luta de carne, uma luta de fronteiras, uma guerra interior. Como todas as pessoas, percebemos a versão da realidade que nossa cultura comunica. Como outros/as que vivem em mais de uma cultura, recebemos mensagens múltiplas, muitas vezes contrárias. O encontro de duas estruturas referenciais consistentes, mas em geral incompatíveis, causa um choque, uma colisão cultural* (ANZALDÚA, 2019, p. 324).



Este é o dilema e, também, o lugar de imaginação de mundos que Ramonita X habita. Seu corpo é um ponto em que acontece a colisão cultural. Seguindo na dramaturgia do espetáculo, vemos o seguinte diálogo, que se relaciona diretamente com a citação de Anzaldúa acima:

*R- Ah, pois é. Nós, brasileiros e nós, paraguaios, sempre fomos os outros mesmo. Eu, paraguaia e eu, brasileira, uma só, no meio de muita xenofobia trocada. Lá, ninguém entendia por que eu queria ser a Avril Lavigne, a Mia ou a Roberta. (...)*

*G- Então você não é nem de lá, nem daqui, como é isso?*

*R- **Eu aprendi desde cedo que meu país é a fronteira.** Nem só português e nem só espanhol... Ah, el español, que dejará tu vida mucho más interesante. Que será tu toque especial. En Paraguay un invasor; un brasileño medio paraguayo de sangre brasileña, es lo que te decían en la escuela. No Brasil um desertor; que se orgulha de um país que nem sotaque tinha (APÊNDICE 5, grifo meu).*

Trinta e cinco anos e muitas especificidades em relação aos espaços que ocupam os corpos de Anzaldúa e Ramonita separam as duas citações. Poderíamos afirmar que os ditos de Anzaldúa, junto a outras/os que lidam com questões relacionadas às fronteiras – materiais e imateriais – que constituímos em relação umas às outras ou em nós mesmas/os, “prepararam o campo” para que a *consciência de fronteiras*, a *consciência mestiça* de Ramonita se desenvolvesse.

O que as lembranças de Ramonita X trazem ao espetáculo, como vemos no trecho grifado acima, é aquela *consciência de fronteira* da qual Anzaldúa (2019) fala. Certamente, muitas são as formas deste tipo de consciência, uma vez que as fronteiras em nós são muito diversas e mudam o tempo todo. Mas algumas delas estruturam aspectos psíquicos e dinâmicas sociais que o espetáculo toca. Este país *Brasil-Paraguai-os dois* que Ramonita habita; este trânsito entre o português e o espanhol, que se expressa em músicas, filmes, novelas e, aqui, no teatro; são um indício, dentre outras coisas, da inseparabilidade das discussões de gênero daquelas ligadas ao neocolonialismo, por exemplo. Não à toa, as referências da cultura pop de Maicon-Ramonita se espalham pelo continente sul-americano. Não à toa, também, após uma discussão sobre Ramonita ser ou não “artista gringa” e sobre tudo que é produzido fora da língua inglesa no pop ser “arte regional”, Ramonita nos coloca que “*Nós brasileiros e nós paraguaios sempre fomos os outros mesmo*”. A *consciência mestiça* de Ramonita, portanto, é, também, uma consciência anticolonial.

Durante a próxima versão de música da Erreway, *Para Cosas Buenas*, uma mistura de rap e pop, o palco é mergulhado em uma iluminação de cores quentes, entre o âmbar e o vermelho. Toda a cena tem Ramonita no centro e as outras *drags*

performando a mesma coreografia da artista principal do número. *Para Coisas Boas*, uma tradução literal, como as demais feitas por Ramonita, diz, dentre outras coisas:

*(Eu vim cumprir uma missão).  
Eu quero invadir fronteiras,  
avançar até sua pele.  
Ficar pras coisas boas,  
Pra coisas que eu bem sei (APÊNDICE 5).*

Das três músicas escolhidas por Ramonita, é a mais enérgica, vibrante, como a iluminação que a acompanha. É importante marcar que o arco de Ramonita é bastante diferente dos demais. Em primeiro lugar, é o único em que as músicas são desconhecidas da plateia, uma vez que, como a *drag* afirmou em conversa via celular, a Erreway é uma referência que traz de seu período no Paraguai e que, no Brasil, a versão da banda ou da novela *Rebelde* que se popularizou foi a mexicana. A opção por fazer versões originais também distancia o público da possibilidade de reconhecer o que está ouvindo. É também o único arco em que não temos projeções de imagens no telão ao fundo. Nossa afeição à *drag*, portanto, se dá a partir de uma economia de efeitos visuais e de referências pop “de sucesso” no Brasil. Mesmo que as histórias de vida e as performances musicais constituam os arcos das três *drags*, aqui, a afetação se dá sobremaneira pela história contada e pela própria personalidade de Ramonita, um poço de carisma que é, o tempo todo, posto em questão por Galathea e, principalmente, por Ursula.

Em outro ponto do artigo citado, Anzaldúa (2019, p. 324) nos diz:

*A uma determinada altura, em nosso caminho rumo a uma nova consciência, teremos de deixar a margem oposta, com o corte entre dois combatentes mortais cicatrizado de alguma forma, a fim de que estejamos nas duas margens ao mesmo tempo. (...) Ou talvez decidamos nos desvencilhar da cultura dominante, apagá-la por completo, como uma causa perdida, e cruzemos a fronteira em direção a um território novo e separado. Ou podemos trilhar outra rota. As possibilidades são inúmeras, assim que tenhamos decidido agir, em vez de apenas reagir.*

“*Eu vim cumprir uma missão*”, eis o primeiro verso de *Para Coisas Boas*. Mas, que missão é essa? Tanto a música quanto a citação de Anzaldúa falam de algo semelhante: um trilhar, um caminhar que, por mais objetivo e consciente que seja, não tem um ponto de chegada definido. A *consciência mestiça* é, sempre, experimental, processual. Ramonita, em sua *consciência mestiça*, expressa e descrita em *Más Monas*, apresenta-se em pleno processo de cicatrização do corte que o habitar dois mundos “*combatentes mortais*” lhe causaram. A cicatrização em Ramonita é a mesma que pode acontecer com a plateia que a acompanha. Todas/os podem olhar para dentro de

si em busca destas fronteiras que estão ali, no interior, e que, certas vezes, se projetam para fora. Na música, a seguir, se diz: “*Quero invadir fronteiras, avançar até sua pele*”, o que nos mostra que as fronteiras, apesar de materiais e concretas nas consciências, não são palpáveis, estão em algum lugar *entre as peles*, são imaginárias, como são as próprias conformações nacionais, os símbolos, as expressões culturais, as marcações que impomos às/aos outras/os e, por vezes, aceitamos em nós mesmas/os (estrategicamente ou não, conscientemente ou não).

Em seguida, vemos o refrão que dá nome à música. O que seriam as “*coisas boas*”? Ramonita (e o Erreway) *bem sabem* o que elas são, como vemos no último verso destacado. Em certo ponto do trabalho, Galathea nos diz que Ramonita é, ao mesmo tempo, produtora, vocalista, compositora e toca os instrumentos de sua banda “*da escola*” (APÊNDICE 5) e está ali “*para brilhar*”. Temos, portanto, uma resposta direta à pergunta: as coisas boas são brilhar, cantar, dançar e performar para seu público, tornar-se a diva pop. Mas há muitas maneiras de fazer isso, como nos diz Anzaldúa, e certamente Ramonita, “*inocente*” que é, não está preocupada em reagir. Ela é pura ação. Tanto que não conhecemos objetos de seu passado. Não há vídeos ou fotografias, há apenas presente, presença. E futuro, utopia, porvir. Mais uma vez, mesmo *bem sabendo* o que são as *coisas boas*, o que importa, em *Más Monas*, é o caminho. Ramonita sabe e nos conta que conhece a experiência de estar “*nas duas margens ao mesmo tempo*” (ANZALDÚA, 2019, p. 324). Se estamos, junto dela e das outras *drags* do espetáculo, rumando uma trilha nova, abandonando a cultura dominante (em algum grau), é algo que se constrói, num primeiro momento, ali, naquela relação que o espetáculo propõe e que pode continuar, ou não, com cada um(a) de nós após aquela experiência; algo que está acontecendo aqui, enquanto você me lê, a partir de outra linguagem que, por sua vez, foi impulsionada pela criação da *drag*.

A Imagem 69, abaixo, nos mostra um pouco desta cena e da maneira como o arco de Ramonita é construído com a participação de Galathea e Ursula. Durante todo o tempo, as duas, apesar de incomodadas com a inocência e a “*falta de talento*” da *drag*, “*servem*” à produtora, compositora, diretora etc; da banda que está tocando naquele momento, a banda da “*diva pop*” Ramonita. As duas são dançarinas, *vocal-backings*, instrumentistas, contrarregras e tudo que a estrela precisa durante a cena. Mas nunca sem resistência. Ao mesmo tempo, elas comentam questões importantes sobre as lembranças da *drag* que complementam nossa experiência, como ocorre

no diálogo seguinte que, além de dizer muito sobre o que comentei até o momento em referência a Anzaldúa (2019), abre caminho para a última versão do arco de Ramonita:

*U- Não cabia lá porque era daqui e não cabe aqui porque vinha de lá.*

*G- E nem lá, nem cá, poderia só ser, só estar, só existir.*

*R- Eu sei que o Brasil não é um paraíso para gente como a gente, mas é um dos poucos lugares que nos oferece refúgio. Aqui, eu poderia ser a Selena Quintanilla em sua clássica ‘Como la flor’, a Thalia e o gingado da ‘Marimar, au’, a Gloria Trevi com ‘Escándala’. Lá, eu tava segura, mas aqui, eu poderia ser a Ramonita (APÊNDICE 5).*



IMAGEM 69: *Más Monas*, 2022 (Foto: Quebragelhos Comunicação)

*Estar Seguro* é versão de *No Estes Seguro*, da Erreway. Como ocorrera com Ursula em *Um Anjo Veio me Falar*, a última música do arco de Ramonita é mais lenta e temos uma finalização que soa como um “final feliz”. Certamente não poderia ser diferente com Ramonita, uma vez que não parece nem um pouco preocupada com as dificuldades que a rodeiam ou com a resistência que as outras *drags* colocam às suas ações e comportamentos. O “final feliz”, poderíamos dizer, é um estado constante na

personalidade de Ramonita. Entretanto, *Estar Seguro*, ao contrário do que se poderia pensar com o título, não fala das benesses de sentir-se segura(o), mas das perdas que podemos ter quando a sensação de segurança nos toma:

*ESTAR SEGURO*  
*Ficar segura é se vender em cotas*  
*Armar uma muralha ao coração*  
*Deixar que te limitem a paixão*  
*Ficar segura é isso*  
*Não se acomode*  
*Desça até o fundo*  
*E tente subir sem as cordas*  
*Chegar bem alto e cair às cegas*  
*Que corra sangue nas tuas veias.*  
*Jamais terá um grande amor*  
*Mas ficará tranquila*  
*Vai se sentir segura*  
*E dormirá sem sono.*  
*O mundo passa sem você*  
*Não sentirá tua ausência*  
*Vai te faltar amor e tua água rasa*  
*Com medo de voar*  
*Não te crescerão asas (APÊNDICE 5).*

Anzaldúa (2019, p. 325), na seção *Tolerância à Ambiguidade*, propõe que *la mestiza* “*não pode manter conceitos e ideias dentro de limites rígidos. As fronteiras e os muros que devem manter ideias indesejáveis do lado de fora são hábitos e padrões de comportamento arraigados. (...) são os inimigos internos. Rigidez significa morte*”. Estes “*limites rígidos*” podem ser relacionados diretamente às consequências de “*estar seguro*” na música. Limitações e segurança podem prover uma sensação de estabilidade, mas também empacam, impedem a experimentação, o caminhar, o trilhar e o construir outras possibilidades. Para a constituição da *consciência mestiça*, entretanto, isso não é possível. Para Ramonita, acomodar-se ao que lhe é oferecido, tanto lá quanto cá, não é possível também. “*Com medo de voar, não crescerão asas*” e as asas são o item mais precioso de que esta *drag* dispõe. Não é sua realidade, digamos, concreta e objetiva que a compõe, mas sua imaginação, os sonhos, os projetos e as utopias que lança para o futuro, mesmo que, de certo ponto de vista, pareça um projeto egoísta, que traz brilho apenas à diva pop brasileira-paraguaia.

Anzaldúa (2019, p. 325) continua afirmando que a nova *mestiza* “*aprende a equilibrar culturas. Tem uma personalidade plural, opera de um modo pluralístico – nada é posto de lado, o bom, o ruim e o feio, nada é rejeitado, nada é abandonado*”. Do ponto de vista das lembranças que Maicon-Ramonita traz ao espetáculo, incluindo as escolhas relacionadas à dramaturgia e à encenação, as relações que se estabelecem entre esta *drag* e as demais, sua personalidade, dentre outras coisas, o que

*Estar Seguro* tem em comum com a *consciência mestiça* é o chamado constante à ação. “*Não se acomode*”, diz a música, “*salte às cegas*”, continue, experimente, crie seu próprio mundo. Anzaldúa (2019, p. 325) também afirma que a *mestiza* “*transforma a ambivalência em outra coisa*”. E essa “*outra coisa*”, com Ramonita, mas, também, com Areta, Galathea e Ursula, não pode ser facilmente descrita, nomeada, prescrita. Um projeto de vida *drag*-transformista singular para lidar com a fronteira Brasil-Paraguai, estabelecida dentro de tantas pessoas, de tantas maneiras, e que pode se aproximar de outras condições de estrangeiridade, até mesmo quando sentida a partir do deslocamento dentro de um país tão imenso quanto o Brasil (como tratei com os primeiros trabalhos de Fernanda Magalhães): isso é só um pouco da “*outra coisa*” que Ramonita faz em seu arco de *Más Monas*. A *mestiza* Ramonita é aquela que coloca para nós o desafio de pensar-nos a nós mesmas/os, nossas fronteiras internas, e essa “*outra coisa*” na qual podemos nos transformar ou, quiçá, já estejamos nos transformando.

*Galathea X:*

“*No pé a gente existia diferente umas das outras*”

Diferente da passagem de cena entre Ursula e Ramonita, entre as cenas de Ramonita e Galathea há uma certa mesclagem. Após o final de *Estar Seguro*, Ursula retoma o tema principal do espetáculo, dizendo: “*No fim das contas, a gente só queria tempo pra deixar aquelas garotinhas florescerem*” (APÊNDICE 5) e entra Galathea, agora sem vestido e com um maiô rosa pink. Começa a tocar *Malandragem*, na voz de Cássia Eller, de 1994, e cai um tecido para acrobacia aérea, no centro e fundo do palco. No telão, durante toda a música, aparecem imagens das quatro *drags* presentes no espetáculo, Leminski e Zari, as/os integrantes da *Haus* que participaram mais ativamente do processo de *Más Monas*: uma moldura branca, a iluminação rosa e algum tipo de filtro colocam as personas em um plano etéreo, enquanto, à frente, Galathea realiza acrobacias no tecido. Esta combinação da música *Malandragem*, que, dentre outras coisas, fala de uma infância que talvez nunca termine em nós, uma infância que nos assombra; das acrobacias no tecido e das *drags* brincando no telão ao fundo, introduz um aspecto importante da composição de Galathea: a ludicidade; sobre a qual desenvolverei mais adiante.

Depois disso, vemos a finalização do arco de Ramonita, que fala de seus primeiros beijos em um menino, entre os 14 ou 15 anos, daqueles beijos que talvez

não tenham sido, em 2003, de alguém de que gostou muito, mas que “*não sabe que pode existir assim*”, como muita gente lá, no Paraguai (APÊNDICE 5). Aqui temos outra questão muito importante no arco de Galathea sendo introduzida: a diferença. Galathea irá utilizar-se de elementos de linguagens circenses, coreográficas, audiovisuais, teatrais e narrativas para brincar com a questão da diferença, com os existires contranormativos de gênero e sexualidade (mas não somente), seu próprio modo de existir.

Enquanto Ramonita finalizava seu arco, Galathea saía do palco e Ursula colocava um roupão, dialogando com Ramonita. Galathea retorna, então, também de roupão. A música *Extranjero*, com Maria Gadú, de 2011, toca em um instrumental de teclado bastante lento e vemos uma cena muda, na qual Galathea e Ursula, cada qual em um extremo do palco, se aproxima uma da outra, com hesitação. Esbanjando timidez, primeiramente Ursula se dirige ao centro do palco, enquanto Galathea olha para o chão; ao ver Galathea levantar o rosto, Ursula corre para a posição anterior, à esquerda do palco. Numa segunda tentativa, Ursula chega muito próximo de Galathea e as duas comemoram com a plateia. Virando o rosto para o lado contrário ao que Galathea está, Ursula lhe oferece a mão. Galathea comemora e a pega, acabou a hesitação. O palco subitamente é iluminado de rosa, a música instrumental começa a ser cantada por Ramonita, desta vez em espanhol, com adaptações do original. Acontece uma dança a duas, lenta e extremamente afetiva.

Galathea, então, começa a rememorar sua história: “*Tinha uma época que eu me sentia assim, nem aqui, nem ali... Era em...*” (APÊNDICE 5). A *drag* começa, então, a contar de um tempo em que gostava de enrolar toalhas na cabeça para fingir que tinha cabelos compridos, um desejo seu desde a infância que se manifesta tanto na composição para *Más Monas*, como nas referências que traz para a composição de personagens feita por Zari. Enquanto conta o início de sua história, Ramonita e Ursula proferem falas como “*Fala que nem homem*”, ao que Galathea responde que não sabia como era fazer isso – o que se repete com muitas crianças *queer*, contranormativas de gênero. Em certo ponto, vemos este diálogo:

*G- Curioso que minha mãe, minha irmã e muitas outras mulheres que eu conhecia usavam cabelos curtos... A questão não era o cabelo, nunca foi.*

*U- Então, qual era o problema?*

*G- Era eu querer algo que não podia, eu não podia querer. Como... sapatos, por exemplo. Sapatos eram importantes porque eu ficava de uniforme unissex o dia todo, quase todos os dias. **Era no pé que a gente existia diferente umas das outras.** Em um pé eu usava um vermelho e, no outro, um roxo. As pessoas me perguntavam por que eu usava sapatos diferentes*

*com laçadas estranhas e eu só respondia que era pra não usar os sapatos que eles usavam, que eram de gente grande, aparentemente (APÊNDICE 5, grifo meu).*

No capítulo anterior, quando iniciei a discussão sobre a *Haus of X* e foquei nas composições de Milo para o Instagram, discuti a ideia de Preciado (2018a) de que o gênero é uma produção tecnológica. No decorrer de sua dissertação, Lua Lamberti (2019, p. 14) constantemente traz a importância de sua afirmação enquanto travesti:

*Aqui vos fala uma sujeita ornitorrinco. Travesti, artista, pesquisadora, professora, branca, Drag Queen, muitos marcadores que preciso aqui ressaltar para deixar desde o princípio pontuado meu lugar de fala, minha perspectiva de mundo e de suas relações.*

Tendo em vista tal caracterização/identificação travesti-ornitorrinco, para me aproximar do arco de Galathea, tratarei de outro texto de Preciado (2017), o artigo *O que é a Contrassexualidade*, presente no livro *Manifesto Contrassexual*, publicado no ano de 2000, e de um dos aspectos das relações generificadas e sexualizadas que desenvolve neste trabalho: o *protético*. No decorrer desta obra, Preciado (2017, p. 22-23), a partir da abordagem da figuração do *dildo*, nos fala que

*(...) as práticas e identidades sexuais não passam de máquinas, produtos, instrumentos, aparelhos, truques, próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, equipamentos, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios...*



IMAGEM 70: *Más Monas*, 2022 (Foto: Quebragalhos Comunicação)



Olhemos para a Imagem 70 e voltemos ao trecho de rememoração de Galathea acima. A primeira questão importante sobre Galathea é que, desde a entrada de *Malandragem* e a performance em acrobacia aérea, a *drag* se vale das diferentes linguagens que conhece e traz a *Más Monas* como *próteses* para falar de suas práticas e identificações contranormativas travesti-orntorrinco de gênero. O arco de Galathea é o menos linear e menos centrado na narrativa falada de todos do espetáculo. É também aquele que abusa de um ritmo mais acelerado, muito comum em práticas cômicas do circo e do teatro, como na palhaçaria, por exemplo. Importante ressaltar que também é um arco que se mescla a outro (o de Ramonita) e finaliza-se como uma síntese do trabalho, voltando a falar das *crianças-adultas queer* que estão ali, à nossa frente e que, ao mesmo tempo, somos nós, a plateia.

“*No pé a gente existia diferentes das outras*” é, talvez, a principal sentença de toda a história trazida por Galathea ao espetáculo, pois, é por querer viver a e na diferença que, possivelmente, aconteceu toda a criação da *Haus* e, posteriormente, *Más Monas*. Na fotografia acima, por sua vez, várias das *próteses* de diferença que temos tratado aparecem: os sapatos de cores diferentes (e que se diferenciam, também, do maiô rosa), um gestual típico da palhaça que compõe Lua, uma certa tensão que ocorre textualmente com Ursula, pela sua afirmação da diferença. Dito de outra forma: uma história de sapatos de cores diferentes, a palhaçaria e o teatro, aqui, são *próteses* das quais Galathea se utiliza para falar sobre suas ações contranormativas de gênero.

Na continuação do arco de Galathea, vemos uma discussão sobre o tempo, as expectativas daquelas crianças *queer*, as frustrações e as satisfações, o eterno esperar por um mundo “melhor”, a perda da inocência; enfim, a permanência da infância em nós, o caminho que levou aquelas crianças diferentes e contranormativas de gênero às adultas que se manifestam hoje: “*E então, crescer foi um pouco isso, ir acumulando as mágoas dos adultos para aprender a ser uma*” (APÊNDICE 5). A cena fala de um amanhã que já se transformou em hoje e sobre a incerteza de outro amanhã, aquele que estamos edificando para as crianças (*queer* ou não) de agora. Em seguida, entra a segunda música escolhida por Galathea: *Temporal*, da cantora Pitty, de 2003; uma canção que fala sobre o tempo que está sempre fugindo de nós:

*E quando olhei no espelho  
Eu vi meu rosto e já não reconheci  
E então vi minha história  
Tão clara em cada marca que 'tava ali  
Se o tempo hoje vai depressa*

*Não 'tá em minhas mãos  
Cada minuto me interessa  
Me resolvendo ou não*

Durante esta música, Galathea ajoelha-se no centro frontal do palco, enquanto, ao fundo, no telão, vemos o *drag king* que compõe Lua, Andromeda X, dublando, também, a música (IMAGEM 71).



IMAGEM 71: *Más Monas*, 2022 (Foto: Quebragalhos Comunicação)

Preciado (2017, p. 26-27), no artigo citado, afirma que o sistema sexo/gênero é um sistema de escritura e que corpos contrassexuais são uma “falha” neste texto que pressupõe certas correspondências entre órgãos que são lidos como “sexuais” e as práticas (heterossexuais e cisgêneras) que as complementam; ao que propõe:

*O que é preciso fazer é sacudir as tecnologias da escritura do sexo e do gênero, assim como suas instituições. Não se trata de substituir certos termos por outros. Não se trata nem mesmo de se desfazer das marcas de gênero ou das referências à heterossexualidade, mas sim de modificar as posições de enunciação (id, p. 27).*

Pensando no contradispositivo *drag*-transformista como “*um desdobramento de mim mesma*” (LAMBERTI, 2019), ou seja, em Galathea X e Andromeda X como criações que hiperbolizam certas maneiras de expressar gênero na pessoa Lua; na Imagem 71, podemos vislumbrar um pouco do que Preciado propõe acima. Duas faces da mesma pessoa, realizando os mesmos gestos – uma “em carne e osso”, outra projetada via tecnologia em vídeo – com marcas e expressões variadas que podem ser atribuídas ao seu gênero/sexualidade, “sacodem” as tecnologias de escritura do sistema sexo/gênero. Nenhuma correspondência, então, pode ser esperada. Não importa nenhuma nomenclatura, importa o transformismo enquanto prática, fazer, ação. Marcas, correspondências, identidades e identificações são trazidas para o jogo, a partir de uma série de tecnologias da arte: música, dublagem, audiovisual e teatro se unem para “*modificar posições de enunciação*”.

Em outro momento do artigo citado, Preciado (2017, p. 29) nos diz:

*A identidade sexual não é a expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim o efeito de reinscrição das práticas de gênero no corpo. (...) O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos.*

Como travesti-ornitorrinco *drag king* e *drag queen*, palhaça circense, Andromeda-Galathea-Lua, na cena acima, “sacode” com uma série de “*efeitos de reinscrição das práticas de gênero*” em seu corpo, um corpo que é, ali, compartilhado e que conta, também, sobre experiências que nós, plateia, temos ou tivemos. Juntando isso à sensação de que “*quando olhei no espelho, eu vi meu rosto e já não reconheci*” e da passagem do tempo que a música de Pitty e o espetáculo como um todo, tratam; e qualquer posição enunciativa baseada em uma identidade fixada no tempo e no espaço deixam de fazer sentido. Por mais que a letra da cantora nos coloque certo assombramento e ansiedade que as mudanças em nossas imagens no espelho trazem, em certos momentos de nossas vidas, não há como negar que, em *Más Monas*, este também é um desejo, uma afirmação. O assombramento, a ansiedade e outras sensações são produtores de imaginação de mundos, de questionamento sobre o que estamos fazendo, de utopias que, talvez, já estejam em curso, no próprio espetáculo.

Após a dupla performance de Andromeda-Galathea em *Temporal*, diálogos sobre o tempo continuam entre as três *drags*, e outra música da cantora Pitty, *I Wanna Be*, também de 2003, toca. No refrão da música ouvimos “*I wanna be away from*

*here*<sup>91</sup>, *quando esta bomba explodir*". Com participação das três *drags*, é uma cena que se liga diretamente ao diálogo anterior, sobre o mundo que temos preparado para as crianças de hoje. As três realizam uma coreografia na qual se assemelham a bonecos com articulações de joelhos e cotovelos endurecidas. As movimentações são intensas e rápidas e certa atmosfera de terror nos envolve. Galathea tenta fugir de diversas maneiras, mas é, sempre, impedida por Ramonita e Ursula. Para tanto, nesta cena, Galathea utiliza-se com maior ênfase do caráter palhaço-circense de sua *drag*. Estrelas, rolamentos, saltos e uma série de acrobacias de solo são realizadas enquanto Galathea dirige-se para as extremidades direita-esquerda, onde as outras duas *drags* fazem-se muros para impedir que Galathea "*esteja longe daqui antes de a bomba explodir*".

É bastante interessante que o arco da mama da *Haus of X* finalize com uma tentativa de fuga, com o desejo de não participar do que está por vir. Se, por um lado, como vemos na cena seguinte, o tempo do próprio espetáculo urge e as *drags* – especialmente a própria Galathea – estão bem cansadas e *I Wanna Be* tem uma ligação direta com essa condição, ou seja, pode ser vista como um recurso metateatral: a música juntamente com o diálogo comentam a cena que estamos assistindo; por outro, ela dá conta de apresentar a ideia de que tudo o que o espetáculo propõe discutir é por demais difícil e que, às vezes, nossa única vontade é desaparecer. Enquanto a redenção de Ursula traz algum alívio para a vilã e a de Ramonita reintroduz a personagem em uma linha na qual nenhum problema externo abala suas convicções e sonhos; no arco de Galathea, apesar de toda a energia dispendida e compartilhada pelas atrizes e do seu caráter cômico – elementos que tensionam e ampliam as possibilidades de leitura dela – vemos um certo desalento, uma revolta, o desejo de deliberadamente escapar de tudo. E este é um sentimento produtivo, uma vez que lança para fora daquele contexto outras possibilidades, reconhece que este trabalho é apenas uma maneira de abordar coisas que as memórias tocam, que não é possível, nem desejável, manter-se por muito tempo sobre estas mesmas coisas. Sua natureza é o movimento, o processo, a experimentação.

### *Epílogo:*

*Areta e o cruzamento entre a linguagem transformista e linguagem de Libras*

---

<sup>91</sup> Eu quero estar longe daqui.

Quando a música anterior é finalizada, há um diálogo sobre as *drags* poderem ou não sair dali, com o lembrete de Ramonita de que Areta ainda não contou sua história; o que se constitui em uma grata surpresa para a plateia. Areta, que até aquele momento não havia vocalizado, gesticula enquanto diz:

*A- Eu? Mas... do que eu vou falar?*

*R- De quando você era criança...*

*U- De 2003.*

*G- Conta alguma coisa bonita da sua infância... porque a gente sempre ouviu as histórias tristes.*

*A- Não sei se a minha história é bonita, ou se ela aconteceu em 2003.*

*Vamos fingir que sim. Foi quando eu dei meu primeiro beijo, que eu descobri que alguns beijos não podem ser dados. A vergonha não nasce com o bicho*

*homem... (APÊNDICE 5).*

O breve arco de Areta falará sobre esses “*beijos que não podem ser dados*” e fortalece o que tínhamos visto até ali, quando as demais *drags* rememoraram suas histórias. Aquelas discussões sobre as crianças *queer* que todas foram, e sobre as adultas que se tornaram é a tônica do diálogo direcionado à plateia, que finaliza com Areta dizendo: “*A gente cresceu nas mágoas dos adultos e usamos as nossas pra construir esse amanhã, para que outras crianças não passem pelo que a gente passou. Para que elas possam viver, brilhar e arrasar*” (APÊNDICE 5, grifo meu). Por fim, toca *Brilha La Luna*, da banda Rouge, de 2003. Um final, digamos, lúdico e feliz: uma coreografia alegre com as três *drags*, o palco banhado de luzes que variam entre o rosa e o roxo; Galathea sobe no tecido de acrobacia aérea e o trabalho termina com um movimento arriscado, no qual a transformista fica presa apenas pelos pés, de cabeça para baixo. A música continua e, uma a uma, dirigem-se à boca de cena para receber os aplausos.

O trecho grifado na fala acima coloca o verdadeiro projeto contido em *Más Monas* e, muito provavelmente, na poética da *Haus of X* e nas próprias vidas das artistas envolvidas no trabalho: poder “*viver, brilhar e arrasar*”, desde o momento em que o desejo de agir e ser diferente surge pela primeira vez, na infância. O aspecto lúdico, presente em todo o espetáculo (outra referência à infância, como vemos no projeto enviado à Aniceto Matti), é retomado no final, quando a plateia se envolve com palmas abundantes. Importante relevar, também, que o risco contido na última acrobacia aérea feita por Galathea coloca à assistência que o gosto pelo perigo – essencial às linguagens circenses tão importantes para mama Lua –, pelo (quase) proibido é parte de projetos de emancipação daquelas vidas que querem escapar das

normatividades ou, pelo menos, viver sem ter que pensar nelas, sem ser interpeladas por elas.

Em conversa via aplicativo de comunicação via celular, entre os dias 24 de outubro e 03 de novembro de 2022, perguntei a Renan-Areta: 1) Como foi sua aproximação com a *Haus*? Foi para o espetáculo ou você já participava do coletivo? 2) Como foi a opção por colocar Areta como uma das atrizes-*drag* do espetáculo? E quando: foi desde o início? E 3) Você participou das oficinas, certo? Foi assim que surgiu a Areta? Ou era uma personagem que você já imaginava ou performava?

Apesar de estarmos no *arremate* do espetáculo, as respostas às questões acima trouxeram, para mim, a necessidade de tratar os ditos por Renan Parma a partir dos aspectos *pe-drag*-ológicos que ele traz, atrelado à dramaturgia do espetáculo e à penetração ou ao hibridismo da linguagem transformista com outras linguagens. Aqui, além de transformismo e teatro (audiovisual, dança, música e circo também), as Libras, a linguagem que pessoas surdas utilizam para se comunicar mescla-se às outras.

À primeira questão, Renan Parma respondeu:

*Fui convidado pelo coletivo para ser o intérprete de Libras do novo espetáculo drag do grupo. Logo na primeira reunião com o Leonardo Fabiano, a Úrsula, levantamos a possibilidade de eu estar montado também, mas para tanto teria que acompanhar os ensaios dedicados ao aperfeiçoamento de maquiagem e perucaria que fariam parte do percurso de estudo do coletivo. Aceitei de cara essa ideia. **Primeiro, não fazia sentido na minha cabeça, um espetáculo de arte drag onde o intérprete não estaria montado, o discurso para mim seria passado de forma ruidosa ou confusa para a comunidade surda** (grifo meu).*

A título de comentário, a emergência de *drags*-intérpretes de Libras no Brasil é um movimento recente, sendo muito comuns matérias tratando sobre a Rita D'Libra (@ritadlibra no Instagram) em diversos portais na internet, como *A primeira drag queen intérprete de Libras do Brasil*<sup>92</sup>. Certamente não poderei aprofundar a discussão que o trecho grifado revela, muito menos realizar uma pesquisa sobre outras *drags* que vem realizando o mesmo que Areta faz em *Más Monas*. A ideia de praticar a inclusão de pessoas surdas em espetáculos teatrais, pelo menos no Brasil, parece ser muito recente e ainda não se converteu em uma prática generalizada. Também é certo que tal fazer não será recebido por alguns trabalhos sem resistência. O que Renan-Areta diz aqui pode ser ampliado para outras poéticas teatrais e performáticas e os problemas

<sup>92</sup> Disponível em <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/03/02/conheca-rita-dlibra-a-primeira-drag-queen-interprete-de-sinais-brasileira.htm> Acesso em 27/01/2023.

que surgiriam em cada trabalho artístico podem ser infinitamente diferentes uns dos outros. Uma vez que a linguagem de Libras tem como base um elemento que forma o fazer teatral, a dança, o transformismo e outras práticas da arte – o gesto – podemos dizer que este ruído que Parma indica não é apenas uma questão para a comunidade surda que recebe o trabalho, mas, também (talvez principalmente, do ponto de vista do campo da arte de onde falamos), para as/os artistas em cada um de seus trabalhos. A maneira como a *Haus* encarou o desafio, trazendo um intérprete de Libras para o espetáculo, formando-o enquanto transformista, talvez passe a ser uma nova necessidade do fazer teatral. Falando aqui como professor em uma escola: assim como precisamos de intérpretes de Libras professoras/es, talvez venhamos a necessitar, não muito longe de hoje, de atrizes, atores, bailarinas/os, musicistas, transformistas que sejam intérpretes de Libras.

Do ponto de vista da prática enquanto intérprete de Libras, Parma nos diz que

*(...) a ideia vai de encontro com a forma que gosto de trabalhar, alinhando a acessibilidade linguística com a acessibilidade estética, o que não quer dizer só estar caracterizando como os atores, mas entender de forma profunda a linguagem que o espetáculo usa. Esse era o meu primeiro objetivo, entender o que é a linguagem transformista.*

Mais uma vez, uma linguagem tende a transformar a outra quando postas, juntas, em uma mesma composição. E mais: os mecanismos de formação da/o profissional que realiza este encontro entre linguagens também precisa ser alterado. Fronteiras que separam “*acessibilidade linguística*” da “*acessibilidade estética*” precisam ser exploradas, visitadas, cruzadas, diluídas; como temos proposto em relação a outras coisas que dizem respeito às questões de gênero, neste trabalho, mas que aparecem nos trabalhos de Anzaldúa (2019) e Preciado (2017; 2018a), só para ficarmos nas referências que trabalhamos com a *Haus of X*.

As respostas às duas últimas perguntas concretizam um pouco do que Lua Lamberti (2019) chama de *pe-drag-ogia*:

*(...) fui participando da composição e dinâmica das cenas, a primeira coisa que apareceu foram as movimentações e as poses. Eu entrei para o processo quando o texto já estava estruturado, mas o final estava em aberto e a Lua Lamberti, que assina a direção e texto, me passou uma atividade de produção textual, o mesmo exercício que todo o coletivo fez, a partir dessa atividade ela estruturou o final. Não foi uma coisa planejada desde o início, foi acontecendo à medida que os ensaios iam acontecendo.*

Os afetos e os interesses por linguagens que trazem cada participante da *Haus* para o coletivo são muito variados e as maneiras de concretizar, na linguagem transformista-teatral de *Más Monas*, cada uma destas inclusões é muito variada: a

dança é a linguagem que mais fortemente mescla-se ao teatro e ao transformismo, no arco de Ursula; a música em Ramonita e o circo em Galathea. Como vemos acima, Renan-Areta chega ao grupo a partir de uma demanda profissional outra que (naquele momento) extrapolava o campo estrito da arte, mas que, em seguida, passou a compor uma *drag*-intérprete de Libras, assim como Zari-Jaré é um *drag*-ilustrador, por exemplo. Os mecanismos pedagógicos que surgem, aqui, portanto, são uma via de mão dupla: tanto a diretora/pe-*drag*-oga teatral Lua-Galathea dispõe à *drag* que emerge de Parma alguns modos de formação via prática transformista-teatral, quanto Areta traz ao coletivo outro modo de pensar, de conhecer e de comunicar, outra linguagem. E, como vemos, *Más Monas* só passou a existir como o conhecemos quando todas as linguagens que *compõem com* a transformista estavam lá.

Para finalizar este capítulo, quero trazer a resposta à última questão feita a Areta-Renan. Diferente do que tenho feito até aqui, não me demorei em comentários sobre ela, uma vez que acredito que os ditos abaixo são como um presente para a *Haus* e concretizam muito do que tentei trazer até aqui, principalmente sobre o que Lua Lamberti (2019) se esforçou em construir durante seu mestrado e certamente tem desenvolvido em seu doutorado em curso, assim como em sua prática como professora no curso de Artes Cênicas da UEM. Areta, talvez, seja o principal acontecimento pe-*drag*-ológico de *Más Monas*, além daqueles rastros que o espetáculo deixou – e deixa, quando se multiplica em fotoperformances em outros meios, como as redes sociais – no público e em você, que me lê agora, em um espaço-tempo que nem eu mesmo posso mapear, imaginar:

*A Areta foi um acontecimento. Eu não performava, a arte drag não estava no meu horizonte. Conhecia o trabalho da Lua Lamberti e também já conhecia a Haus of X. Durante os primeiros encontros a minha drag, ainda sem nome, seria passageira, apenas para o espetáculo. Não consigo mensurar com exatidão quando isso mudou. Lembro que cheguei a comentar para a Lua que imaginava um processo direcionado, onde ela conceberia a drag, quando na verdade ela me orientou e apontou possíveis caminhos. O que na verdade aconteceu foi um processo íntimo, a Areta apareceu quando o ato de me montar passou a significar mais do que passar maquiagem, era acessar lugares e poder transitar por signos que sempre foram proibidos. Nesse momento que percebi que a experiência seria para além do espetáculo, pois aquilo me fazia bem. Eu não conseguia participar das oficinas que o projeto ofereceu por motivos de agenda. O que me ajudou muito no processo foram os encontros de maquiagem na casa da Lua e os próprios ensaios. Fiz algumas montações em casa, no caráter de teste e treino, sempre usando o acervo do Arena das Artes<sup>93</sup>, centro cultural que trabalho, inclusive o nome Areta vem de Arena.*

<sup>93</sup> Mais informações, acesse: <https://www.arenadasartes.com.br/> Acesso em 28/11/2022.



#### 4. ESTANDARTE: TEATRO TRANS (OU) MOVIMENTO TRANSFEMINISTA EM TEATRO EM LONDRINA

**Estandarte:** existem algumas acepções para significar esta palavra. Me prenderei à de objeto, um tipo de *bandeira*<sup>94</sup>. Sem nenhuma pretensão de buscar uma origem deste objeto na história ou na memória, ele tem ligação com âmbitos militares – de combate, guerra, batalha e, no nosso interesse, de ativismos –, religiosos e/ou místicos; estatais, monarcas, soberanos e político-partidários. No Brasil, o objeto estandarte, graças principalmente a tradições religiosas e pagãs, é um elemento bastante comum em manifestações populares as mais variadas. O estandarte levantado à frente na batalha é bandeira que guia. Também é objeto de celebração. E, quero relevar aqui: o estandarte é um objeto estético, carregado de elementos – que podem, a alguns olhares, conflitar entre si – mas, e sobretudo, um objeto belo, que deve agradar, seduzir, convocar, provocar, convidar à participação.

O *estandarte* é o objeto sobre o qual precisei me demorar mais tempo: pensar elementos, combinações de cores, palavras, nas alianças entre os materiais, na combinação de linguagem, materiais e técnicas experimentados e dispostos à contemplação do público na rua, neste festejo. Este capítulo é festejo. A partir da proposta de Campus & Lopes (2020) de um “*teatro trans em Londrina*”, neste capítulo, *arrematarei*, unindo discussões que venho *alinhavando* no decorrer da tese à ideia de *efeitos de representatividades* que os trabalhos causam (ou podem causar), ligados a questões de espaço(s) que os grupos/coletivos exploram/experimentam nos espetáculos e acontecimentos teatrais que comentarei: *Eu Quero Viver de Dia*, 2003; *Bendita Geni*, 2008; *Cabaré Diversidade*, 2013; *Grazzi Ellas*, 2017 e *Transtornada Eu*, 2018; todos trabalhos com atrizes travestis e transfeministas em Londrina.

Enquanto uma *composição* de *costura*, separarei o capítulo em seções que dizem respeito a cada um dos espetáculos ou em agrupamentos de dois deles; unido a discussões sobre transfeminismos à brasileira – entendendo, mais uma vez, com Preciado (2018a) o *queer* das décadas de 1980-90 como um estágio preliminar do que chamamos atualmente transfeminismo(s). Apesar de certa cronologia, farei *colagens* de tempos em cada seção, abrindo a possibilidade de discutir os espetáculos em

<sup>94</sup> Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/palavra/eXR8/estandarte/> Acesso em 06/07/2021.

cruzamentos entre eles e com pensamentos que não dizem respeito, necessariamente, aos seus tempos.

### **Suporte – Arte, Espaços Comuns e Utopia**

#### ***Eu Quero Viver de Dia, 2003***

Todo *estandarte*, como obra bidimensional (que pode projetar-se tridimensionalmente, é importante relevar) é feito a partir de uma base, um *suporte*, que pode ser de tecido, papel, madeira, metal etc. Mas, paciência, se o material é duro ou mole; sensível ou resistente; fácil ou dificilmente penetrável; se é de simples ou complexa conservação; dentre outras *propriedades*, só a leitura dirá.

*A gente tem que homenagear as pessoas* (CAMPUS in POKAROPA, 2020).

*A Geni, na verdade, já apanhou da vida tanto por causa do lugar que ela ocupa no mundo, né? A população toda revoltada, como se a travesti fosse uma monstruosidade. E esquece que atrás de todo nome que a gente dá para alguma coisa de forma depreciativa, associado a uma pessoa... Muitas vezes a gente se esquece que ali habita um ser humano* (Wiliam Peres in TEATRO DE GARAGEM, 2011f).

*A denúncia ao modo como se violenta os modos de vida de travestis e transexuais, restringindo-lhes acesso aos direitos, limitando os espaços de existência, negando o direito à singularidade, já haviam sido anunciadas na cidade de Londrina. Estou me referindo à peça ‘Eu quero viver de dia’ resultado de um trabalho com travestis de Londrina realizado por Wiliam Peres* (LOPES, 2018a, p. 132).

A primeira citação selecionada para abrir a discussão sobre *Eu Quero Viver de Dia* foi retirada da entrevista concedida por Mel Campus ao Canal de Youtube *Cucetas Produções* e diz respeito ao caráter principal deste *estandarte*: celebração. Neste vídeo e em outros, Campus fala sobre travestis “*militantes clássicas de Londrina*” (CAMPUS & LOPES, 2020), como Joana Baiana, Minervina, Mini Bi, Sarah Santana e Scarlett O’Hara; assim como “*travestis no teatro*”: Anna Paula, Chris Lemes, Fernanda Kimbal, Kathin, Nicolý e, mais uma vez, Scarlett. Travestis que devem ser celebradas, afirmam Campus & Lopes (2020). Para elas, portanto, produz este *estandarte*. Para que sua memória resista e continue provocando modos de existência contranormativos de gênero e sexualidade (mas não somente). Trago à tona, mais uma vez, o caráter de inseparabilidade arte-vida, para certas/os artistas que lidam com marcações e categorias de diferenciação e a intrínseca ligação entre arte e movimentos sociais (a *Ai Que Susto!* nasce na Adé-FIDAN e na Casa de Vivência Sarah Santana), para começar a narrativa sobre *Eu Quero Viver de Dia*.

A segunda citação, dita por Wiliam Peres, em 2011, no vídeo *Teatro de Garagem: 5 anos na contramão* (TEATRO DE GARAGEM, 2011f), quando *Bendita Geni* foi apresentada na cidade de Assis, São Paulo, local onde lecionava na UNESP; diz um pouco sobre como certas marcações incidem sobre corpos subalternizados – especialmente o da travesti, ali materializado em Scarlett-Geni – mas, também, dado o contexto da apresentação, com a atriz no personagem principal do espetáculo, sobre os processos de apropriação de estigmas, de palavras depreciativas para e com as lutas de movimentos sociais; da produção de estratégias de resistência, sobrevivência dos corpos que habitam, experimentam e constituem contranormatividades de gênero, na e com a arte. E, além disso, das potencialidades da linguagem teatral como meio para desconstruir certos tipos de representação, enquadramento e normatividades.

Por fim, o trecho selecionado da dissertação *Cartografias de Vivências Trans: experimentações teatrais e modos de subjetivação*, escrita por Herbert P. Lopes (2018a) para o Programa de Pós-graduação em Psicologia da UNESP/Assis, sob orientação de Wiliam Peres, foi dito em outro momento, quando Scarlett O'hara e Mel Campus haviam realizado diversos espetáculos com o *Teatro de Garagem* (*Bendita Geni* e *O Poeta que Pariu*); além da formação do *ElityTrans Londrina*, da *Cia Translúcidas* e do solo *Grazzi Ellas*. Em muitas ocasiões, Lopes, assim como Campus ou Peres, nos fala sobre a importância de *Eu Quero Viver de Dia* para a construção de um movimento transfeminista em teatro (uma proposta minha) ou um “teatro trans em Londrina” (CAMPUS & LOPES, 2020). O caráter de denúncia presente em *Eu Quero Viver de Dia*, apontado por Lopes, ainda é necessidade e pode ser vislumbrado, por exemplo, em diversas das entrevistas com artistas trans e travestis na série *Desaquenda*<sup>95</sup>, organizada por Vulcanica Pokaropa, nos documentos do MONART (2018a; 2018b), em matérias falando das censuras dirigidas a *Evangelho Segundo Jesus – Rainha do Céu*, de Renata Carvalho, que, infelizmente, iniciaram-se no FILO de 2016 e espalharam-se pelo país, ou em trabalhos acadêmicos, como o de Lua Lamberti (2019), Dodi Leal (2018) ou Herbert Lopes (2018a). Luta pela sobrevivência, afirmação e defesa de corpos contranormativos de gênero e composição artística, nestes casos, não podem ser separadas.

---

<sup>95</sup> Série de entrevistas composta para o Canal de Youtube *Cucetas Produções*, envolvendo artistas contemporâneas trans e travestis do Brasil. Disponível em [https://www.youtube.com/channel/UCWL4Key\\_oqQWkVAqS-AMrWg](https://www.youtube.com/channel/UCWL4Key_oqQWkVAqS-AMrWg) Acesso em 12/04/2021.

Por isso, falarei sobre *Eu Quero Viver de Dia* como o **documento de uma época** que diz respeito não somente a este *movimento transfeminista em teatro* na cidade, mas, também, a como ele se relaciona com outras questões LGBTQIAP+, especialmente em sua composição.

*Transfeminismos e efeitos de representatividades em Eu Quero Viver de Dia*



IMAGEM 72: *Eu Quero Viver de Dia*, Grupo *Ai Que Susto!* (Foto: William Siqueira Peres)

Conforme a filmagem cedida por Wiliam Peres de apresentação ocorrida no FILO de 2004, o cenário são oito tecidos coloridos com as cores do arco-íris – símbolo da ativismo LGBTQIAP+ – mais o rosa (volte à *Agulha*, IMAGEM 1), que se transformam em coxias, quando a apresentação acontece em teatros. Como se pode ver na Imagem 72, em determinados espaços, ao invés de formarem coxias, são dispostos lado a lado. O trabalho começa com a música *Brasil*, de Cazuza, de 1988, na voz de Gal Costa (gravada em 1991). Há, também, uma mesa coberta com uma toalha branca, um abajur (e/ou um vaso com plantas) e outros objetos sobre ela; ao lado uma cadeira. Primeiramente entra Anna Paula (ou Kathin) e dirige-se ao canto esquerdo frontal do palco; depois Fernanda vai para o lado oposto; finalmente, Scarlett coloca-se no centro da cena. Todas estão com figurinos brancos, com detalhes em dourado – em franjas na altura da cintura e em arranjos de braços – e saltos altos. Anna Paula e

Fernanda usam um top e uma calça; Scarlett, central neste *número*, utiliza um vestido curto com uma abertura que deixa as duas pernas à mostra. Apenas Scarlett dubla a música. Realizam uma coreografia centrada em movimentações de braços e mãos e passos de samba durante o refrão. Ao final, o público aplaude e Scarlett anuncia: “*A Casa de Vivência Sarah Santana tem a honra de apresentar: Eu Quero Viver de Dia*”. As três saem de cena, contrarregras movimentam os tecidos. Do lado contrário são brancos; luz estroboscópica alternando cores, como em uma boate GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes, a sigla da época); palco vazio por aproximadamente dois minutos, enquanto toca a música *Finally*, de Ce Ce Peniston, de 1991. Scarlett entra em cena, trocou de roupa. A música é cortada abruptamente.

Essa primeira descrição ajudará a discutir *Eu Quero Viver de Dia* como documento de uma época, ligado a outras questões de espaço(s). Começo pela composição dos cenários que se alteram, mesmo que sensivelmente, conforme o local de apresentação. A disposição dos tecidos ou a mudança dos objetos sobre a mesa falam um pouco sobre a postura comum no teatro londrinense de trabalhar conforme as exigências dos lugares de apresentação, dessa ideia de “*ir até o público*” (TEATRO DE GARAGEM, 2011b), da preocupação com a formação de plateia para as artes cênicas, que, em *Eu Quero Viver de Dia*, está diretamente ligada à formação em torno de outras questões: as expressões, vivências e identificações travestis. A depender de onde e para que público o espetáculo está sendo apresentado, os alcances são variados. Consideremos, primeiramente, que, incluído em uma política maior de formação de plateia, estimulada à época pela SMC, da qual diversos grupos/coletivos participam, cada qual à sua maneira; o espetáculo é mais uma ferramenta para este intento, e a diversidade de temas, estéticas, técnicas e linguagens abordadas nos diferentes trabalhos artísticos interessa, no sentido de proporcionar um repertório variado de possibilidades cênicas e temáticas. Por outro lado, *Eu Quero Viver de Dia* inicia um processo de formar, a partir de uma visão “de dentro” das experiências travestis, outras mentalidades acerca das questões trans naquela sociedade.

Estas pequenas adaptações, estas aberturas na estrutura do trabalho para se aproximar de públicos em locais distintos importa, uma vez que se repete em muitos trabalhos que se dirigem a espaços alternativos, não-teatrais. Vide a experiência do *Fotocuir*, discutida no Capítulo 1, e a abertura que este trabalho realiza, ao ponto de incluir nele questões que aconteceram em uma apresentação específica (na UEM – a *Oficina de Costurar Salgadinhos*). Em termos dos estudos de gênero, esta fluidez na

composição dos espaços pode ser equivalente ao direito de expressões de identidades e identificações de gênero menos fixas e binárias, dentre outras questões. A resistência ao fechamento da obra, sua abertura a modificações conforme os espaços e os públicos receptores do trabalho, condiz com uma postura de operar com a linguagem teatral que não se desliga dos “*desejos utópicos*” (MUÑOZ, 2017) do coletivo, como veremos mais adiante, ao comentar este autor norte-americano dos estudos *queer*.

Colling (2021, p. 17) aponta, que a ideia de resistência também se expressa em relação “*à cisheteronormatividade através da presença de corpos trans desobedientes às normas de gênero e sexualidade*”. Dito isso, a segunda dimensão que explorarei em *Eu Quero Viver de Dia* se liga diretamente aos *efeitos de representatividades* e ao estímulo a um *movimento transfeminista em teatro* na cidade. Como o próprio título indica e o folder do trabalho reafirma, a construção “*surgiu da ideia do uso do teatro como dispositivo político de aproximação das travestis com a sociedade civil*” (APÊNDICE 1). Se, por um lado, a linguagem teatral é experimentada como ferramenta, por outro, no próprio fazer arte, compor em/com uma linguagem, experienciar seus elementos, processos e técnicas, modifica os termos de algo que surge como movimento social e amalgama estas duas esferas: não existe, não se deseja uma autonomia nem da arte, nem do ativismo; estas instâncias não se separam em *Eu Quero Viver de Dia*. A própria construção desta experiência “*enquanto teatro*” desloca o ativismo e transforma-a em objeto, acontecimento estético. Quem teve seus primeiros contatos com as questões *queer/transfeministas*, pela primeira vez, assistindo *Eu Quero Viver de Dia* certamente se deparou com uma experiência muito diversa de uma manifestação pública ou uma palestra, por exemplo, por mais estética que estas possam se tornar. Não à toa, o *ElityTrans Londrina*, coletivo surgido a partir do encontro entre o *Teatro de Garagem* com Mel Campus, Chris Lemes e outras integrantes da Adé-FIDAN (LOPES, 2018a) emerge a partir do desejo de retomar as experiências teatrais com travestis e levar à rua discussões acerca de questões, como a despatologização da transexualidade, uma década após *Eu Quero Viver de Dia*.

Em relação aos *efeitos de representatividades*, a primeira dimensão tem a ver com esta tomada de um espaço e uma linguagem – o teatro – que não tem sido distribuída igualmente nas diferentes sociedades, contemporaneamente, da “*presença de corpos trans desobedientes às normas de gênero*” (COLLING, 2021, p. 17). As três atrizes em um teatro (Zaqueu de Mello ou TOU) estão ocupando um lugar no qual seus corpos não eram sequer tolerados; lembrando que falamos do ano de 2003

e que esta discussão ainda é relevante nos dias atuais. A segunda dimensão diz respeito ao **direito (e o estímulo) à autorrepresentação**.

Raquel Parrine (2017), no artigo *Construção de Gênero, Laços Afetivos e Luto em Paris Is Burning*, em certo ponto, nos fala sobre os estopins para os “estudos trans”, que emergiriam apenas no final daquela década (1990). Segundo Parrine (2017, p. 1423, grifo meu)

*Viviane NAMASTE, em 2000, lança Invisible Lives: the Erasure of Transsexual and Transgendered People, primeiro livro acadêmico que se debruça sobre a vida cotidiana de pessoas trans e sua invisibilidade social. No capítulo “Tragic Misreadings”, critica a posição do pós-estruturalismo em relação ao estudo das identidades trans e reivindica o protagonismo da fala de sujeitos trans nos estudos queer.*

Entre as primeiras produções acadêmicas trans – Viviane Namaste, Emy Koiama, Julia Serano (2012) ou Jack Halberstam, por exemplo – e *Eu Quero Viver de Dia* temos uma separação de poucos anos. O que se gestava em teoria (*queer*, trans, travesti) naquele momento, se fazia ação no mundo, nas mais variadas formas e linguagens; a partir das necessidades, vontades e possibilidades de cada local, cada coletivo. Não cabe aqui buscar uma origem, como de uma consciência que emerge de algum lugar, desta necessidade de autorrepresentação, nem se este era um desejo das atrizes da *Ai Que Susto!* Entretanto, é inegável que ela termina por ser colocada a alguns/algumas artistas da cidade; o que veremos mais detidamente na seção sobre *Bendita Geni*, a seguir. Não eram raros os espetáculos com personagens travestis, uma vez que os grupos da cidade historicamente têm se preocupado em discutir questões sociais e políticas contingentes em seus produtos artísticos (MARINHO, 2005), o que pode ser visto, também, na série de vídeos feita pelo *Teatro de Garagem*, em 2011. A violência contra a população T tem sido uma questão para artistas ali, há bastante tempo. *Boca de Baco*, o *Garagem*, produções da EMT, o *Criando a Liberdade* (grupo que trabalhava na Penitenciária Estadual de Londrina) e o *Cemitério de Automóveis* são exemplos de grupos/coletivos que deram vida a personagens travestis, nas décadas de 1990-2000. Se, por um lado, não posso afirmar que estes e outros grupos/coletivos contiveram atrizes travestis em seus elencos no decorrer de suas trajetórias, por outro, afirmo sem medo que a partir de *Eu Quero Viver de Dia* gesta-se um *movimento transfeminista em teatro*, um “*teatro trans em Londrina*” (CAMPUS & LOPES, 2020), que cresce paulatinamente, para muitos lados e de muitas maneiras.

Em conversa via aplicativo para conferências online, realizado em 15 de dezembro de 2021, Mel Campus narrou-me a importância de *Eu Quero Viver de Dia*

para outras atrizes travestis na cidade. Contou-me, também, que ela mesma havia solicitado a Wiliam Peres a formação de um grupo de teatro com integrantes da Adé-FIDAN, em 1998, mas que não pôde participar porque, quando o trabalho finalmente se realizou, estava morando na Itália. Discutir *Eu Quero Viver de Dia* como documento de uma época tem a ver com situar certas ações realizadas por este grupo de artistas travestis, em aliança com um psicólogo ativista e na produção acadêmica sobre as subjetividades travestis (à época, Peres finalizava o doutorado que resultaria no livro *Travestis Brasileiras: dos estigmas à cidadania*, de 2015), a partir das ferramentas e discussões que importavam para aquele coletivo, que eram de seus desejos, e que compõem, hoje, um acervo estético para outras/os artistas contranormativas/os de gênero da cidade; um acervo que, como propõe Preciado (2018a), sobrevive nos corpos; um acervo que, hoje, se comunica com muitos outros, mesmo que indiretamente, como o *Fotocuir*, a *Haus of X* e lugares que estrapolam o norte do Paraná, ligado a conceitos e noções que ultrapassam seu tempo.

Eu Quero Viver de Dia:

*Documento de uma época, uma utopia queer*

Entre os anos de 1991 e 2013 funcionou em Londrina a Boate Friends (IMAGEM 73), principal casa noturna para o público GLS – irei utilizar a sigla e as categorizações da época, por agora – de uma região que cobria o norte do Paraná, o sudoeste de São Paulo e o sudeste do Mato Grosso do Sul. A casa era sempre muito movimentada. Muitas/os de nós encontraram ali seu primeiro reduto de “ferveção”, onde podíamos “nos pegar”, ouvir músicas com as quais nos identificávamos – e obviamente não estou dizendo que toda “pessoa GLS” se incluía nisso – dançar, ver shows de nossas *drags* favoritas etc. Como muitos outros redutos GLS da época, o público concentrava uma maioria de gays masculinos, algumas lésbicas, mulheres trans e travestis e as/os tão misteriosas/os “simpatizantes” – aparentemente pessoas heterossexuais ou bissexuais que gostavam do local, graças às músicas, aos shows e outros motivos que não saberia, nem compete colocar aqui. A Friends foi um destes redutos de convivência LGBTQIAP+ sobre o qual podemos lançar o olhar e seguir o rastro de Muñoz (2017), considerando o *potencial utópico* desse local, só que, ao invés de fotografias, faremos relações com *Eu Quero Viver de Dia* e o filme australiano *Pricilla, A Rainha do Deserto*, de 1994, dirigido por Stephan Elliot.





IMAGEM 73: Fachada da Boate Friends (Foto: autoria não identificada)<sup>96</sup>.

A ligação entre estes três elementos – uma peça de teatro, um espaço GLS e um filme – serão manejados como utopias *queer*, conforme propõe Muñoz (2017), entendendo que lançavam para o futuro – hoje e além – potências *queer* “*não-ainda-conscientes*” (COLLING, 2021).

Assim como *Más Monas*, *Eu Quero Viver de Dia* é um espetáculo composto por números *drag*. Cada um deles é composto por uma música ou texto, do qual uma das atrizes é o componente principal, por vezes a única no palco. *Finally*, por sua vez, é a primeira música da trilha sonora de *Priscilla* que toca no espetáculo. No intervalo entre os diferentes números, outras músicas desta trilha tocarão, sempre com o palco vazio e luzes estroboscópicas, enquanto as *drags*-atrizes trocam de figurino para o próximo número. Uma pessoa de Londrina e região acostumada às baladas GLS da época facilmente se sentiria na Friends, quando *drags* deixavam o palco nu para trocarem de roupas e voltar para um novo número. Enquanto isso, uma ou mais músicas tocavam e podíamos continuar dançando, fervendo.

<sup>96</sup> Disponível em <https://mapio.net/pic/p-8809072/> Acesso em 26/05/2022.



IMAGEM 74: *Priscilla, A Rainha do Deserto*, cena de abertura e créditos do filme (Foto: autoria não identificada)<sup>97</sup>.

A Imagem 74 mostra o ator Hugo Weaving dublando *I've Never Been To Me*, da cantora Charlene, de 1976; primeiro número a compor o filme, que conta com diversas performances deste ator (que interpreta Mitzi, uma *drag* de meia idade que recebe a proposta para fazer um show em Alice Springs, cidade no centro da Austrália, em meio ao deserto), de Terence Stamp (Bernadette, uma mulher transexual *drag* entre os 50 e 60 anos) e Guy Pearce (Felícia, uma *drag* “novinha” entre os 20 e 30 anos). Neste primeiro número do filme, estamos em uma casa noturna na cidade de Sidney. Um palco, muitos globos para reflexão de luz, mesas de sinuca e lugares para o público sentar-se. Quando o número termina, a *drag* é atingida por uma lata de cerveja. Felícia, por sua vez, interage com o público, defendendo a amiga, sem medo. Após um corte estamos em um camarim e há outras *drags* arrumando-se.

Uma característica importante do roteiro do filme é que ele é entrecortado por números das três *drags*, em casas noturnas (*I've Never Been to Me* e *Mamma Mia*, do ABBA, de 1975), em estabelecimentos de cidades interioranas do país (*Shake Your Groove Thing*, de Peaches & Herb, de 1978 e *Finally*) ou em paisagens do deserto (*I Will Survive*, de Gloria Gaynor, de 1978). O filme e sua trilha sonora foram muito influentes entre pessoas LGBTQIAP+ na época. Músicas dos anos 1970 voltaram a

<sup>97</sup> Disponível em <https://www.themoviescene.co.uk/reviews/the-adventures-of-priscilla-queen-of-the-desert/the-adventures-of-priscilla-queen-of-the-desert.html> Acesso em 30/05/2022.

tocar com frequência em redutos GLS ao redor do mundo e passamos a reconhecê-las como um elemento de pertencimento. Não à toa, várias delas compõem *Eu Quero Viver de Dia*, e por isso comento o filme nesta seção.

No artigo *Fantasma do Sexo em Público: desejos utópicos, memórias queer*, José Esteban Muñoz (2017) sobre utopias e política *queer*, afirma:

(...) a meu ver, a política queer necessita de uma dose real de utopianismo. A utopia nos permite imaginar um espaço fora da heteronormatividade. (...) Mais além, a utopia oferece-nos uma crítica do presente, daquilo que é, ao lançar uma imagem daquilo que pode e talvez venha a ser. Neste ensaio, eu lanço meu olhar para alguns trabalhos culturais gays masculinos que imaginam a utopia através daquilo que eu chamo memória utópica queer (MUNOZ, 2017, p. 7, grifos do autor).

*Priscilla*, em 1994, em meio à crise da AIDS, é destes produtos culturais que lança para o futuro certas possibilidades de “*imaginar um espaço fora da heteronormatividade*” (*ibid*). Começamos pela própria abordagem da pandemia de HIV no filme: apenas em um momento ela é mencionada, quando, na primeira cidade em que param, o ônibus é pichado com os dizeres “*AIDS fuckers go home*”<sup>98</sup>. Nesta situação Mitzi comenta: “*Apesar de achar que estou ficando durão, ainda machuca*” e elas se despedem da cidade. Para lidar com a situação, logo depois o ônibus quebra no meio do deserto e Felícia o pinta de lavanda. Felícia, aliás, em momento algum mostra que enfrenta problemas íntimos com sua condição gay e *drag*, mesmo que, em certo ponto do filme, seja agredida fisicamente por um mineiro de uma cidade do interior. Como Colling (2021) fala em relação à resistência promovida por artistas contranormativas de gênero e sexualidade atuais, no Brasil, que resistem “*balançando a raba*” e esbanjando alegria, Felícia reage às adversidades com irreverência. Em relação a Bernadette, que começa *Priscilla* tornando-se viúva; vemos o amor entre duas pessoas em processo de envelhecimento acontecer (ela e um mecânico do interior que as ajuda a chegar em Alice Springs). Enfim, no decorrer do filme, descobrimos que Mitzi foi casado com uma mulher (dona do hotel no deserto e contratante do show) e tem um filho. Nenhum dos dramas que nascem destas situações é insolúvel, nenhum deles é excessivamente denso e todas as situações “*acabam bem*”. Se, no início do filme, na performance de *I’ve Never Been to Me*, Mitzi é atacada; no final, com *Mamma Mia*, estamos em uma casa noturna em que todas/os estão muito felizes com o número das *drags*; e está lá, também, o filho de Mitzi, manipulando o refletor.

---

<sup>98</sup> Aidéticos filhos da puta, voltem para casa.

Se, em 1994, estes acontecimentos do filme já lançavam “*uma imagem daquilo que pode e talvez venha a ser*” (MUÑOZ, 2017, p. 7); não podemos esquecer que estas mesmas imagens se conservam enquanto potencialidade utópica *queer*, dado o contexto de extrema violência contra as contranormatividades de gênero e sexualidade, ainda hoje, e, para atentarmos às localidades que acionamos aqui, em Londrina e Maringá, que se tornaram, na última década, um campo fértil para o crescimento da extrema direita. *Priscilla* compõe um pouco deste acervo de “*memória utópica queer*” (*ibid*) e marcou profundamente (pelo menos) uma geração. Entre o lançamento de *Priscilla* e a estreia de *Eu Quero Viver de Dia* temos menos de uma década de intervalo. Como propusemos em relação ao trabalho de Milo, o Sensível, no Instagram; o espetáculo, em 2003, ao se comunicar com o filme, dá continuidade e consistência à formação de um acervo *drag*-transformista e *queer* daquele momento, que tanto denunciava os contextos de violência, solidão, falta ou impossibilidade do amor, da negligência dos poderes públicos em relação à pandemia de AIDS; mas, também e principalmente, das potencialidades contidas nas performatividades, linguagens, poéticas e representações *queer*. Mas, continuemos com as imagens, as imaginações utópicas em *Eu Quero Viver de Dia*.

O segundo número do espetáculo é protagonizado por Fernanda Kimbal, com a música *Out Here On My Own*, interpretada por Irene Kara, de 1980. Primeiramente, entra Scarlett, com um vestido longo de cetim dourado e senta-se no chão, adotando uma posição fixa, como uma estátua (IMAGEM 75). Diva ou sereia? Em seguida entra Fernanda e realiza a dublagem, contida, outra diva. Podemos perceber que Fernanda não conhece a letra e falseia a dublagem. Lembro-me com nitidez de William e de Scarlett falando sobre o recurso de contar “1, 2, 3, 4”, articulando bem os maxilares e cuidando para abrir mais a boca nos momentos fortes da música; quando possível, imitando a vogal mais proeminente naquele momento. Recurso, técnica de atuação que, segundo diziam, era muito utilizado por *drags* naquela época. O hoje famoso *Lip Sync*, que, atualmente, compõe batalhas entre *drags* (mas não somente).



IMAGEM 75: Fernanda Kimbal e Scarlett O'hara, *Eu Quero Viver de Dia*, Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres)

Muñoz (2017, p. 7), em outra passagem, propõe analisar certas imagens como “*territórios textuais para a discussão do trabalho da memória utópica queer e da estrutura de sentimento contígua a essas noções reformuladas de utopia e memória, um campo de forças de afeto e desejo político que eu chamo de desejo utópico*”. Como ouvi Scarlett dizer uma vez, para ela e algumas amigas travestis da Leste-Oeste – avenida que liga estas duas regiões da cidade e principal ponto de trabalho para profissionais do sexo travestis e transexuais –, havia três situações em que comumente podiam “se realizar”, sendo aceitas como eram: os desfiles de carnaval, as entradas e palcos das boates GLS e, o que era menos comum, os palcos de teatro. *Eu Quero Viver de Dia*, em primeiro lugar, surge deste *desejo político utópico* de ocupar palcos da cidade, apoderar-se da linguagem teatral, divertir-se com o teatro e, em segundo, em sua estrutura, amalgama estas três instâncias: os figurinos e parte das músicas lembram

o carnaval; sua composição dramaturgica e algumas performances aproximam as atrizes da cultura *drag* da época, como ocorre, por exemplo, neste segundo número protagonizado por Fernanda, além, certamente, de estarmos em um espetáculo que parece ocorrer em uma boate como a Friends. Por fim, há diversas potencialidades da linguagem teatral extensamente exploradas pelas atrizes, como, por exemplo, nas cenas em que textos de prosa, poesia e música são dirigidos ao público em números do espetáculo. Ao amalgamar carnaval, teatro e transformismo e trazer para o palco uma *assemblage* de contextos nos quais gostam de estar, de linguagens com as quais querem jogar, a *Ai Que Susto!* projeta para o futuro seus *desejos utópicos*, desejos políticos que “*podem vir a ser*” (MUÑOZ, 2017) e que ultrapassam suas existências, se comunicando diretamente com outras travestis de Londrina, hoje e além.

Entre o segundo e o terceiro número não há uma interrupção. Logo que Fernanda se retira do palco, Scarlett inicia o próximo, falando diretamente à plateia o texto de Maitê Schneider que dá nome ao espetáculo:

*O escuro do dia traz o único momento mais ou menos calmo, onde travestis e transexuais têm o mínimo possível de vida. É quando a noite se aproxima que a vida para algumas pessoas se inicia. Dorme-se durante o dia e vive-se durante a noite; ou pelo menos tenta-se viver. A noite traz com o seu brilho enigmático, que a muitos encanta, um lado sombrio, que é carregado de marginais, delinquentes, vândalos, cafetões, gente da pior espécie. Junto a todos estes tipos, ganham o dia, em plena noite, onde travestis e transexuais, fazem da vida noturna o seu convívio em sociedade, o seu sustento, sua felicidade. É na noite que muitos transgêneros podem viver em espaços gentilmente cedidos pela sociedade que prega ser justa e igualitária, tanto em chances quanto em oportunidades iguais para todos. É nela que travestis e transexuais, muitas das vezes, têm que se prostituir, até se marginalizar, para que consigam viver um pouco mais dignamente a sua realidade de vida. Durante a noite, aprende-se a lei da selva, onde o mais forte sobrevive exterminando o mais fraco, onde quem pode mais, exige de quem não tem força e nem autoestima para conseguir alguma coisa. Nessa pressão toda, formam-se a personalidade da travesti e da transexual. É sofrendo as dificuldades que o meio impõe, que ela aprende que precisa ser forte e ser a primeira se quiser sobreviver. Algumas sobrevivem sim, mas são poucas as que conseguem a dignidade de viver o seu caminho traçado. A noite realça o brilho das roupas, a silhueta bem feita e torneada e o brilho que algumas ainda têm no olhar por acreditarem num mundo mais humano e sem tanta violência e injustas cobranças. Algumas acreditam nisto, enquanto outras morrem anônimas, sem família, sem trabalho, sem identidade, sem poder conhecer o dia, pois até este direito é arrancado das travestis que ousam ultrapassar o limite da mudança de seu próprio corpo em função de sua felicidade<sup>99</sup>.*

Assim como Scarlett dirige este texto diretamente à plateia, Fernanda, no número seguinte performa *A Dama da Noite*, de Caio Fernando Abreu<sup>100</sup> e Anna Paula,

<sup>99</sup> Escrito por mim, a partir da fala da atriz no vídeo disponibilizado pelo diretor.

<sup>100</sup> Texto completo disponível em <https://opiario.livejournal.com/29560.html> Acesso em 02/06/2022.

mais próximo do final do espetáculo, performa *Receita de Mulher*, de Vinícius de Moraes. Os três textos escolhidos e os modos de encená-los dizem muito sobre as potências cuir que o trabalho projetava, desde aquele momento para um futuro que é hoje e segue além. O texto de Schneider, dito por Scarlett, ao mesmo tempo que descreve um tipo de realidade muito comum às mulheres trans e travestis da época, denuncia descasos não só dos poderes públicos em relação a seus corpos, mas, da sociedade – essa abstração – que também é a plateia que assiste o trabalho. Sensibilização pelas palavras, mas, também, pela presença de um corpo que vive o que descreve. E essa é uma dimensão essencial do trabalho, da “*aproximação com a sociedade civil*” (APÊNDICE 1) posta no folder. Scarlett é uma presença muito forte no palco: alta, poderosa, com a voz bastante projetada e o olhar que mira diretamente as pessoas que estão ali. Esta presença unida à força do texto estruturam a cena.

Antes dos dois próximos números, toca *I Will Survive*, outra música da trilha de *Priscilla*. Entra Fernanda e se senta, como na Imagem 75, acima. Assim como nos dois números anteriores, antes de a atriz se levantar da mesa e performar *A Dama da Noite*, Scarlett dubla *Folhetim*, na voz de Gal Costa, de 1978. A união entre a música, em que se diz: “*Se acaso me quiseres, sou dessas mulheres, que só dizem sim*” e o texto de Abreu, desloca a plateia para outro terreno. Após as denúncias do texto anterior e da música da trilha de *Priscilla* que afirma que elas sobreviverão, as atrizes mostram o quanto gostam de sua vida. Elas são adultas, fazem o que querem, elas mandam, produzem seu próprio território. O texto ácido de Abreu, no qual a dama da noite critica a sociedade que vive “*a vida rolando por aí feito roda-gigante, com todo mundo dentro, e eu aqui parada, pateta, sentada no bar*”, constitui um ponto de virada: os problemas, as mazelas continuam a existir; o moralismo e seus preceitos não desaparecem. Mas, tanto Scarlett, que “*diz sim, por uma coisa à toa, uma noitada boa, um cinema, um botequim*”, quanto Fernanda que, apesar de confundir-se sobre o quanto faz parte da roda-gigante, é dona de si; do boy com quem está conversando. Talvez ela tenha o poder de entrar e sair da roda-gigante quando quiser.



IMAGEM 76: Fernanda Kimbal, *Eu Quero Viver de Dia*, Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres).

Com relação à encenação, Fernanda chega, senta-se e, enquanto Scarlett realiza seu número, permanece imóvel, fumando um cigarro e assistindo à performance da outra. Sua atitude é de soberba e intimidade com aquele lugar. Um bar? Uma casa noturna? Scarlett, por sua vez, dubla manipulando uma estola de plumas pretas. De vestido vermelho colado, na altura dos joelhos, oferece-se ao público todo o tempo. Quando sai do palco, Fernanda inicia o texto, com mais de 6 minutos de duração. Assim como Scarlett no texto anterior, todo *A Dama da Noite* é dito diretamente à plateia. Ao finalizar o texto de Abreu, contudo, há uma continuidade: Fernanda fala que “*todo boy prevenido tem uma camisinha sempre no bolso*” e ensina o público a colocá-la, primeiramente com as mãos, em um dildo de borracha; enquanto está sentada na cadeira (IMAGEM 76). Depois dirige-se ao centro do palco, com outro



consolo nas mãos, posta-o no chão e ensina a colocar a camisinha com a boca. Finaliza dizendo: “*Pecado é não usar preservativo*” e sai, feliz. Novamente, *I Will Survive* toca na passagem de cena.

Em seguida, mais uma vez temos a combinação de música e textos. Primeiramente, *Sonho Impossível*, na voz de Maria Bethânia, de 1974, é performada pelas três atrizes. Desta vez não há dublagem. Os figurinos não insinuam nenhum glamour. Anna Paula à esquerda, Scarlett no centro e Fernanda à direita. As três andam, sem nenhuma expressão, pelo palco, enquanto toca a música que diz:

*Sonhar mais um sonho impossível  
Lutar quando é fácil ceder  
Vencer o inimigo invencível  
Negar quando a regra é vender  
Sofrer a tortura implacável  
Romper a incabível prisão  
Voar num limite improvável  
Tocar o inacessível chão  
É minha lei, é minha questão  
Virar esse mundo, cravar esse chão  
Não me importa saber se é terrível demais  
Quantas guerras terei que vencer por um pouco de paz  
E amanhã, se esse chão que eu beijei  
For meu leito e perdão  
Vou saber que valeu delirar  
E morrer de paixão  
E assim, seja lá como for  
Vai ter fim a infinita aflição  
E o mundo vai ver uma flor  
Brotar do impossível chão  
Sonhar mais um sonho impossível  
Lutar quando é fácil ceder*

Ao final da música, as três param de costas na boca de cena. Em seguida, reiniciam as caminhadas, da boca para o fundo do palco e vice-versa. Uma de cada vez vira-se para o público e diz “*Sonhei que...*” mais um complemento que diz respeito aos contextos de violência, solidão e faltas que travestis e transexuais viviam comumente, naquele momento, naquele lugar. Em seus “sonhos impossíveis” projetam transformações, *desejos utópicos*, lançam-nos para o futuro – hoje e além.

Muñoz (2017, p. 9), em seção na qual comenta a “*função utópica da arte*” a partir de um diálogo, de 1964, entre Theodor Adorno e Ernst Bloch, nos fala:

*A saliência do argumento de Bloch repousa não apenas no fato de que imaginar qualquer utopia nos entrega algo mais que um outro tempo, mas também, (...) que o que é possibilitado antes de mais nada é uma crítica do presente e de seus limites, suas barreiras (ibid, grifo meu).*

Desde seu título, *Eu Quero Viver de Dia* projeta uma série de críticas ao mundo de seu tempo, em relação com a existência de mulheres travestis, corpos que não se

encaixam nas normas de gênero. Na cena acima, entretanto, é o momento em que o trabalho projeta mais diretamente seus *desejos utópicos*. Imaginações políticas, alianças possíveis, chamadas ao afeto da solidariedade, resistências: são todas instâncias presentes em seus “*Sonhei com...*”. É interessante que seja a cena na qual as atrizes aparecem menos glamurosas, suas movimentações sejam mais contidas, em que a relação com a plateia é menos proeminente. Seria uma percepção do elenco de que o terreno para que aquelas imaginações ainda encontrava-se árido? Por outro lado, seriam mesmo aqueles sonhos “impossíveis”? A música escolhida para compor a cena – uma utopia – nos mostra que o impossível caminha lado a lado com o possível, com aquilo que podemos fazer, criar, imaginar, lançar para o futuro. Estar ali, naquele espaço, num festival internacional de teatro, com a casa cheia; poder dividir estes sonhos, plantá-los com e em outras pessoas: possível e impossível juntos, compartilhados. Se, enquanto utopia, *Eu Quero Viver de Dia* entrega um outro tempo (um futuro sempre possível de se realizar), não podemos perder de vista que, nele, “*o que é possibilitado antes de mais nada é uma crítica do presente e de seus limites, suas barreiras*” (MUÑOZ, 2017, p. 9).

Assim como em *Priscilla*, que não adensa certos dramas que apresenta, o espetáculo não se demora no ambiente sem glamour criado pela cena anterior. Não à toa, a música escolhida para este intervalo é *Shake Your Groove Thing*, que faz ode à alegria, ao ato de dançar, um jeito de “*balançar a raba*”, resistir com alegria. Não à toa, também, é a próxima combinação de música e texto: *Las Muchachas de Copacabana*, na voz de Elba Ramalho, de 1979; e *Receita de Mulher*, de Vinícius de Moraes, de 1957<sup>101</sup>. A música é dublada e dançada pelas três atrizes, novamente glamurosas em roupas douradas, um número com três *drags*, como em *Priscilla*. Entretanto, quero atentar, agora, para a performance de Anna Paula, falando a letra da música de Moraes.

Após a saída de Fernanda e Scarlett, Anna Paula dirige-se às coxias e pega um maço de folhas A4, dizendo: “*Vocês devem estar achando estranho... Vou pegar a cadeira*”. Vai até o centro, coloca a cadeira e continua: “*Existe um poema. Chama-se ‘Receita de Mulher’. Para todas as mulheres*”, pausa com irreverência, “*... e mulheres*” (gesto passando as mãos por todo o seu corpo). O público ri. “*Bom, eu vou ler, não porque eu sou burra, tá?*”. O público ri novamente. Daí em diante, a atriz lê

<sup>101</sup> Disponível em <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/receita-de-mulher> Acesso em 02/06/2022.

diretamente para a plateia, fazendo gestos que se ligam com o texto (mãos no queixo ao falar do rosto; mãos passando pela silhueta quando se menciona o corpo etc), sorrindo em certos momentos em que a imagem proposta pela receita não condiz com ela mesma; nem com outras mulheres da plateia com quem interage, nem com qualquer outra “mulher”, diga-se de passagem. Não se senta em momento algum e dá pausas para que o público ria. Para fechar a cena, completa: “*Agora, com relação aos homens, eu peço a deus que dê-me sabedoria para entendê-los, muita paciência pelos seus atos e, deus, se eu for pedir força...*”.

Quando Anna Paula compartilha com o público, composto também por outras “mulheres”, a receita de mulher na qual não pode caber, com a qual muitas das travestis que conhecia procuravam se moldar, à qual tantas mulheres (cis ou trans) se esforçam vidas inteiras por corresponder, com irreverência; a resistência à norma que a atriz denuncia acontece sem que nada precise ser afirmado verbalmente, sem a necessidade de contrapontos diretos, sem oposições simples. Sua presença zombando do texto, em si e por si, constitui um espaço para outros modos de existir.

Como dissemos em relação a *Más Monas* e sua crítica à cultura pop, o recurso cômico, aqui, serve à crítica à MPB e às reproduções, enquadramentos e representações que reifica. *Eu Quero Viver de Dia*, além de abusar das músicas presentes em boates GLS da época, não deixa de citar obras da MPB, como ocorre com Bethânia e Elba Ramalho em cenas anteriores. A resistência ao texto de Moraes e às normas que produz e reproduz se dá gestualmente, por meio de ações: anuncia que pegará uma cadeira, mas não a utiliza; parece não ter memorizado o texto; a leitura e a movimentação são propositalmente desleixadas; junto a isso, uma relação direta, estabelecida visual e gestualmente, que possibilita um espaço no qual a categoria “mulher” é questionada. Melhor: onde este questionamento é compartilhado, vaza para o mundo. A utopia que se expressa aqui é aquela sugerida por Lauretis (1994), na qual diferenças “entre” as mulheres são representadas, ao ponto de deixar de ser uma categoria pela qual nos reconhecemos facilmente, à qual temos a sensação de pertencimento.



IMAGEM 77: *Eu Quero Viver de Dia*, Teatro Obrigatório Universal (TOU), FILO – Festival Internacional de Londrina, 2004 (Foto: William Siqueira Peres)

O trabalho finaliza-se com as três atrizes vestidas como vedetes (IMAGEM 77), em uma coreografia sincronizada, marcada por movimentações de braços e pernas. Um daqueles números em que não há uma componente principal. Um momento de alegria. Um final feliz, como em *Priscilla*. Restam os aplausos.

Ao final da seção em que comenta o diálogo entre Adorno e Bloch, Muñoz (2017, p. 12) afirma que “a criação de mundo queer, portanto, depende da possibilidade de se mapear um mundo no qual é permitido lançar imagens da utopia, e de incluir essas imagens em qualquer mapa do social”. Em todos os trabalhos que discutirei neste capítulo, coisas, problemas, questões e *dramas encarnados* bastante densos estarão presentes. Durante muito tempo, aqueles produtos culturais mais facilmente distribuídos – como *Priscilla* – sobre existires LGBTQIAP+ exploraram

contextos de dor, doença e impossibilidade, solidão. A composição que realizei aqui, com *Eu Quero Viver de Dia*, *Priscilla* e a Boate Friends teve o intuito de fixar “*imagens da utopia*” que já estavam presentes ali e que se espriam pelos trabalhos que leremos a seguir (e os que já lemos também). Aos contextos de violência, há sempre imagens de diversão ou rituais de purificação que podem se oferecer, no fazer teatral. A possibilidade de trazer para dentro da linguagem teatral os modos de diversão GLS da época – com os números *drag* ou com as músicas de *Priscilla* dividindo as partes do trabalho – é um jeito de resistir próximo àquele contemporâneo em que se “*balança a raba*”. A criação da *Ai Que Susto!* e de *Eu Quero Viver de Dia* seria apenas a primeira de muitas respostas das travestis artistas-ativistas de Londrina a tais contextos. Espero, com esta tese, dar apenas um passo (e certamente não o primeiro) para que estas experiências possam estar “*em qualquer mapa do social*”, especialmente em relação às memórias de um teatro londrinense, um norte do Paraná.

#### **Elementos de transição:**

#### **Scarlett O’Hara e Mel Campus no *Teatro de Garagem* e a criação do *ElityTrans Londrina***

É muito comum em estandartes que, entre o *elemento central* – o objeto de celebração – e o *suporte*, tecidos ou outros materiais com propriedades distintas sejam colados ou costurados, formando como que outro suporte. Os trabalhos que comentarei aqui, não tão detidamente quanto *Eu Quero Viver de Dia*, de 2003, e os que virão depois (*Grazzi Ellas*, de 2017, e *Transtornada Eu*, de 2018), são este elemento que liga o suporte ao centro do objeto. São elementos de passagem do tempo, de construção de vida, de retomada e reafirmação de utopias, novas utopias, afetações solidárias, resistências.

Final do ano de 1999. A professora do curso de Artes Cênicas, então vice-reitora da UEL e diretora do FILO, Nitis Jacon, propõe às/aos estudantes das duas primeiras turmas do curso a realização da 1ª Mostra de Artes Cênicas da UEL; com apresentações destas/es para a comunidade universitária, quase todas ocorrendo na Praça do Centro de Educação, Comunicação e Arte (CECA) (IMAGEM 78). Como ainda não contávamos com salas de aula para o curso (seriam inauguradas apenas em 2001), este espaço aberto, por vezes, era usado como local para realizarmos aulas de Improvisação, Jogos Teatrais e Expressão Corporal I e II.



IMAGEM 78: Praça do CECA/UEL (Site da UEL)<sup>102</sup>.

Nesta mostra, um jovem ator-diretor vindo da cidade de Sertãozinho, São Paulo, ainda no 1º ano de graduação, dirige um grupo de estudantes em uma adaptação teatral da música *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque, de 1979. Era a segunda vez que Everton Bonfim montava este trabalho, sendo a primeira realizada em sua cidade natal.

A praça estava cheia. Havia um palco montado e quase todo o elenco estava sobre ele, encenando o início da música. Em certo momento, Valfredo Inforzato surge do prédio principal do CECA (à direita na Imagem 78), parando a encenação, andando em meio ao público, interagindo com quem estava ali. Era Geni, aquela que “*é feita pr’apanhar*”, “*é boa de cuspir*”, que “*dá pra qualquer um*” e que, a depender das conveniências, é tida como maldita ou bendita. Não sei dizer se a ocasião foi filmada e a memória já não permite que narre o acontecido com detalhes. Sobrou a sensação de divertimento, a lembrança dos risos, a vontade de conhecer melhor a música, a admiração pelo diretor, pelo elenco e por Valfredo-Geni.

<sup>102</sup> Disponível em <https://sites.uel.br/ceca/> Acesso em 09/06/2022. Ao fundo, à direita, o Laboratório 1 do curso de Artes Cênicas. À esquerda, o prédio principal do CECA. Nesta área há, ainda, o Laboratório 2 de Artes Cênicas, os prédios de Música; Artes Visuais; Design de Moda e Desenho Industrial.

Em 2006, Bonfim forma, junto a um grupo de atrizes e atores da cidade, a *Cia Teatro de Garagem*, que começou na garagem da casa em que parte do elenco morava à época. Inicialmente, o coletivo trabalhava sem patrocínio ou apoio público e estava preocupado com a pesquisa teatral para espaços alternativos, não-teatrais. Conforme podemos ver no vídeo *Teatro de Garagem: 5 anos na contramão*, em 2006 o grupo montou *Em Busca de suas Criaturas*, trabalho no qual traziam elementos que seriam essenciais a *Bendita Geni*, dois anos depois: o investimento em aspectos musicais da encenação (com músicos que atuavam como personagens, além de tocar) e a discussão sobre aspectos políticos e sociais contingentes. Conforme aponta Bonfim (TEATRO DE GARAGEM, 2001f): “O Em Busca... vai falar do tráfico de drogas, da violência, da prostituição, da banalização da morte”. Neste trabalho, o ator-músico e diretor musical do espetáculo Edgar de Abreu interpretava uma personagem travesti que, em certo ponto do espetáculo dizia:

*Se queria um final feliz, por que foi escrever que o muleque volta pra rua e morre atropelado na BR de tão chapado? E por que foi escrever que o marido vai preso por espancar a mulher até a morte? E por que me fez existir como uma traficante imbecil que sai matando as pessoas por motivos idiotas? Por que não escreveu um final feliz? Por quê? (TEATRO DE GARAGEM, 2011f).*

O contrário da utopia. A denúncia. A impossibilidade da vida sem violência, para certos corpos. *Em Busca de Suas Criaturas* é apenas um exemplo de trabalho montado por companhias da cidade, à época, que continham uma personagem travesti, e a convocação dele nesta tese, tem a ver com a motivação, dois anos depois, de convidar Scarlett O’Hara para interpretar a personagem principal da remontagem de *Bendita Geni*, ação que causava efeitos de representatividades em espaços distintos daqueles que *Eu Quero Viver de Dia* ocupava: a rua, a Praça Marechal Floriano Peixoto (também conhecida como Praça da Bandeira), no Calçadão de Londrina, o ponto mais central e provavelmente mais movimentado da cidade na época. Como atisvista das questões travestis e transexuais na cidade há tempos, mais uma vez como artista, Scarlett ocupava outro espaço, outra utopia, outros modos de resistência. A escolha de Scarlett para interpretar Geni nesta montagem, as linguagens circenses, a constituição de um coro cênico-musical e a rua como palco, têm a ver com aspectos nos quais o *Garagem* iria embrenhar-se a partir daí: “a aproximação com o teatro épico, formulada por Bertolt Brecht (...) capaz de despertar no público uma reflexão sobre aquilo que está sendo apresentado em cena, cultivando a produção do pensamento crítico” (Everton Bonfim in APÊNDICE 6). Com *Bendita Geni*, o

*Garagem* ativava o pensamento crítico em relação direta com questões de gênero e com os espaços frequentemente destinados – ou proibidos – a corpos contranormativos (pela simples presença de Scarlett no papel principal do espetáculo) e tocava, pela primeira vez, uma discussão que se tornaria cada vez mais forte nas décadas posteriores: a redistribuição das posições que os corpos marcados por inúmeras diferenças – de gênero, raça, classe e outras – ocupam na sociedade e no próprio sistema de arte.

#### Bendita Geni, 2008

*Bendita Geni* foi o primeiro trabalho do *Garagem* financiado pelo PROMIC. Contava com 15 integrantes no elenco, entre atores, atrizes e músicos. Como se pode ver no programa do espetáculo (APÊNDICE 6), era dividido entre integrantes da companhia e convidadas/os (como Scarlett). Também havia colaboradoras/es que construíram partes do espetáculo em oficinas – Preparação Corporal (Paulo Roberto Líbano de Paula, com técnicas circenses) e Maquiagem (Mara Braga), por exemplo. Todos atuavam no espetáculo, como ocorrera no *Em Busca...* É o segundo trabalho do coletivo realizado para a rua e foi patrocinado pelo edital *José Antônio Teodoro*, da SMC/PML, que previa uma verba de 60 mil reais para dois trabalhos teatrais contemplados, o que representava aproximadamente o dobro do máximo do que se pagava à época para produção de espetáculos teatrais, no PROMIC. *Bendita Geni* estreou no FILO de 2008, no centro da cidade, parando parte do Calçadão de Londrina.

Enquanto este trabalho era escrito<sup>103</sup>, o *Teatro de Garagem* enfrentou problemas com seus acervos e, por isso, não tive acesso a filmagens do trabalho. As análises que empreenderei aqui, portanto, terão como objeto o programa do espetáculo (APÊNDICE 6), fotografias, depoimentos presentes no vídeo *Teatro de Garagem: 5 anos na contramão* (TEATRO DE GARAGEM, 2011f) e memórias, re-criações. O programa do espetáculo começa com o texto *Nas Ruas com Geni, os Tubarões e a Zepelinha*, escrito por Danilo do Amaral. Inicia-se com uma discussão sobre a metáfora brechtiana dos humanos enquanto tubarões que “*traduz, talvez, a contradição humana mais primitiva: a nossa intrínseca afeição pela dominação*” (APÊNDICE 6). Em favor de si, os tubarões roubariam a força de trabalho dos

---

<sup>103</sup> Os contatos com Everton Bonfim iniciaram-se em setembro de 2020. Em junho de 2022, o ator-diretor do *Garagem* disponibilizou-me as fotografias, o programa e matérias de jornal que discuto nesta seção.



peixinhos, no mar, para seu próprio benefício, e os peixinhos aceitariam, até defenderiam, essa condição. Instituições como a escola e a igreja, e a arte que Brecht afirmava conservadora e despolitizada seriam responsáveis por esse condicionamento: “*Os peixes encenados nas salas de teatro seriam mostrados felizes cantarolando: ‘direto às guelmas dos tubarões’*”.

Em contraponto a estas questões, segundo o texto do programa, o dramaturgo alemão proporia a relação crítica com o teatro, a partir do diálogo entre espectadoras/es e artistas, na qual a assistência deveria compreender o caráter ilusório da arte; o que o teatro dramático – objeto principal da crítica brechtiana – “esconde” do público (Danilo do Amaral *in* APÊNDICE 6, grifos meus). Em seguida, o texto nos fala sobre a personagem Geni, na concepção do espetáculo do *Garagem*, e o liga à ideia de utopia, diretamente relacionada a uma questão de espaço(s):

***A Utopia é alimentada pelo ato de representar uma estória nas Ruas. Ruas de todos, um teatro que pode ser para todos, mas sofre com os impedimentos dos Tubarões, donos dos mares, das terras e dos salões de teatro. Para contribuir com a ruptura aos impedimentos que excluem os peixes brasileiros da fruição de um espetáculo de teatro, Bendita Geni vai onde o povo está: as ruas sacolejando no dia-a-dia. A utopia é provocar uma reação crítica nesse público anônimo e intercambiar com sua realidade em seu próprio habitat.***

O trecho acima revela um pouco sobre o método dialético acionado por Brecht – também pelo *Teatro de Garagem* ou por Walter Benjamin, um de seus contemporâneos e comentador de seus trabalhos – em que certas contradições são apontadas por meio de oposições: o teatro de rua (ou nas Ruas, como propõe o texto do programa) oposto aos “salões de teatro” (controlado pelos *Tubarões*) e as/os artistas “nas Ruas”, no espaço público aberto, mais próximos dos “peixes brasileiros” que comumente não acessam as salas de teatro. Os artistas encontrariam os peixes “em seu próprio habitat”.

A primeira questão que quero apontar é que o ato de “*provocar a utopia*”, para o *Garagem*, está diretamente ligado a uma questão de espaço: trabalhar em espaços não-convencionais (biblioteca, garagem, galpões etc), aproximar-se do “*público anônimo*” das ruas, das/os passantes, de pessoas que não acessam o espetáculo porque optaram por dirigir-se a um espaço teatral é uma estratégia que o grupo acessa para “*provocar uma reação crítica*”. Diz respeito, portanto, à maneira como este coletivo lê, interpreta e cria a partir das propostas brechtianas. Em segundo lugar, para não esquecermos as críticas a oposições binárias tão comuns às críticas *queer*, por exemplo, é importante que compreendamos que essa relação que se estabelece entre

“nas Ruas” X “salões de teatro” só faz sentido se pensada a partir de uma relação poética, construtiva da arte, ou seja, esta oposição diz respeito a *Bendita Geni*, não a um pensamento totalizador do que seria o teatro nos espaços convencionais X espaços não-convencionais/rua.

Por fim, como apontei na Introdução a partir dos vídeos produzidos pelo *Teatro de Garagem* com artistas e coletivos da cidade, pensar sobre os espaços em que os trabalhos são apresentados, adaptar-se aos espaços que são oferecidos para apresentações (nos projetos do PROMIC) e nos públicos que são alcançados pelos diferentes espetáculos e performances é uma postura bastante corriqueira entre grupos/coletivos da cidade, desde, pelo menos, a década de 1960. A intersecção entre arte e política opera-se, com frequência, portanto, partindo de certa abstração do que seriam os públicos “convencionais” de teatro (aquelas/es que vão às salas de teatro) e o público “das ruas” (que, neste tipo de visão, seriam pessoas que não têm acesso aos espaços convencionais de teatro). O *Estrellini Teatro Na Divaca* (Ponto 1), os coletivos ligados ao MARL (Ponto 5), o *Ás de Paus*, o *Criando a Liberdade*, a *Fábrica de Teatro do Oprimido*, o *Plantão Sorriso* e o *Teatro de Garagem* são apenas alguns exemplos de coletivos que produziram e produzem suas poéticas pensando a partir do ato de pensar o *deslocamento do público*, sobre o qual, a partir daqui, gostaria de abordar em três dimensões (não necessariamente nesta ordem):

- 1) Na abstração da ideia do público/plateia, que não seria a mesma em locais distintos;
- 2) No deslocamento da plateia e/ou dos atores e atrizes em cada um dos espetáculos ou performances e
- 3) Em como estes deslocamentos tocam, afetam questões relativas a gênero.

A primeira dimensão acima, portanto, tem a ver com questionar-se sobre o que, ou quem são os públicos, as plateias de teatro. Que corpos formam as plateias de teatro (ou cada plateia de teatro)? Que categorias incidem sobre ou marcam os corpos de cada plateia teatral? O que acontece quando um mesmo espetáculo é apresentado em locais, comunidades distintas? Envolve, também, pensar uma formação de público para o teatro da cidade, como apontei na Introdução. Aqui, cada público teatral é, primeiramente, uma abstração, como o eram, em Brecht ou em Benjamin, as classes burguesa e a trabalhadora. Certamente, os “resultados” desta postura em relação aos públicos receptores elencados para o trabalho não podem ser medidos em termos quantitativos, entretanto, não podemos esquecer que diz respeito a um contexto que,

na primeira década dos anos 2000, ligava-se a uma política pública de cultura da cidade, das preocupações poéticas de diversos coletivos, além de ações nos diferentes festivais da cidade (em oficinas e apresentações do FILO, do FML ou do Festival de Dança, por exemplo, que se espalhavam por Londrina, para os mais variados “públicos”). Apontar esta questão é importante, aqui, para que não acessemos as plateias, marcadas ou não por categorias de diferenciação, imbuídas/os daquela *hipótese realista* que Foster (2017) critica: uma postura constante de cautela em relação às abstrações que lançamos aos públicos para os quais apresentamos nossos trabalhos será sempre uma precaução necessária. Por isso mesmo, este “*Público nas Ruas*” não é uma categoria fechada em certas características, mas um objeto com o qual e para o qual o *Garagem* experimenta, constrói sua poética.

A segunda dimensão só pode ser abordada quando selecionamos precisamente o objeto da análise, uma vez que cada trabalho acessa e cria, em seus aspectos compositivos, diferentes estratégias de deslocamento daquela abstração de público. *Bendita Geni*, segundo Everton Bonfim (APÊNDICE 6), ao falar sobre as concepções cênica e de direção do espetáculo, une as propostas brechtianas – o coro cênico, a introdução da música na encenação, os cortes na narrativa e o distanciamento – a aspectos de práticas de cultura popular brasileira de matriz africana, como o baião, o maracatu, o samba e o coco – para aproximar-se deste(s) público(s) de “*peixinhos no mar*”. *Geni* é um trabalho em que o público se coloca em semicírculo (IMAGEM 79). Existe um fundo de cena que não é ocupado pela assistência. No interior deste espaço em meia-lua e entre a plateia acontece a relação entre artistas e público, uma relação intensa, mediada por olhares, cantorias, acrobacias e falas diretas. Tanto os corpos do elenco quanto do público, assim, precisam assumir uma disponibilidade distinta daquela que os “*salões de teatro*” solicitam. A proximidade corpórea entre artistas e assistência, o risco das acrobacias, performar as músicas do espetáculo, contar um pouco sobre cada uma das personagens, olho no olho, perto do ouvido, em *Bendita Geni*, é uma das maneiras de estabelecer a “*reação crítica*” de quem frui o espetáculo.



IMAGEM 79: *Bendita Geni*, Teatro de Garagem, 2008 (Foto: Arquivo do Teatro de Garagem).

Outro aspecto da composição que gostaria de relevar aqui é sobre a concepção de maquiagem e do figurino do espetáculo (APÊNDICE 6):

*Se Geni, rainha dos detentos, das loucas, dos lazentos é vista como símbolo de um prazer latentemente vermelho, de vida e energia, com exceção do narrador e do comandante, personagens externos e imparciais na história, o resto da cidade que simboliza a hipocrisia humana é morta, sem vida e fúnebre. Desta forma, as maquiagens criadas por Mara Braga pretendem revelar em branco e preto o que os personagens escondem uns dos outros.*



IMAGEM 80: *Bendita Geni*, Teatro de Garagem, 2008 (Foto: Arquivo do Teatro de Garagem).

O elenco se reveza entre compor o coro cênico-musical e interpretar personagens da trama e os figurinos básicos, criados por Lara Haddad, são feitos de tecidos bege com bexigas coloridas, em referência à cultura popular brasileira, ao circo e ao teatro de rua (APÊNDICE 6). Tanto as maquiagens quanto os figurinos, como as músicas e danças do espetáculo, promovem certo reconhecimento do público, uma vez que se relacionam com aspectos de manifestações culturais e personagens bastante conhecidos, por exemplo, em produtos da indústria cultural (como o personagem Carlitos, do ator Charles Chaplin). Em contraponto, a maquiagem de Scarlett-Geni é vermelha, cheia de vida (IMAGEM 81) e seu figurino é bordô. Nos momentos em que é julgada “bendita” pelo povo da cidade, adorna-se com um chale vermelho sobre a cabeça. Em combinação com o olhar cabisbaixo, agrega mais um elemento de reconhecimento, ao promover a identificação desta imagem com a de muitas santas católicas que conhecemos (IMAGEM 82).



IMAGEM 81: *Bendita Geni*, *Teatro de Garagem*, 2008 (Foto: Arquivo do *Teatro de Garagem*)



IMAGEM 82: *Bendita Geni, Teatro de Garagem, 2008* (Foto: Arquivo do *Teatro de Garagem*)

No sincretismo religioso de certas linhas da umbanda, religião que relaciona orixás do candomblé a santas e santos do catolicismo, Iansã corresponde a Santa Bárbara. Ambas governam os trovões, raios e tempestades e têm suas comemorações marcadas, no Brasil, para 04 de dezembro. Entre a santa que é degolada por converter-se ao cristianismo durante o Império Romano, após ser denunciada pelo próprio pai, um homem que havia a deixado trancada em uma torre por grande parte de sua juventude; e a orixá que simboliza as mudanças, o movimento, os deslocamentos, há tanto semelhanças quanto diferenças que são exploradas, na interpretação da atriz, na maquiagem e outros elementos bastante sutis do trabalho, por vezes provocando reconhecimentos, outras, a crítica, o distanciamento. Temos momentos de Geni-Iansã e Geni-Santa Bárbara, ambas simbolizadas pela cor vermelha. E este é um aspecto importante da composição, uma vez que Scarlett era ativa em sua religião, o Candomblé; onde teve o primeiro contato com integrantes do *Teatro de Garagem*:

*No processo de escrever o projeto para o PROMIC eu soube que havia um grupo formado só por travestis. Então eu fui atrás de saber quem eram essas travestis. E através da Dona Wilma, a mãe Mukumbi... Ela que indicou a Scarlett, né? Então fomos eu e o Edgar lá no terreiro chamá-la. A gente se sentou e explicou pra ela o que seria, a carga dramática da personagem Geni, né? Que ela seria bem maltratada na peça, né? Acho que ela gostou da proposta porque ela queria mostrar tudo o que passou*

*na vida, enquanto travesti na Leste-Oeste. Isso deu força pro personagem, porque ela viveu praticamente a história da Geni, na música* (Everton Bonfim in *TEATRO DE GARAGEM*, 2011f).

Não existe nenhum relato do *Teatro de Garagem* anterior ou contemporâneo ao processo de *Geni* que trate sobre conceitos e noções como autorrepresentação, por exemplo. O que parece ocorrer ao grupo é uma espécie de sensibilidade, não a uma causa específica (as identificações travestis), mas à força que a representação poderia ganhar, caso a atriz que interpretasse Geni conhecesse “na carne” as realidades que a personagem vive na música. Em matéria da Agência UEL de Notícias de 13/06/2008, intitulada *Geni num cortejo musical*<sup>104</sup>, uma entrevista coletiva, lê-se: “Everton Bonfim afirmou que sua escolha para o papel ajusta-se perfeitamente à proposta do espetáculo de evidenciar e questionar os preconceitos e a inveja que os diferentes provocam”. Também não é possível marcar em que momento o discurso presente em *Eu Quero Viver de Dia* adentrou o pensamento do grupo, já que, em seguida, na mesma matéria, Edgar de Abreu afirma: “Ela é uma personagem da noite que será vista à luz do dia, num trabalho artístico, isto deverá mexer com as pessoas”. E aqui podemos lidar com a terceira dimensão dos deslocamentos no espaço (suas relações com questões de gênero), mais um vez tendo em vista um objeto específico: o deslocar-se de um corpo contranormativo, não-esperado pelas diferentes plateias no espaço público aberto, “vivendo de dia”, em referência à peça de 2003 que Scarlett compunha o elenco.

No vídeo *Teatro de Garagem: 5 anos na contramão* (*TEATRO DE GARAGEM*, 2011f), Herbert Proença nos fala sobre como foi conhecer este trabalho como público; o encantamento e, ao mesmo tempo, o estranhamento que a personagem Geni feita por Scarlett causou nele e em outras pessoas à sua volta. Outra pessoa que viu o espetáculo na UEL, um professor de Psicologia, comenta sobre o papel do humor para a aproximação do corpo de Geni-Scarlett, um corpo diferente, com a plateia. *Bendita Geni* é, portanto, um trabalho alegre, divertido, que combina momentos de reconhecimento com quebras e distanciamentos; que joga com ideias e ideais que o público traz consigo em relação com aquela história que se passa à sua frente, que faz pensar sobre as situações que aquela mulher vive, naquela cidade; que, mesmo após

104

Disponível

em

[http://www.uel.br/com/agenciauelnoticias/index.php?arq=ARO\\_not&FWS\\_Ano\\_Edicao=1&FWS\\_N\\_Edicao=1&FWS\\_N\\_Texto=5238&FWS\\_Cod\\_Categoria=2](http://www.uel.br/com/agenciauelnoticias/index.php?arq=ARO_not&FWS_Ano_Edicao=1&FWS_N_Edicao=1&FWS_N_Texto=5238&FWS_Cod_Categoria=2) Acesso em 09/06/2022.

salvar a toda a cidade, é apedrejada. Um corpo que não pode conhecer a vida sem a violência gratuita (e sistemática).

Quero retomar o afeto da solidariedade como uma questão essencial para alguns grupos de teatro de Londrina que têm, em sua trajetória poética, se dedicado a trabalhar nesta zona em que arte e política se tocam e, por vezes, se amalgamam. A importância de falar sobre *Bendita Geni*, em primeiro lugar, tem a ver com o ato de preservar a memória desta artista que nos deixou em janeiro de 2011, no contexto da cidade de Londrina. A título de comentário, atualmente, no movimento político transfeminista londrinense, existe o Coletivo Scarlett O’Hara, com pretensões diretas à política institucional; no movimento teatral da cidade, o MARL inaugurou, no Canto do Marl, em 2019, a Biblioteca Scarlett O’Hara Costa. O que importa ressaltar, aqui, não é algum tipo de ação ou consciência direta, na qual o *Garagem* se juntaria, de antemão, ao ativismo transfeminista da cidade, mas às alianças que este grupo manteve com artistas travestis, compartilhando processos de formação cênica e lançando braços para outros coletivos existirem, outros trabalhos contranormativos de gênero no teatro, em que o que pode ser vislumbrado como comum é a presença destes corpos em espaços nos quais aparecem para provocar uma “*reação crítica*” (APÊNDICE 6). E, por fim, a importância da agência, da autorrepresentação e de processos que envolvem alteridade, realizados por Scarlett nos trabalhos teatrais que realizou.

Não à toa, o *ElityTrans Londrina*, coletivo transfeminino, formou-se do desejo de Mel Campus de aliar ativismo transfeminista e teatro – o que precisou ficar em latência de 1998 até 2012 – e do encontro com Herbert Proença, psicólogo e ator do *Garagem* desde muito próximo de sua fundação até os dias atuais. Não à toa também, em 2022, mesmo voltando a morar na Itália, Campus coloca-se como integrante do grupo, tendo realizado com o *Garagem* os espetáculos *O Poeta que Pariu* e *Terra Desmedida*, mais recente trabalho do grupo, de 2020. Entre a estreia de *Bendita Geni* e os dias atuais, muitas categorias, noções, conceitos e operadores políticos emergiram, se produziram ou explodiram socialmente. *Geni* projeta para o futuro – hoje e além – enquanto utopia, efeitos nas representações que têm a ver diretamente com a presença, a movimentação de uma corpa travesti, negra e prostituta nos espaços mais centrais de uma cidade média e extremamente conservadora, mas, também, com a ampliação dos universos poéticos, das pesquisas de linguagem que esta atriz pôde realizar. Scarlett nunca separou sua ação ativista de suas incursões como atriz. Para ela, colocar-se no espaço público, político, sendo quem era, expressando sua feminilidade e sua



inconformância com as normas binárias de gênero era importante para que outras pudessem viver a utopia que começava a habitar. Ao mesmo tempo, Scarlett contribuiu para o entendimento de que a linguagem teatral seria um terreno essencial para construir as imagens necessárias para que esta utopia se mantivesse, crescesse.

Quanta coisa aconteceu entre *Eu Quero Viver de Dia*, no qual o teatro era visto enquanto dispositivo, ferramenta, e *Bendita Geni*, quando a linguagem teatral se consolida como espaço para constituir “reações críticas” sobre corpos travestis, ou melhor, sobre como a sociedade os vê e como os trata (E, por favor, evitemos estabelecer laços ou hierarquias de “evolução” ou importância). Viriam depois: outros modos de aliar-se; mais proximidade com os poderes públicos responsáveis pela cultura na cidade; a ligação com outros coletivos e instituições teatrais; entendimentos de que o fazer teatral é espaço para compreender-se enquanto pessoa contranormativa de gênero.

#### *ElityTrans Londrina e o Cabaré da Diversidade Londrina, 2013*

*Tivemos nossa primeira experiência, junto com o Coletivo, em 2012. Começamos a fazer oficinas de experimentação teatral junto ao ElityTrans e a conversar sobre o que xs participantes buscavam através do teatro. A proposta trazida nas primeiras oficinas era criar um espetáculo que falasse sobre as experiências de travestis e transexuais, mas de forma diferente da que se viam retratadas na mídia e em algumas produções artísticas e acadêmicas. A ideia era retratar as belezas e alegrias, não somente os sofrimentos da vivência trans* (LOPES, 2018a, p. 42, grifo meu).

O trecho acima compõe a seção *O(s) Encontro(s) com o Coletivo ElityTrans*, na dissertação de Herbert Proença, ator do *Garagem* e ator/diretor da *Cia Translúcidas*, sobre a qual falarei adiante. Este momento diz respeito ao encontro de Lopes e Rafael Avansini (atores do *Garagem*) com Mel Campus, Chris Lemes e outras atrizes travestis da cidade, e a formação deste coletivo ativista, que se aliava ao MARL e a outros grupos de teatro da cidade, a partir do ano de 2012. Esta seção, como elemento de transição, nos ajudará a marcar um momento de aliança essencial para compreendermos *Grazzi Ellas* e *Transtornada Eu*, espetáculos que seriam produzidos a partir do ano de 2017 e que compõem este *movimento transfeminista em teatro* em Londrina, os elementos centrais deste estandarte.

Na mesma seção da dissertação, Herbert nos fala sobre a apresentação de seu projeto para ingresso no mestrado, interessado em falar sobre questões relacionadas à despatologização da transexualidade, ocasião na qual Mel afirma ser preciso “tirar as travestis das páginas policiais e trazê-las para as teses” (LOPES, 2018a, p. 45). O

espaço do fazer teatral, os salões de teatro e, também, os espaços de produção e circulação de conhecimento acadêmico, portanto, são vislumbrados como lugares essenciais para afirmar outros modos de existência para as travestis, cheios de “*belezas e alegrias*”, bem como potentes para o fim de entendimentos de que transexualidades constituem patologias, doenças e que precisam de qualquer tratamento.

Enquanto o *ElityTrans* se formava, em 2012, criando “*intervenções artísticas, ações teatrais pensadas como recursos políticos de ação. Cenas criadas para compor os quadros de manifestação públicas e de ativismo que eram compartilhados com o Coletivo*” (LOPES, 2018a, p. 46-47), o grupo participou do *Ato Diversidade Colorindo a Cidade* (*id*, p. 47), uma reação do *ElityTrans* e do MARL a pixações homofóbicas na Praça Rocha Pombo, no centro da cidade, sobre a qual, Lopes (2018a, p. 47) comenta:

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

Tal cena seria apresentada no evento *Sarau do Garagem*, em outubro de 2012, junto ao solo *A Profecia do Espírito Feminino*, de Mel Campus, criado nas oficinas de teatro do *ElityTrans Londrina*, um trabalho no qual cria suas próprias abordagens acerca do que seria o “feminino”. Estas e outras intervenções do *ElityTrans* seriam essenciais para a formação do que viria a ser, anos depois, a *Cia Translúcidas*. Em outubro de 2013, como continuidade da manifestação acima, seria realizado o *Cabaré Diversidade*:

*(...) na Concha Acústica, espaço público da cidade. Foi organizado pelo Coletivo ElityTrans em parceria com o MARL e outros coletivos e organizações da cidade (movimento negro, coletivos feministas, ativistas da área cultural, entre outros). O objetivo era trazer visibilidade para as problemáticas das dissidências sexuais e das violências de gêneros, além do exercício de ocupação dos espaços públicos* (LOPES, 2018a, p. 48, grifo meu).

Em primeiro lugar, é importante comentar sobre o local em que aconteceu o evento: a Concha Acústica de Londrina. Próxima ao Calçadão, tem sido historicamente um importante espaço de circulação artística da cidade. O “*exercício de ocupação de espaços públicos*” para falar sobre “*as problemáticas das dissidências sexuais e das violências de gênero*”, algo que já estava presente em *Eu Quero Viver de Dia* e que se realizava com a presença de Scarlett O’Hara em *Bendita Geni*, tomava ares de

acontecimento, envolvendo alianças entre coletivos artísticos, ativistas e artístico-ativistas (ou artistas, como Mel Campus gosta de colocar). A resistência, aqui, acontece como manifestação pública coletiva, assembleia (nos dizeres de Butler, 2019c) e constitui-se em uma programação extensa<sup>105</sup>, composta por intervenções artísticas, falas de componentes de movimentos sociais e celebrações a Scarlett e a Yá Mukumbi<sup>106</sup>. O cartaz do evento (IMAGEM 83) conta com um desenho no qual reconhecemos as feições de Scarlett.

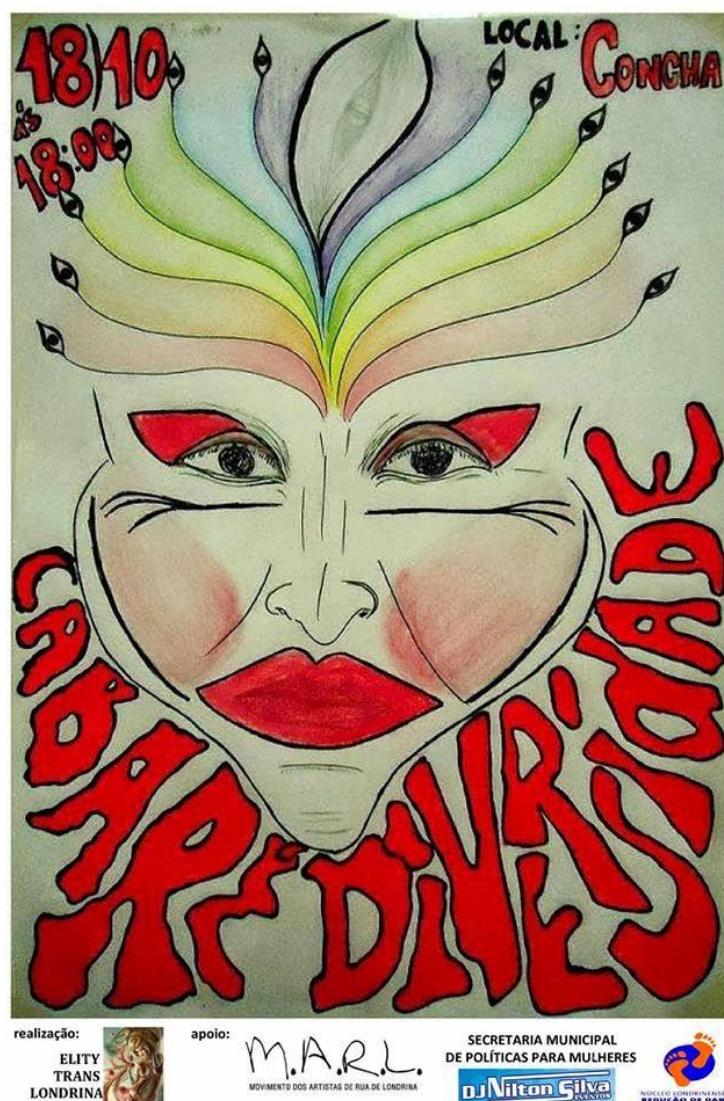


IMAGEM 83: Cartaz *Cabaré Diversidade*, 2013<sup>107</sup>.

<sup>105</sup> Disponível em <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2013/10/cabare-da-diversidade-mar-londrina-pr.html> Acesso em 23/06/2022.

<sup>106</sup> Também conhecida como Dona Vilma, Vilma Santos de Oliveira foi uma importante integrante do Movimento Negro e dos ativismos em torno das religiosidades afro-brasileiras, especialmente o Candomblé, na cidade de Londrina.

<sup>107</sup> Disponível em <https://teatroderuaeacidade.blogspot.com/2013/10/cabare-da-diversidade-mar-londrina-pr.html> Acesso em 23/06/2022.

Para fixarmos este acontecimento, trabalharei com três imagens:



IMAGEM 84: Everton Bonfim em cena de *Bendita Geni* em homenagem do *Teatro de Garagem* a Scarlett O'Hara, *Cabaré Diversidade*, 2013 (Foto: Arquivo do grupo)



IMAGEM 85: Concha Acústica de Londrina, 2021 (Foto: Prefeitura do Município de Londrina)<sup>108</sup>.

<sup>108</sup> Disponível em <https://blog.londrina.pr.gov.br/?p=97408> Acesso em 23/06/2022.



IMAGEM 86: *ElityTrans* no *Cabaré Diversidade*, 2013 (Foto: Arquivo do *Teatro de Garagem*)

A Imagem 84 é fruto da remontagem de cenas de *Bendita Geni*, uma das formas que o *Teatro de Garagem* encontrou para celebrar Scarlett O'Hara naquele evento, quando Everton Bonfim interpretava Geni à moda da atriz. A Imagem 85, por sua vez, mostra a vista aérea da Concha Acústica, inaugurada em 1957; e a Imagem 86, a cena montada pelo *ElityTrans Londrina* em reação à intervenção da Guarda Municipal um ano antes, quando da intervenção na Praça Rocha Pombo (nela estão presentes Mel Campus – de vestido vermelho – Herbert Proença – totalmente de preto – e Rafael Avansini – em preto e vermelho).

Diferente do que tenho feito até o momento na tese, comentarei as três imagens em bloco. Não importa aqui adentrarmos a criação destes trabalhos, mas, sim, seu caráter performático, de evento. Mais: o que me interessa sobremaneira neste acontecimento – o *Cabaré Diversidade* – é a capacidade do *ElityTrans* de aliar-se com o movimento teatral (mas não somente) da cidade; a ampliação dos espaços em que ativismo transfeminista e fazer teatral se encontram. Outra vez, um espaço central e importante para a circulação cultural de Londrina (IMAGEM 85) é ocupado, desta vez a partir da aliança de uma diversidade ainda maior de corpos, questões, categorias e marcações; Scarlett O'hara é celebrada (IMAGEM 83 e 84) e mais uma criação do *ElityTrans Londrina* pavimenta os alicerces poéticos do grupo (IMAGEM 86).

Por fim, neste período, Mel Campus passaria a integrar as oficinas de formação do *Teatro de Garagem* e entraria definitivamente para a companhia, enquanto paralelamente mantinha-se no *ElityTrans Londrina*. No ano de 2015, realizaria, junto a um elenco de cinco pessoas do *Garagem*, o espetáculo *O Poeta que Pariu*, mais um trabalho realizado para espaços abertos. Aos poucos, o *ElityTrans* se assumiria como um coletivo de ativismo político transfeminino e lançaria braços para a *Cia Translúcidas*, a “vertente teatral” dele, que estrearia *Transtornada Eu* em 2018. Mel Campus também faria alianças com o curso de Artes Cênicas da UEL, criando o espetáculo-solo *Grazzi Ellas*, de 2017, sob direção do então formando Luan de Almeida Sales e orientação de Aguinaldo Moreira de Souza. No ano seguinte, se uniria a um coletivo de artistas de Londrina e de fora para realizar o projeto de circulação aprovado pelo PROMIC, *Grazzi Ellas TRANSitando*. Estes dois últimos trabalhos compõem o *elemento central* do nosso estandarte. Vamos festejá-los a partir de agora!

### ***Grazzi Ellas, 2017:***

#### **Rituais de Autorrepresentação**



IMAGEM 87: *Grazzi Ellas TRANSitando*, documentário, 2020. Print de celular, 14/07/2022

*Viver intensamente. Fazer teatro intensamente. Produzir poesia intensamente. Deixar uma mensagem. Uma mensagem pra que a invisibilidade seja combatida, pra que eu seja lembrada, pra que a nossa comunidade seja lembrada, pra que as nossas histórias não sejam mais esquecidas, pra que esse corpo trans não seja mais desumanizado em vida. Porque quando ele cai, ele já cai porque sofreu todos os efeitos da devastação, das violências e das desumanizações. É demais pra um corpo. É injusto. Um corpo que vive precisa viver. E a vida é uma poesia. E a*

*Grazzi me diz isso: Vai lá! Busca a poesia das coisas. Busca a poesia da desgraça. Busca a poesia da monstruosidade. Busca a poesia do terror, do grotesco. E ali, no meio de todo aquele horror, você encontra algo belo. Essa é a beleza que eu busco* (CAMPUS in CIA TEATRO DE GARAGEM PRODUÇÕES, 2020).

O trecho acima é um fragmento do documentário *Grazzi Ellas TRANSitando*, concebido por Mel Campus e Rafael Avansini, em parceria com o *Teatro de Garagem*. A voz da atriz está em off. No início da cena, está com um vestido verde esmeralda, deitada sobre uma passarela de madeira, que avança sobre a areia, em uma praia. Seus braços estão abertos e apoiados no chão. Em cada uma das mãos segura uma folha de espada de São Jorge (IMAGEM 87). Por algum tempo, a cena permanece fixa. Um corte e a atriz está de costas, segurando as espadas em apenas uma das mãos, enquanto afasta-se de nós, em direção à saída da ponte. Outro corte e a atriz está girando, com uma espada em cada mão. Em seguida, está calma, sobre a água, em um riacho raso e, por fim, de cócoras, muito próxima da câmera, fitando-a diretamente. Estamos olho no olho com Mel. Neste documentário, trechos do texto do espetáculo são ditos em outros espaços: na rua, na praia, em uma praça, em um carro... O trabalho se desloca para outro meio: o audiovisual.

A posição na qual a atriz se encontra tem uma relação direta com uma das principais cenas do espetáculo, mas o texto falado transborda o espetáculo e diz, de outras maneiras, sobre coisas nas quais *Grazzi Ellas* toca. Mais uma vez, estamos tratando de uma espécie de prolongamento: a arte teatral se desloca (e se amalgama com) outro meio, alcançando, em rede, outros corpos, outras subjetividades, constituindo acervo das artes contranormativas de gênero brasileiras contemporâneas. A resistência se faz, aqui como em Milo, o Sensível, ou na *Haus of X*, apropriando-se (e ao mesmo tempo fazendo) tecnologias: os limites entre teatro, performance e audiovisual são borrados; como são as fronteiras estabelecidas para as existências de gênero que não respondem a contento às normas heterossexualizantes e cisgenerificantes.

A citação acima também tem a ver com um pouco da trajetória da atriz e com as questões que a tem preocupado, nesta interseção entre a prática artística e o ativismo transfeminista, em Londrina; sobre as quais me aprofundarei no decorrer desta seção e da próxima. Desde o *ElityTrans Londrina*, quando Mel se encontra com Herbert Proença e o *Teatro de Garagem*, e a manifestação *Diversidade Colorindo a Cidade*, na Praça Rocha Pombo, que a atriz começou a perceber a importância da poesia, da

arte e, principalmente do teatro para “*imaginar novos mundos possíveis*” (CAMPUS *in* POKAROPA, 2020) e, aqui, ela retoma esta questão. A intensidade da qual fala tem ligação direta com a poética do espetáculo e a ideia de *dramaturgia da lembrança* (SOUZA, 2013), que abordarei abaixo. No momento seguinte, Mel coloca-se enquanto parte de uma comunidade e afirma a necessidade de trazer à tona memórias, acontecimentos que comumente são apagados dos discursos normativos de gênero (mas não somente).

Voltando ao *paradigma do artista enquanto etnógrafo*, o que gostaria de tomar do pensamento de Foster (2017), aqui, é a possibilidade de falar de uma artista que, dentro de sua própria vida, das comunidades em que circula, dos coletivos dos quais participa, das poéticas que constitui com outras/os; forma uma espécie de **alteridade de si mesma**. De certa maneira, Mel (e outras/os artistas que comentei até aqui) opera com a constituição de outros – sociais e/ou culturais – que são, ao mesmo tempo, ela mesma. No interior de seus percursos poéticos e das relações que estabelece com outras/os artistas e coletivos, realiza uma espécie de autoetnografia, quando coloca questões suas *em relação* com pessoas que pode perceber como estes outros, mas que, graças à importância que a constituição de sua poética singular tem, não são “*alocados como exterioridade*” (FOSTER, 2017). É de dentro das relações que seu corpo tem com o mundo, a sociedade, a cidade e a linguagem que Mel fala, produz e compartilha seus processos e produtos artísticos. São questões de espaço, de materiais, da imaginação política, da constituição de afetos, modos de existir. O que importam são as relações que seus trabalhos criam. Não se trata de assumir qualquer funcionalidade exterior à arte que não seja o relacionar-se nos, com ou por intermédio dela. Se, para Benjamin (1994a), o *autor como produtor* modificava o meio produtivo com vias a aproximar-se de um modo (um mundo) socialista; *Grazzi Ellas, Eu Quero Viver de Dia* (2003), *Más Monas* (2022) e *Transtornada Eu* (2018), por exemplo, trabalham em vias de desconstruir certos modos de representar, enquadrar e encerrar as possibilidades de viver gênero e sexualidade. Quando adentrarmos o espetáculo, comentarei a importância da autorrepresentação trans no trabalho de Mel.

Por fim, mais ao final da citação, a atriz nos fala sobre a questão da beleza em seu trabalho. Em conversa por aplicativo de conferência online, em 15/12/2021, Campus afirmou que, com *Grazzi Ellas*, está interessada em “*contar as belezas do corpo trans*” e desapegar-se de uma narrativa que só conte sobre dores, sofrimentos e violências. As belezas que Mel quer contar, entretanto, não tem nada a ver com aquelas



belezas facilmente reconhecíveis, modelares. A beleza que Mel aborda e constitui não exclui estas mesmas dores, sofrimentos e violências. Neste espetáculo, a beleza, mas também o horror e outras coisas que facilmente percebemos como contrários dela, são constituídos em um campo de intimidade tão intensa e profunda que, ao final, estaremos purificadas/os junto à atriz. Mais importante, a purificação acontece em um terreno ritual e social, e ninguém que tenha participado deste “estar juntas/os” proporcionado por *Grazzi Ellas* será extatamente a/o mesma/o após ele.

### *Grazzi Ellas*: um ritual de autorrepresentação

*Grazzi Ellas é a história de uma mulher trans. E Grazzi significa muitas delas. E fala de um corpo trans que é transgressor* (CAMPUS in CIA TEATRO DE GARAGEM PRODUÇÕES, 2020).

*Grazzi Ellas* é um solo de Mel Campus dirigido inicialmente por Luan de Almeida Sales. Um pouco sobre o processo de trabalho pode ser conhecido no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para o curso de Artes Cênicas, na UEL, *A trajetória de um jovem diretor: Trabalhar com a Atriz Melissa Campos e a montagem do espetáculo Grazzi Ellas* (SALES, 2017), orientado por Aguinaldo Moreira de Souza, que, em seguida, continuaria a coordenar o trabalho da atriz, período em que o espetáculo se modificaria. Esta escrita tem como base a filmagem realizada no FILO de 2017<sup>109</sup>, o texto de dramaturgia do espetáculo (APÊNDICE 7), trechos de conversa via aplicativo de conferência online, fragmentos de *Grazzi Ellas TRANSitando* e excertos de entrevistas da atriz (CAMPUS in POKAROPA, 2020; CAMPUS & LOPES, 2020). Algumas imagens que trarei aqui são posteriores à filmagem e contém elementos cenográficos e de cena que não estavam no trabalho em sua primeira versão.

Para iniciarmos as descrições e análises do espetáculo, começarei falando sobre aspectos rituais presentes na montagem, principalmente após a direção de Aguinaldo Moreira de Souza, no ano de 2019; uma vez que o aspecto ritual ganha mais força nesta segunda versão, com a introdução do círculo de flores (IMAGEM 90, algumas páginas abaixo) desde o início da encenação e o sol/mandala feito de jornais, ao fundo do cenário (IMAGEM 88).

<sup>109</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=w0doarRLGLE&list=PPSV> Acesso em 08/07/2022.



IMAGEM 88: *Grazzi Ellas*, 2019 (Foto: Bianca Brito)

*Grazzi Ellas* é um expurgo, um ritual, um processo de purificação, um trabalho que explora o espaço teatral de maneiras distintas dos espetáculos londrinenses sobre os quais tenho comentado neste capítulo. A partir de uma miríade de referências e processos, que vão desde notícias de jornal, memórias, construção de partituras físicas, coreografias e menções a aspectos simbólicos e rituais de matrizes variadas; Mel Campus constitui um espetáculo no qual a autorrepresentação trans é central. Como dito na epígrafe desta seção, *Grazzi Ellas* é única, mas, ao mesmo tempo, “*muitas delas*”. A história de *Grazzi*, que é e não é Mel (também ao mesmo tempo), se aproxima de muitas histórias trans, travestis e cuir. Mas, o mais importante aqui, tendo em vista que estamos tratando de uma poética singular, é que *Grazzi* é um trabalho (e um corpo) transgressor; uma transgressividade que se manifesta ao constituir o espaço íntimo e espiritual formado pela atriz e o público que está junta/o, demora-se com ela.

*Grazzi Ellas* é também uma criação que começa antes de se plasmar como espetáculo. Podemos dizer que, para Mel, ele inicia-se em *Eu Quero Viver de Dia*, enquanto potência, desejo de “*deixar uma mensagem*” (CAMPUS in CIA TEATRO DE GARAGEM PRODUÇÕES, 2020) com o teatro, algo que não pôde realizar em 2003. Para Luan Sales (2017, p. 13-19), por sua vez, acontece a partir da disciplina Interpretação I, com o professor Camilo Scandolara, no 2º Ano, em 2013, quando começou a visitar a Leste-Oeste e a conhecer as travestis que ali trabalhavam, ocasião

na qual ansiava por “*mergulhar intimamente no mundo e na vida delas e que mais uma vez surgia a vontade de **querer entender o meu gênero através do Teatro***” (SALES, 2017, p. 17, grifo meu).

A frase grifada acima tem a ver com uma dimensão importante para esta tese: as práticas e os possíveis (des)entendimentos de gênero (em si e nas comunidades das quais participamos, com as quais nos identificamos ou com as quais nos aliamos) como formas de relação; mais especificamente as relações poéticas e construtivas da arte, as negociações e os efeitos do gênero em trabalhos criativos, em apresentações artísticas, independente do(s) meio(s) e linguagem(ns) escolhido(s) por cada artista para realizar este intento; as relações que o ato de fazer arte pode causar nas subjetividades de quem faz e de quem frui cada uma destas composições. O que a citação acima revela, assim como as relações que estabeleço com mama Gatathea, por exemplo, é que o gênero é sempre uma questão relacional que, na arte, pode ser provocada e mediada por seus processos, linguagens, poéticas, modos de fazer, de organizar os espaços, de constituir memória etc. A autorrepresentação, por sua vez, não é fixação de marcas nem de certos modos de representação que seriam modelares, mas processo experimental: a possibilidade de autorrepresentar-se publicamente, às vezes fugindo de nós mesmas/os, ou de ideais que criamos e sustentamos para e sobre nós mesmas/os, está inscrito no tempo e no espaço. Esta *Grazzi* que emerge no espetáculo e nas relações que Mel estabelece, primeiramente com o diretor Luan Sales, modifica as relações generificadas de ambos e, ao mesmo tempo, extrapola a si mesma, na relação com as plateias e com outros corpos que podem, de alguma maneira, reconhecer-se nele.

*Grazzi Ellas* é um trabalho que envolve uma rede de artistas, em um primeiro momento, localizadas/os em Londrina, mas que, em seguida, transborda este local, quando o trabalho é aprovado pelo PROMIC. *Grazzi Ellas TRANSitando*, aprovado no período de 2018-2019 na Linha Circulação e Difusão da referida lei, se ligaria a uma rede maior de artistas *queer* (ou cuir, kuir) e expressões gênero que não podemos nominar, ou não querem ser nominadas de Florianópolis, Itajaí (SC), Maringá e São Paulo. Na capital catarinense, com a *Cia Fundo Mundo*<sup>110</sup> e o espetáculo *Sui*

---

<sup>110</sup> Parte da produção deste coletivo circense formado por pessoas trans pode ser visto no Canal Cucetas Produções, administrado por Vulcanica Pokaropa, uma das integrantes dele e idealizadora da série *Desaquenda*, que, acredito, constitui um acervo essencial para quem deseja iniciar certos (des)entendimentos sobre as relações entre arte contemporânea e arte contranormativa de gênero, hoje.

*Generis*<sup>111</sup>; em Itajaí, com Cali Ossani e o trabalho *Rasteira*, e, em uma produção envolvendo o intercâmbio entre as cidades de Maringá e São Paulo, com Rodolfo Lima<sup>112</sup> e Leonardo Fabiano (Úrsula Xcar, da *Haus of X*), além de encontros e trocas com Marina Mathey (SP), Ave Terrena Alves (SP), Maitê Schneider (SP), Lucas Gabriel Wickhaus dos Santos (SP) e o *Espaço Transformando*, representado por Ana Alonsa, Everton Lampe, Felipe Ferreira Ferro (Florianópolis).

Como Mel afirma, seu corpo, em *Grazzi Ellas é “Um corpo que conta a história de outros corpos”* (CAMPUS & LOPES, 2020). Nele, está interessada em experimentar-se, no teatro, de forma a contar as histórias de outras travestis de Londrina com quem se relacionou, como afirma Sales (2017, p. 21):

*Ao colocar suas histórias como dramaturgia, Melissa levanta questionamentos sobre o seu universo. A sociedade Londrinense está acostumada a ver Mulheres Trans na avenida de prostituição ou nas manchetes de assassinatos. Os estigmas das doenças sexualmente transmissíveis caem nestas pessoas e são marginalizadas, mas na cena Mel está saudável, suada e com roupa de treinamento. A auto afirmação da mulher que a sociedade está acostumada, para uma Mulher Trans no teatro, é a imagem da produção da Drag Queen e as pessoas esperam que a atriz vá aparecer embaixo de um foco com uma roupa coberta de paetês; por isso a escolha do preto e do vestido que revela característica de ensaio. As pessoas esperam uma atriz construída socialmente como Mulher fazer isso e não uma Mulher Trans em trabalho cênico como qualquer outra artista.*

A citação acima diz respeito, primeiramente, às maneiras de compor cenários e figurinos no espetáculo. A indumentária não revela glamour, não se trata de uma performance “bonita” ou feita para entreter. Diferente da composição de *Eu Quero Viver de Dia*, de 2003, a artista não realiza um show para a plateia. Estamos muito longe de referências ao universo *drag-transformista*. Um espaço íntimo é formado com pouquíssimos elementos de cena, sem trilha sonora ou sonoplastia (na segunda versão, no início do espetáculo ouvimos uma caixinha de música, apenas). Tudo é corporificado nas/pelas ações físicas da atriz; uma característica essencial da construção do espetáculo. Os cenários são simples: inicialmente, vemos uma cadeira de madeira e um vaso de cerâmica que, no início do espetáculo, estão iluminados cada qual com um foco de luz, sendo que a cadeira está apoiada no chão de cabeça para baixo e esconde algo abaixo dela. Outros adereços serão trazidos ao palco no decorrer do espetáculo.

<sup>111</sup> No vídeo *Cia Fundo Mundo* em Londrina, Vulcanica Pokaropa fala um pouco sobre como foi a apresentação em Londrina: <https://www.youtube.com/watch?v=Cnchz9F2YuQ> Acesso em 14/07/2022.

<sup>112</sup> Referências a *Bicha Oca* podem ser encontradas no canal de YouTube de Rodolfo Lima: <https://www.youtube.com/channel/UCkeQt070ogcaFpRRloPyTFw> Acesso em 14/07/2022.

Ao mesmo tempo, a citação nos fala sobre imaginários compartilhados socialmente sobre os lugares das mulheres trans e cis em trabalhos que envolvem a composição de personagens, algo sobre o qual uma legião de atrizes e atores trans no Brasil e além têm tratado, cada vez com mais veemência e com estratégias cada vez mais complexas e variadas, algo que pode ser visto nas entrevistas da série *Desaquenda*, nos documentos do MONART (2018a, 2018b) ou no filme *Revelação*, por exemplo.

Em referência ao livro *O Corpo Ator*, de Aguinaldo Moreira de Souza (2013, p. 36-37), Luan Sales nos conta que produziu o trabalho a partir do que seu orientador chama de *dramaturgia da lembrança*,

*(...) processo no qual, a partir do limite técnico corporal atingido, abrimos-nos para interferências da memória (sensorial e imagética) e, ao mesmo tempo, acessávamos elementos textuais investigativos, anteriormente em referências literárias.*

No decorrer do espetáculo, sentimos que Mel está sempre próxima ao seu limite físico e é nesta zona que a *dramaturgia da lembrança* nasce. É nela também que a afetação entre artistas e público se realiza, é nela que se produz poeticamente o trabalho. É nela que aquela intensidade sobre a qual Mel fala é experimentada, tornada poesia. É aqui e na constituição do espaço de interação entre espetáculo e público que *Grazzi Ellas* se diferencia dos trabalhos que comentamos até aqui.

*Um espaço de relação íntima com Mel Campus*



IMAGEM 89: *Grazzi Ellas*, em Laboratório de Artes Cênicas da UEL, 2017 (Foto: Aguinaldo Moreira de Souza)



IMAGEM 90: *Grazzi Ellas*, Galpão Casa 1, São Paulo, 2019 (Foto: Aguinaldo Moreira de Souza)

As duas imagens que nos ajudam a adentrar *Grazzi Ellas*, ambas feitas por Aguinaldo Moreira de Souza e postadas em sua rede Facebook, dizem respeito a momentos bastante distintos das memórias deste trabalho. A primeira em 2017, próximo ao momento em que Luan de Almeida Sales finalizava seu TCC; a segunda, já sob orientação de Aguinaldo, quando *Grazzi Ellas* realizava o projeto aprovado pelo PROMIC para sua difusão, na cidade de São Paulo. O que quero tomar destas duas imagens é o modo como o espaço se organiza, produzindo uma experiência de proximidade e de intimidade com a atriz. Como comentamos anteriormente sobre outros trabalhos teatrais da cidade, também há uma adaptação ao espaço que é oferecido, na segunda imagem. Na filmagem realizada para o FILO de 2017, por sua vez, vemos o público ainda mais próximo da atriz, disposto em meia-lua. Mel está sobre um palco e percebemos, pelas direções para onde lança olhares, gestos e falas, que há público à sua frente<sup>113</sup>.

<sup>113</sup> O trabalho foi apresentado no auditório do Centro Cultural SESI/AML (Associação Médica de Londrina), localizado no centro histórico da cidade, defronte à Concha Acústica. O local conta com 126 lugares e é adaptado como teatro, com características de palco italiano. Disponível em <https://www.sesipr.org.br/cultura/centros-culturais/centro-cultural-sesiaml-1-27898-266196.shtml> Acesso em 08/07/2022.

*Grazzi Ellas* é um ritual, e este caráter cresceu com o tempo, conforme amadurecia em relações da atriz com o próprio trabalho, outras/os profissionais e com os distintos públicos para os quais apresentou, o que fica evidente na Imagem 90, em que, de antemão, chegamos em um espaço preparado para o ritual. Assim como discutimos em relação a Fernanda Magalhães em *Grassa Crua*, de 2016, e seus mantos de Iemanjá, ou da composição de Geni, de Scarlett O’Hara, e sua relação com Iansã; aqui também o Candomblé é acionado para iniciar o trabalho, em relações com Nanã Buruku, Exu e Oxum. Como se lê no *Prólogo*, na primeira rubrica do texto da dramaturgia do espetáculo (APÊNDICE 7, grifos do original):

*A Atriz faz uma entrada com saudação a Exu e Nanã; caminha cantarolando e carregando nos braços pesados vasos, que a fazem pender o corpo – estes vasos trazem suas crenças e mitos: Terra, Água e Ar. Outros elementos de seu mundo interior estão no palco: o Fogo (numa vela guardada em um vaso de barro) uma cadeira vermelha (caída ao chão) e **Uma Negra Boneca**, amiga de pano que está descansando embaixo da cadeira. A Atriz olha todo o espaço, pensando e sentido as mazelas humanas que serão ali reveladas!*

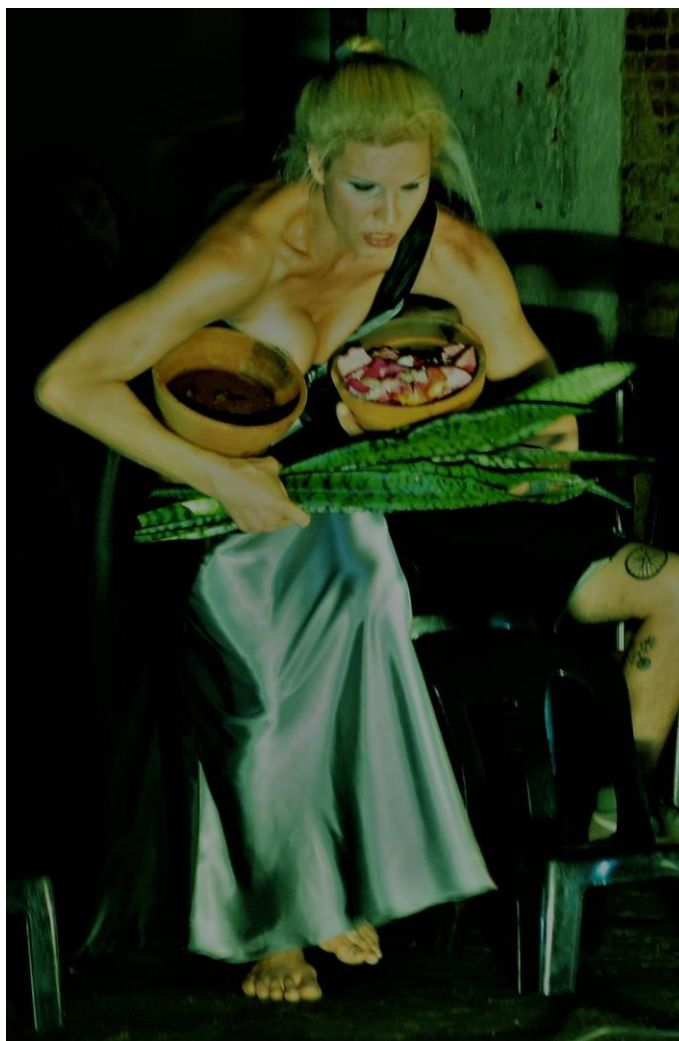


IMAGEM 91: *Grazzi Ellas*, 2017 (Foto: Edward Fao)

Durante esta primeira movimentação, a atriz distribui lentamente os dois vasos pelo palco, assim como um maço de folhas de espada de São Jorge (IMAGEM 91). Os três vasos – um encontrava-se anteriormente no palco – e a espada formam, então, um losango no palco. Por quase 9 minutos, Mel Campus se movimenta com os ombros caídos e ofegante (em referência à orixá Nanã, que é velha e lenta), visivelmente cansada, interagindo com a plateia e preparando a assistência para o que virá depois. Ao final, posta-se ereta e se levanta ao lado da cadeira, vê *Uma Negra Boneca* debaixo dela e, de supetão, coloca a cadeira de pé. Abraça-se à boneca, faz movimentos de valsa, senta delicadamente a boneca na cadeira e inicia uma nova cena.

Começa o Ato 1, com cena única, intitulada *A Ancestralidade Ou o Sentido de Todas em Uma*. A Atriz realiza gestos que remetem às misses: pantomima de receber a coroa e de segurar um buquê de flores, finalizando com o dito: “*Eu não mereço essa coroa*”. Em seguida, continua seu ritual de movimentação circular (no texto dramaturgico vemos uma referência à Wicca<sup>114</sup>), apresenta-se, sempre com o buquê imaginário e com o movimento de “tchauzinho” característico dos concursos de miss: “*Meu nome é Melissa Campus, RG 6.301.265-3. Eu sou nascida, às 04.00 da manhã, do dia (3) três de Setembro, de (1976) mil novecentos e setenta e seis. E sou uma mulher Trans, em Londrina, PR*” (APÊNDICE 7) e responde a questões como: seu maior defeito, maior qualidade e seu sonho. A cena finaliza-se com uma corrida em círculos, até que Mel se depare com a boneca e “*A visão de Uma Negra Boneca parece fazer surgir uma lembrança difícil em seu pensamento. Isto faz com que A Atriz suspire profundamente*” (APÊNDICE 7, grifos do original).

Comentando sobre sua carreira de atriz, Mel (*in* POKAROPA, 2020) afirma:

*Só depois dos 35 anos que eu realmente comecei a me dedicar à arte. Mas eu também comecei com esse trabalho porque me incomodava um pouco, sabe? Me incomodava não ter uma linguagem que me representasse ou uma forma de autorrepresentatividade que representasse a comunidade trans. Então eu primeiro fui ser pessoa política. Eu entrei na militância.*

O documento relativo à dramaturgia do espetáculo (APÊNDICE 7) revela um pouco sobre a preocupação da atriz e Luan Sales, em *Grazzi Ellas*, com a autorrepresentação e a autoexperimentação, questão essencial na *dramaturgia da*

<sup>114</sup> Wicca é uma religião neo-pagã influenciada por tradições pagãs pré-cristãs, surgida na primeira metade do século XX. Tem como algumas de suas características: a crença no sobrenatural e em princípios da magia; a ligação com a natureza; o politeísmo; a adoração a deusas femininas (mas não somente) e a recuperação de rituais pagãos que quase desapareceram na Idade Média, durante a Inquisição promovida pela Igreja Católica.



*lembrança* proposta por Souza (2013), uma vez que parte do trabalho de performer e de diretor de Aguinaldo assumiu um caráter autobiográfico. O documento também revela a importância de outros conceitos, como o de ancestralidade, que, no trabalho de Campus, não pode ser desligado dos aspectos rituais que traz para o espetáculo, nem da religiosidade afro-brasileira, espaço no qual, segundo afirmou em conversa via aplicativo de conferência online, em 15 de dezembro de 2021, sempre se sentiu aceita e acolhida: “*O Candomblé é a religião que sempre abriu portas para a transexualidade*”; um espaço que, é importante lembrar, Scarlett frequentava.

Em *Grazzi Ellas*, Mel lida diretamente com a ideia de autorrepresentar-se e, com isso, representar outros corpos com os quais compartilha certas características, certas marcas. Quando Campus (2020a) toma para si a autodeterminação travesti, fala sobre os modos como é representada e sobre a importância da noção de representatividade e da autorrepresentação; ou quando não descola seu fazer artístico do político, a artista está operando a categoria travesti não como uma verdade. Não se trata de colocar-se como representante de todas as travestis. Aqui, travesti é um efeito; um efeito que promove identificação na atriz e que se projeta para além dela, para outros corpos. E importam *as representatividades* (no plural) simplesmente porque ainda são muito pobres, restritas e frequentemente objetificadoras as representações com as quais Campus poderia se identificar (CAMPUS *in* POKAROPA, 2020). Mais uma vez aproximando-se do pensamento de Lauretis (1994), a noção de representatividade importa, no contexto com o qual estamos trabalhando, porque constitui um espaço de exercício da percepção da diferença entre e nas mulheres travestis (mas não somente).

Os modos de operar a resistência (COLLING, 2021), de participar da constituição de um *movimento transfeminista em teatro* em Londrina, se ligam, portanto, à constituição de uma rede diversa de trabalhos artísticos, de diferentes poéticas e da relação com a política pública de cultura do município; assim como à participação em movimentos mais amplos sobre as questões trans e travestis nas artes cênicas, como acontece com a presença de Mel no MONART. Em sua trajetória como atriz, Campus aciona conceitos, noções e operadores políticos que poderiam ser lidos como “identitários”, uma vez que participa ativamente de movimentos políticos de garantia de direitos, de demarcações legais, de luta contra a violência que recai sobre corpos como o seu e que, realizar este trabalho, por vezes, requer que certas marcas sejam reconhecidas pelos fazedores da lei, da medicina, da educação etc. Entretanto,

não se deve esquecer que estas marcas são produzidas à revelia da vontade de quem as compartilha. Por isso mesmo, também aqui existe uma luta contra a *pureza identitária* posta por Colling (2021). Uma luta poética, feita pela combinação de distintas formas de ocupar os espaços e de manejar a(s) linguagem(ns).

Sobre a relação com a ancestralidade, Dodi Leal (*in* GOLDSCHMIDT, 2021, grifos meus), professora, artista e pesquisadora das Artes Cênicas da UFSB – Universidade Federal do Sul da Bahia, denomina *trancestralidade*,

(...) *uma forma de a gente perceber as nossas matrizes de origem e de relação subjetiva, territorial e até mesmo estético-política com pessoas com as quais a gente se vincula e não são necessariamente nossa família genética. Então, nós, pessoas transvestigêneres, sempre costumamos nos referenciar àquelas outras pessoas trans que vieram antes de nós.*

Portanto, em *Grazzi Ellas* como em outros trabalhos que analiso nesta tese, a menção a aspectos ancestrais não diz respeito à demarcação de formas, linguagens, modos de fazer ou de analisar que seriam “tipicamente trans, travestis ou *queer*”. Tem a ver, sim, com práticas delimitadas no tempo e no espaço, poéticas singulares que, com frequência e por muito tempo, foram esquecidas ou sumariamente ignoradas pelas/os fazedoras/es de memórias ou de história, inclusive da arte e da estética.

Mas voltemos a mergulhar em *Grazzi Ellas*. A Cena 1 do Ato 2 é intitulada *Mãe e Filha, Nós – as Mulheres, ou aquela coisa que nos faz cuidar umas das outras*, uma cena mais vigorosa, com um ritmo mais acelerado que as anteriores. Nela, Mel Campus corporifica o diálogo entre ela mesma (*Atriz*) e *Uma Garota Mais Nova*, que está se arrumando para trabalhar na Leste-Oeste e quer ganhar muito dinheiro naquela noite. Por isso, apossa-se do batom, do rímel e de um vestido que a *Atriz* trouxe da Itália: “*Mas o meu vestido não funcionou muito bem essa noite, a rua estava penosa pra caralho!*” (APÊNDICE 7). Sem mudanças no ritmo ou em outros aspectos, inicia-se a Cena 2 do Ato 2: *Coração de Mãe não se Engana*, onde interagem *Uma Garota Mais Nova* e *Um Homem Qualquer*. Esta e a próxima cena ajudam a dar nome ao espetáculo, uma vez que, conforme nos fala Sales (2017, p. 34-35):

*As questões que Melissa irá levantar no processo tratam de crueldade humana, de pessoas marginalizadas que enfrentam a vida precária por causa do seu modo particular de viver e conviver. Em Londrina a violência contra população de Mulheres Travestis e Mulheres Trans chegam à assassinatos escabrosos como a morte de Graziela, Mulher Transexual londrinense que trabalhava como prostituta na av. conhecida como Leste Oeste e em março de 2016 é encontrada morta no Hotel Vitória na rua*

*Pernambuco*<sup>115</sup>. Seu corpo é decepado, sua cabeça, seus braços e sua perna direita são colocados em uma mala velha e o restante do corpo enrolado em um lençol sujo, colocado embaixo da cama. O que incomodou a maior parte da sociedade não foi o crime e sim o cheiro de carne podre na Rua Pernambuco que fedia e ao vasculhar os quartos do Hotel, nossa menina é encontrada. A mídia negligencia seu nome social Graziela e à expõe como ‘o Travesti’ e a trata pelo nome de ‘registro’. E é a ela que eu e Melissa gostaríamos de homenagear com este trabalho.

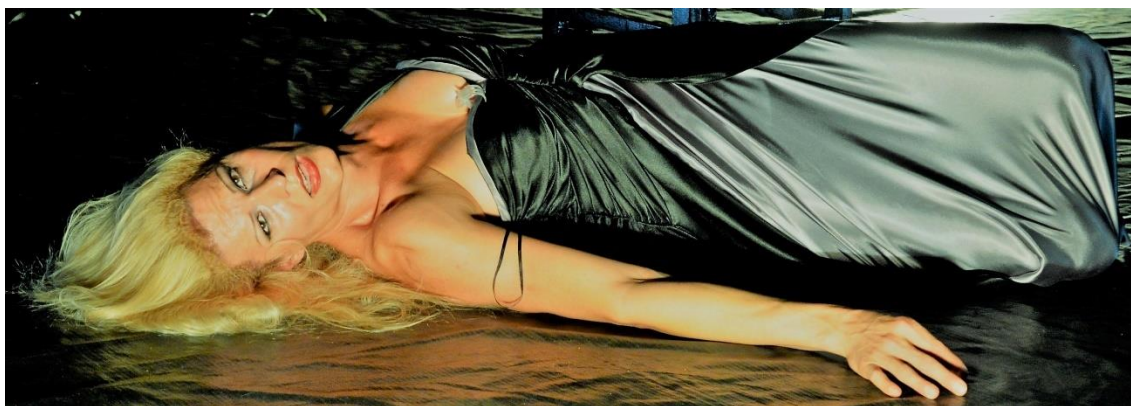


IMAGEM 92: *Grazzi Ellas*, 2017 (Foto: Edward Fao)

A fotografia acima mostra a maneira como Mel fisicaliza o corpo morto de Grazi. Esta imagem permanece imóvel por aproximadamente 20 segundos. Mais uma vez, a atriz está em seu limite físico, mas, como exposto acima, a encenação diminui de ritmo. Aqui, mais uma orixá é convocada, Oxum, para homenagear Grazi, *Uma Garota Mais Jovem*.

Em 2016, segundo matéria da Folha de Londrina<sup>116</sup>, o município bateu recorde de assassinatos de travestis, no total de três, todos com requintes de crueldade, Graziela era uma delas. Em 2017, por sua vez, cinco homens gays foram assassinados na cidade<sup>117</sup>. *Grazzi Ellas*, portanto, foi produzido em um momento de extrema violência contra pessoas LGBTQIAP+ na cidade. Assim como em *Más Monas*, de 2022, o recurso ao embaçamento entre a ficção e a “realidade” são acionados aqui. Não importa se Mel realmente esteve com Grazi naquela noite, sequer é importante que a tenha conhecido pessoalmente. Entretanto, a opção de Sales (2017, p. 35) foi de trazer esta violência à cena sem exacerbação.

<sup>115</sup> Conforme fonte utilizada no processo criativo de *Grazzi Ellas*, disponível em <https://www.bonde.com.br/bondenews/policia/travesti-e-encontrado-esquartejado-em-hotel-no-centro-de-londrina-403655.html> Acesso em 07/07/2022.

<sup>116</sup> Disponível em <https://www.folhadelondrina.com.br/geral/numero-de-homicidios-de-pessoas-lgbt-bate-recorde-em-2016-966987.html> Acesso em 07/07/2022.

<sup>117</sup> Disponível em <https://observatoriog.bol.uol.com.br/noticias/policia-de-londrina-alerta-para-morte-de-homossexuais-vitimas-de-emboscada-por-aplicativos> Acesso em 07/07/2022.

Sobre a cena seguinte, *Uma Dança Macabra pra Mostrar o Fato, Ilustrar a Dor e Suportar a Lembrança*, que reproduz o esquartejamento de Grazzi, o diretor explica:

*(...) estudei com ela o fato de Grazy ser encontrada com a perna direita, os dois braços e a cabeça em uma mala; na cena ela representa uma simulação do fato, no papel de assassino ela pega uma mala invisível e os movimentos são mimeticamente representados ela abre e representa nela o processo dos cortes do corpo da menina Grazy. (...) para tentar não ser violenta nesta cena ela faz tudo delicadamente e em um tempo muito lento; quando ela começa mostrar como ele cortou a perna, o braço e a cabeça; ela canta um canto da entidade Oxum, transportando o espectador a uma paisagem sonora doce de uma história tão brutal.*

Esta cena começa com Mel Campus levantando-se e, enquanto canta, utilizando-se de pantomima, primeiramente arrasta a mala. Depois, em seu próprio corpo, mostra, primeiramente, o corte da cabeça (IMAGEM 93, segurando a cabeça), depois dos braços e, por fim, da perna. Os dispõe na mala ou sobre a cama; como no acontecido na Rua Pernambuco, e diz:

*O restante do corpo, ele envolveu naqueles lençóis sujos e encardidos e empurrou pra debaixo da cama. Ai ela ficou mais três dias. Mais três dias pra ser assassinada novamente, por essa mídia que nem pergunta o nosso nome. Por esses políticos conservadores, por esse discurso de ódio, por essa sociedade que legitima e acha que essa higienização é normal (APÊNDICE 7).*



IMAGEM 93: *Grazzi Ellas*, 2019 (Foto: Bianca Brito)

Aqui temos um elemento bastante comum nos trabalhos que temos analisado nesta tese: a disposição textual da denúncia à violência de gênero no Brasil e, mais especificamente, em Londrina e Maringá. Cada trabalho aciona conceitos, noções e operadores políticos diferentes; bem como intensidades e ritmos bastante distintos para tratar sobre o assunto. Vale lembrar que *Grazzi Ellas* foi convidado para participar do FILO, conforme me contou a atriz, um ano após *O Evangelho Segundo Jesus – Rainha do Céu*, de Renata Carvalho, ocasião na qual sofreu ataques ferrenhos de setores conservadores da cidade, que são, diga-se de passagem, bastante numerosos e com características bem distintas entre si. Talvez *Grazzi Ellas* se encontre, na maioria das vezes, com pessoas que estão, de alguma maneira, interessadas, se importam com as questões que o trabalho toca. Talvez. Entretanto, o importante aqui, como na constituição da *Haus of X*, do *Fotocuir* ou da *Ai Que Susto!*, são os espaços micropolíticos constituídos para pensar as existências de gênero contranormativas e as poéticas, os trabalhos artísticos que surgem a partir destes encontros, destas relações e, como coloca Mauro Rodrigues (2011e), naquela região, o fazer teatral era (e ainda é) um *locus* importante para a vivência de uma imensidade de diferenças.

O Ato 3, inicia-se abruptamente, com a atriz parada frente a uma pessoa da plateia, chupando o dedo. Em *A Amiga Imaginária – Brincadeira de Infância*, Mel interage quase o tempo todo diretamente com a plateia: “*Sabia que você tem cara de puta*”; “*Tô de mal*”; “*Tô de bem?*” são algumas das primeiras falas que diz a pessoas diferentes do público. Depois, escolhe uma pessoa que participará da cena: “*E hoje, nós vamos brincar de casinha. Sabe com quem? Com a rainha Elizabeth! Cê não tá vendo o nosso castelo? E já é quase 17*”. Traz então xícaras de brinquedo muito pequenas que serão utilizadas no chá. Mel, a pessoa da plateia e *Uma Negra Boneca* (“interpretando” *Grazzi*, esquecida no início da chá) serão as participantes do evento. Esta é uma cena leve e cômica. Parte dela é realizada com pantomima – pegar os torrões de açúcar, mostrar um biscoitinho “*da vovó, feito em Tamarana*”, abrir uma janela e colocar a treliça. A pessoa da plateia não compreende parte das ações de antemão. A explicação da *Atriz*, que segue interpretando uma criança, ocorre sempre posteriormente, o que provoca muitos risos no público.

A mudança para a próxima cena, *Não há Lugar como o Nosso Lar*, é sutil, com a pessoa da plateia participando dela e Mel contando mais sobre aquele lugar em que elas estão, sobre as coisas que têm ali. A atmosfera da cena começa a mudar quando a

*Atriz* mostra que há uma porta fechada por fora. Descobrimos, então, que estão trancadas ali. Mel propõe que elas peguem um único bombom em um armário imaginário que tem ali. Logo depois, Mel bate os pés no chão, imitando passos e manda a pessoa do público embora. Mesmo que a plateia perceba que há certo perigo, a cena é cômica, já que a *Atriz* pede que a pessoa do público pule a janela imaginária. Depois disso, vemos em cena a descrição de um abuso, feito pelo personagem *Ele*, enquanto Mel se desnuda parcialmente perante o público.

O quarto e último ato inicia-se com a cena *A Vida Como Ela É*, assim descrita na dramaturgia do espetáculo:

*(A Atriz, sobre seu trono – a cadeira vermelha – dança sua própria ancestralidade; seu corpo pulsa em espasmos de dor, gozo e lembrança. Seu corpo revive a dor e a violência; sente a opressão e o sem sentido de uma vida toda. Na sua dança, uma menina se torna uma mulher; uma consciência se forma, uma luta é travada. Uma decisão tomada. Seu corpo adentra um universo – antes mistério, agora familiar – a prostituição. A Atriz faz desta dança um ritual, retoma o sentido circular da roda, da sua própria vida em depoimento ao cantar um rito Wicca): – Hórus... Marduque... Dionísio... Krishna... Odin... Quernunos... Apollo... (APÊNDICE 7, grifos do original).*



IMAGEM 94: *Grazzi Ellas*, 2019 (Foto: Kaos Imaginário)

Enquanto se mantém rígida sobre a cadeira, seus seios ficam cada vez mais à mostra, falando um texto em italiano com teor sexual, uma cena que remete ao seu

trabalho com prostituição naquele país. Como vemos na dramaturgia, a cena finaliza-se assim:

*(A Atriz desce da cadeira, continua sua dança e termina de se despir, seu corpo de mulher trans está todo exposto, sua vida passada à limpo, sua força revigorada, ela desfila pelo mundo diante dos olhos alheios, ela mesma decidirá quando for a hora de parar!)* (APÊNDICE 7).

Como em grande parte dos trabalhos criados por Aguinaldo Moreira de Souza – incluindo *O Nojo*, de 2004 – e outras/os professoras/es da UEL, *Grazzi Ellas* é composto por uma investigação corporal intensa (e exaustiva), a partir da construção e da repetição (também exaustiva) de partituras corporais, em combinação com outras formas e linguagens, no caso de *Grazzi Ellas*, a dança dos orixás. O espaço íntimo sobre o qual tenho tratado se constitui não apenas pela proximidade física, pelas intensidades e ritmos de movimentos e sons, mas, também, pela economia de recursos que possam ir além daqueles que o próprio corpo da atriz cria e corporifica. A intimidade se constrói como jogo compartilhado, quando o público vê, sente o que a atriz faz *com* ele. Diferente de todos os trabalhos sobre os quais tratei neste capítulo, *Grazzi Ellas* é o que menos se vale da narração. Mel Campus é todas as personagens envolvidas nas histórias que conta, são estas personagens que falam à plateia (com pouquíssimas exceções) e também os artifícios para diferenciar estas pessoas são sutis – como em chupar de dedos e pequenas modulações de voz em diálogos que a atriz corporifica. A dança é convocada diversas vezes para mostrar/dizer/falar de formas menos diretas. A desconexão de intensidades e ritmos entre fatos acontecidos na “realidade” e encenados/ficcionados no palco, como no caso da cena em que Mel corporifica o esquiteamento de Grazzi, são apenas um exemplo da complexidade compositiva do trabalho e indício das múltiplas experimentações realizadas para que cada cena chegasse a um termo.

Minha opção por trazer à análise o texto da dramaturgia do espetáculo para contar *Grazzi Ellas* não foi em vão, porque, para mim, este texto compõe, em si, uma análise da encenação, quando apresenta conceitos como ancestralidade (*A Ancestralidade Ou o Sentido de Todas em Uma*), a convocação a uma prática feminista e transfeminista (*Mãe e Filha, Nós – as Mulheres, ou aquela coisa que nos faz cuidar umas das outras*) e as menções ao Candomblé e à Wicca, por exemplo. São elementos de afetação entre atriz-espaco-público. A riqueza do trabalho se produz pela miríade de possibilidades de afetação que propõe. Cada uma destas questões postas na dramaturgia – e desenvolvida nos ensaios – alcançará de maneiras bem distintas as

pessoas que compõem os públicos do espetáculo. Em *Grazzi Ellas* há a renúncia a um discurso direto e a aposta na presença corporal da atriz em contato com o público, o espaço e os elementos que traz para o jogo. Por isso mesmo, a citação da dramaturgia trazida acima, diz respeito à importância da construção de uma certa imagem: a do corpo da mulher trans desnudado e livre. Uma imagem que se constrói com vistas a grandes responsabilidades, uma vez que se faz em um momento ritual e que, em termos espirituais, a atriz não atua sozinha no espetáculo. Ela traz consigo suas entidades.

Na última cena, *O Banho da Alma*, os elementos trazidos no início do espetáculo – os vasos e os produtos dentro deles e o maço de espadas de São Jorge – são utilizados no ritual de fechamento do trabalho. Na conclusão de seu TCC, Sales (2017, p. 46) afirma:

*Ela se purifica em cena usando os quatro elementos da natureza. O vento é simbolizado pela planta espada de São Jorge, ela se chicoteia pedindo perdão para si, após ela engatinha até o barro e começa a verbalizar uma oração que no início só ela entende, depois gradualmente vai ficando mais alto e todos começam a entender nitidamente algumas palavras soltas daquela oração, palavras como: navalha, sangue, dor... Ela termina seu solo indo até uma bacia com água, é nítido o alívio do público quando ela se banha e transforma todo o sofrimento das cenas anteriores em uma cura para a alma.*



IMAGEM 95: *Grazzi Ellas*, 2017 (Foto: Kaos Imaginário)



Para discutir esta cena, a culminância do trabalho, talvez o “porquê” de tudo o que vimos durante o espetáculo, trago quatro imagens feitas por Kaos Imaginário<sup>118</sup> (IMAGENS 95 a 98), retiradas durante apresentação na Divisão de Teatro/Casa de Cultura da UEL, localizada no centro de Londrina, em 05 de março de 2017, quando da apresentação para a defesa de TCC de Luan Almeida Sales.

Durante a sequência que diz respeito aos quatro elementos, cada um representado em uma das fotografias, a atriz repete: “*Ar move. Fogo transforma. água forma. Terra Cura. E a roda vai girando. Vai girando. E a roda girando vai*”. A Imagem 95, acima, diz respeito à purificação com o elemento ar:

(...) *pega espadas de Iansã e as faz estalar na carne de suas costas, fazendo nelas marcas visíveis de seu sacrifício, para que também a plateia se purifique. As chicotadas no corpo trans tendem a latejar para sempre na consciência daqueles que assistem ao ritual* (APÊNDICE 7, grifo meu).

A opção pela foto acima é pela intensidade e o ritmo que sugere. Trata-se de uma cena vigorosa, forte. Apesar da marca que causa nas consciências, via pele da atriz, é difícil de ser capturada em uma imagem fixa, como na fotografia. Como um trauma, em que o tempo se estende e se comprime, às vezes ao mesmo tempo; não é algo que possamos trazer facilmente à superfície bidimensional. Como um trauma, é uma cena da qual nos lembraremos com certo embaçamento. Durante todo o trabalho, apesar da menção a situações de violência, é a primeira vez que o público, ali tão íntimo da atriz, presencia uma cena em que a intromissão no corpo físico – antes apenas mencionada ou sugerida – é corporificada no espetáculo, em um ritual de autoflagelação. Por fim, o trecho grifado na citação acima, é um exemplo de análise do espetáculo feita na dramaturgia: a rubrica indica uma intensão, um desejo, uma das maneiras como aquela cena deve afetar o público, *fazendo latejar suas consciências*.

---

<sup>118</sup> Disponível em <https://web.facebook.com/media/set/?set=a.622723081255688&type=3> Acesso em 08/07/2022.



IMAGEM 96: *Grazzi Ellas*, 2017 (Foto: Kaos Imaginário)

No momento seguinte, é a vez de purificar-se com o fogo (IMAGEM 96):

*A Atriz se aproxima do vaso de barro que traz velas. Elas estiveram derretendo sua cera durante toda a jornada. A Atriz derrama a cera sobre seu ventre. Ao passar o fogo por seu corpo trans ela assume o seu próprio sangue (APÊNDICE 7).*

A passagem pela purificação com o fogo é lenta e ritualística. A atriz, além de aproximar o fogo de sua pele, também joga sobre si a parafina derretida.



IMAGEM 97: *Grazzi Ellas*, 2017 (Foto: Kaos Imaginário)

Depois, é a vez da terra (IMAGEM 97, acima):

*(A Atriz continua seu círculo pelo espaço da cena, chega ao vaso destinado a conter Terra ela pensa nos nossos corpos Trans ou Cis e o pó do qual voltaremos depois da morte do corpo. A Atriz passa terra pelo seu corpo Trans para aliviar a dor das chicotadas, ao mesmo tempo lembra das agressões que já sofreu, gratuitamente): \_ Mãe cicatriza essas feridas. Eu preciso ser perfeita. Mãe cicatriza as minhas feridas por favor. Moço não faz isso não. Por favor, não me deixa cicatriz. Mãeeeeeeeeeeee! (APÊNDICE 7).*

Em primeiro lugar, é importante comentar que esta é uma cena vigorosa. Enquanto fala o texto acima, Mel se contorce, como alguém que está sofrendo imensa dor, primeiramente, depois como alguém que tem seu corpo invadido. A segunda questão é sobre o modo de escrever o texto dramaturgico. No trecho: “*ela pensa nos nossos corpos Trans ou Cis e o pó do qual voltaremos depois da morte do corpo*”, como em outras partes da dramaturgia (ao expor o conceito de ancestralidade, por exemplo), temos algo que acontece no campo do pensamento e não há ações, falas ou gestos que deem a ver ao público tal pensamento, tal conceito. E isso não é nenhum demérito à encenação ou ao texto organizado como está. Aqui, mais uma vez, gostaria de pontuar algo que afirmei acima: o documento da dramaturgia de *Grazzi Ellas* contém fragmentos de análise em si, quando coloca conceitos que não são expostos de forma aberta à plateia, o que se repete na dramaturgia de *Transtornada Eu*, de 2018. Os documentos a que temos acesso, no processo de pesquisa, podem variar consideravelmente. Uma pessoa que acessasse apenas o texto poderia tirar outras conclusões, ter outras sensações ou percepções sobre o trabalho. O que gostaria de relevar, mais uma vez, são as aberturas que a combinação entre leitura da dramaturgia e acesso à filmagem da encenação podem oferecer ao crítico, comentador das memórias e, ao mesmo tempo, na miríade de referências que as/os artistas envolvidos no trabalho oferecem ao seu público.



IMAGEM 98: *Grazzi Ellas*, 2017 (Foto: Kaos Imaginário)

A purificação com água também é leve. Junto à água há pétalas de flores, aromas. Mel banha-se e finaliza dizendo: “*Me renova, Mãe, me renova. Me renova pra eu continuar essa batalha*”. Voltando a andar em círculos, cantando, Mel passa tocando as mãos da plateia, uma a uma. Senta-se na cadeira, coloca *Uma Negra Boneca* no colo e diz:

*O nome dela era Grazzi. O RG dela era 7.361.674-7. O defeito dela? Ela confiava demais nas pessoas, dava as costas o tempo todo. A qualidade dela! Ela era muito organizada. Saía do trabalho e passava na padaria. Ela adorava me agradar com pão quentinho. O que ela mais odiava? Ela odiava hipocrisias!! Mas o que ela mais amava, era o meu arroz branquinho bem soltinho, com aquele feijão com bastante alho, um bifão o maior do prato, e bem passado, pois ela detestava sangue! E o sonho dela era ter a sua própria casinha, com um jardim com muitas flores, muitos cachorrinhos e gatinhos. E seu maridinho pra cuidar. [mudando a intensidade e falando diretamente à plateia] Feliz encontro. Feliz partida, para um feliz encontro novamente. O nosso círculo está aberto, e não será jamais será fechado! Muito obrigada pela presença de todas e todos. Boa noite (APÊNDICE 7).*

Como em todo o espetáculo, a finalização de *Grazzi Ellas* é ritual. Diferente de outros trabalhos que vimos até aqui, por sua vez, não temos um final que poderíamos afirmar “feliz”. Não há festejo, entretanto, permanece o apontamento a uma utopia, sempre em vias de se realizar, nunca plena, nunca realizada em si mesma, porém, sempre possível, um “*círculo aberto, e não será jamais fechado*”. Esta última fala do espetáculo, que retoma ditos do início dele, reafirma que aquelas/es que percebemos

como diferentes talvez sejam muito mais próximas/os de nós que imaginamos – gostam das mesmas coisas, odeiam as mesmas coisas, cometem os mesmos erros – uma aproximação à proposta de Butler (2019c) e seu conceito de assembleia a partir de condições compartilhadas e da necessidade da solidariedade como afeto político de Paulo Freire (2016). Como um ritual de purificação, tanto Mel quanto todas/os as/os participantes do espetáculo sairão um pouco diferentes do que entraram e as questões de gênero que o trabalho toca, assim como as vidas trans e travestis que ele defende, aparecem como uma questão que não tem um fim. Isto que pode ser visto tanto como uma demanda, do ponto de vista político que *Grazzi Ellas* compõe, como atividade artista de Mel; como enquanto uma poética, uma poética de si, uma poética compartilhada que se completa ao compor outras pessoas, outras subjetividades, outros espetáculos e movimentos artistas, “*outros mundos possíveis (...) eu gosto mesmo de criar outras possibilidades de vida* (CAMPUS in POKAROPA, 2020), como Mel gosta de afirmar. Questão que se espalha por *Transtornada Eu*, que conheceremos melhor, agora; o último elemento deste nosso *estandarte*.

### ***Transtornada Eu, 2018:***

#### **Quimeras, Demônios, Monstros e outras figuras da imaginação para existir travesti**

*Enfrentar uma condição-monstro (como assujeitamento) para defender uma posição-monstro (como afirmação) no mundo. Um percurso comum às travestis e às transexuais, conforme nosso envolvimento com diferentes pessoas fez perceber. Assim, não estamos falando exatamente do MONSTRO, mas recorrendo a ele para nos ajudar a entender a posição de SER TRANS e SER TRAVESTI, como um modo de vida, uma vivência ou experiência, também uma forma de expressão. Ser monstro, assim, é reivindicar o direito a escrever-se a si mesmo fora de normativas. Reconstruir-se a partir de linhas desejantes. Modos de produção de subjetivação monstruosas (LOPES, 2018a, p. 183, grifos do original).*

*(...) neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues. O ciborgue é nossa ontologia; **ele determina nossa política**. O ciborgue é uma imagem condensada tanto da imaginação quanto da realidade material: esses dois centros, conjugados, estruturam qualquer possibilidade de transformação histórica (HARAWAY, 2019, p. 158, grifo meu).*



IMAGEM 99: Cartaz 2, *Transtornada Eu*, Cia Translúcidas, 2018 (Arte: Carolina Sanches)

O cartaz de *Transtornada Eu* (IMAGEM 99) traduz um pouco sobre o que me interessa neste espetáculo: seu **caráter quimérico**. O ser surge multicolorido – amarelo, roxo, verde e vermelho – formado por fragmentos dos corpos do elenco e possui seis braços e quatro pernas. De onde surgem os membros? Para que direções este corpo pode ir? Posições impossíveis de braços e pernas podem ser vislumbradas. Cada um destes membros tem vontade própria? Este corpo, em termos de gênero, não pode ser capturado de forma binária. Este corpo afirma-se enquanto monstro, híbrido.

Na primeira citação, retirada da dissertação de mestrado do ator-diretor do espetáculo, Herbert Proença Lopes, por sua vez, apresenta-se a discussão sobre o enfrentamento e a aderência às questões da **monstruosidade**. A monstra ou o monstro, a quimera ou o ciborgue, podem ser seres que tomam para si modos de fazer-se que não respondem às normatividades (de gênero, mas não somente), mas, também, são aquelas/es que se opõem a modos que as/os constroem, as/os interpretam à revelia de sua vontade, seus desejos. São seres que, por existirem e colocar-se no espaço público, estão, sempre, resistindo. Por fim, essa tomada das maneiras de subjetivar-se, escrever-se, reconstruir-se, em *Transtornada Eu*, tem a ver com modos de ocupar, de mover-se pelos espaços. A quimera se manifesta, todavia, na dramaturgia e na itinerância entre os espaços do Canto do MARL; um espaço cultural e teatral também quimérico, precário, em devir, repleto de gambiarras. Um espaço de encontro. Um espaço que se refaz constantemente, a partir dos desejos que emergem, cotidianamente, daquelas/es que por ali circulam, ali trabalham, o mesmo que podemos afirmar sobre as vilas culturais ALMA Brasil e Usina Cultural, outros locais em que *Transtornada Eu* se apresentou e sobre os quais comentei na introdução da tese.

Por fim, a última citação que abre esta seção foi retirada do artigo *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*, de Donna Haraway (2019), publicado em 1985. Nele, encontramos mais uma metáfora que estudiosas/os e fazedoras/es de contranormatividades de gênero e dos transfeminismos têm acionado: o **ciborgue**. Qualquer pretensão em separar a tecnologia, a ciência e a cultura da natureza se esvaecem. Ideais de pureza, naturalidade, de uma origem biológica caem por terra e a política – incluindo a política na arte – acontece exatamente neste ponto em que fronteiras se estabelecem (são cruzadas, se amalgamam) nos corpos e entre os corpos. Quimeras, monstras/os, ciborgues e outros seres mitológicos, fantásticos e/ou biotecnológicos, para certos ativismos e poéticas transfeministas, frequentemente são metáforas de afirmação, de criação, de autoexperimentação individual e coletiva, de modos de existir singulares, poéticos, mas que, também, constituem comunidades em torno de certas questões de gênero e de sexualidade. Em relação aos trabalhos analisados aqui, em Fernanda Magalhães (2010), Ludmila Castanheira (2018; 2019), Lua Lamberti (2019) e Herbert P. Lopes (2018a), no mínimo a menção a uma destas metáforas está presente, além de outras.

Na citação de Haraway (2019) vemos a relação entre a metáfora do ciborgue, a imaginação e a realidade material; relações que perpassam as monstruosidades e as

quimeras. Neste trecho, também, a autora afirma o caráter híbrido da construção dos corpos contemporâneos. Masculino, feminino e também o que escapa a este binarismo; ficção e “realidade”; imaginação e realidade material: a quimera, o ciborgue e a monstra, o monstro, são seres que habitam as fronteiras ou que são compostas pela colagem destes e de outros aspectos com os quais lemos o mundo, as pessoas, a nós mesmas/os. Minha opção por privilegiar a metáfora da quimera advém de um caráter relacional e afetivo, primeiramente com este cartaz do espetáculo. É nele que encontro este ser. Este ser me move. Depois, com leituras sobre o processo de *Transtornada Eu* (LOPES, 2018a) e com a composição que acontece entre os corpos das/os participantes dele, seja nas oficinas anteriores à formação da *Translúcidas*, seja nas maneiras de ocupar o espaço cênico. Para explorar mais sobre o caráter quimérico deste espetáculo, nas próximas seções, me utilizarei de fragmentos da dissertação de Lopes (2018a), onde podemos encontrar a dramaturgia do espetáculo, fotografias e análises da filmagem (LOPES, 2018b); em relação com outros trechos deste artigo de Haraway (2019).

#### *Transtornada Eu: fragmentos do processo*

*Desde 2012, quando de sua fundação, o Coletivo ElityTrans tem dialogado com diferentes setores da sociedade. Tem sido chamado para participar de mesas, debates, eventos (universidades, espaços de diálogo com o poder público, com os movimentos de mulheres, de artistas, negros, etc.) e, contribuído para a cena local não somente trans, mas LGBT. Em Londrina, temos percebido como as questões trans associadas às demais letras da diversidade sexual, bem como associadas a outros temas e lutas, tem se feito presente em diversos contextos, inclusive no campo da arte (LOPES, 2018a, p. 126).*

A citação acima, para iniciarmos a descrição sobre o processo de formação da *Cia Translúcidas* e da construção do espetáculo *Transtornada Eu* foi escolhida porque, em primeiro lugar, reafirma o caráter de inseparabilidade entre arte e política para este coletivo, mas, também, porque esta companhia surge daquele desejo antigo de Mel Campus de fazer teatro, não realizado em *Eu Quero Viver de Dia*, quinze anos antes. Até se tornar *Translúcidas* e o espetáculo plasmar-se, a companhia era um dos braços do *ElityTrans Londrina*. Até a quimera apresentar-se ao mundo, muitas foram as (auto)experimentações; idas e vindas, entradas e saídas de pessoas do elenco, mudanças nos locais de ensaio, todas questões importantes para falarmos sobre este espetáculo. Outro aspecto que desejo tomar desta primeira citação são os modos como discussões transfeministas acontecem e se proliferam pela cidade a partir destes



coletivos e das alianças que pôde fazer com outros (o *Teatro de Garagem* e o MARL, por exemplo); adentrando locais e instituições as mais variadas. E, gostaria de reafirmar aqui: de um ponto de vista *encarnado*; uma vez que Mel Campus e outras mulheres trans e travestis de Londrina têm participado ativamente das discussões sobre políticas culturais no município, falando a partir de um recorte que experimentam *na carne*. Por um lado, se ampliam as possibilidades de manter aquele *movimento transfeminista em teatro* na cidade, por outro, a quimera se torna cada vez mais complexa, ao adentrar espaços em que os mais variados tipos de corpos falam sobre e entre si. A quimera é cada vez mais quimera ao se formar pela combinação de corpos-espécies diferentes. Quando as discussões transfeministas se amalgamam às demais letras da sigla, às mulheres negras, ao campo da arte e a outros movimentos sociais, na quimera surgem cores, membros e outras características que a deixam cada vez mais única, singular.

Conforme Lopes (2018a, p. 140-141), no ano de 2016, o *ElityTrans Londrina* passava por um momento de estagnação. Foi quando o coletivo se reuniu para pensar novos rumos para seus trabalhos: “*apesar de ser destinada para travestis e transexuais, a questão da participação de lésbicas, gays, bissexuais havia se colocado. Alguns LGBs, de maneira informal, haviam demonstrado interesse nessa proposta*” (*id*, p. 140, grifo do original). Iniciava-se a composição desta quimera. Chris Lemes, uma das fundadoras do coletivo e atriz em *Transtornada Eu*, sugeriu que o trabalho contasse “*O melhor da gente*” (*id*, p. 141), que falasse das potências, das alegrias de viver trans. Com a ajuda do *Garagem*, o *ElityTrans* produziu um vídeo-convite com os seguintes ditos, músicas e inserções:

*‘Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa’* (a música dos Novos Baianos toca, e aparecem fotos de Mel Campus e Scarlet O’hara, em peças do Teatro de Garagem. Mel aparece falando o texto) *Bom, galera, estamos aqui com uma novidade que vai abalar Londrina. A Cia. Teatro de Garagem de Londrina e o Coletivo ElityTrans convidam para as oficinas teatrais para travestis e transexuais. “Arrasa, bicha!”* (Um jingle da Silvehy Montilla. Mel volta a falar). *Porque travestis e transexuais nasceram pra brilhar e tá na nossa própria natureza. E agora queremos iluminar Londrina, o Paraná e quem sabe o Brasil e o mundo afora. Porque afinal para nós, limites existem para serem superados. Então convidamos vocês...* (e, assim, passa a citar uma lista de nomes). *Juntas, vamos abalar Londrina com a nossa arte!* (LOPES, 2018a, p. 141).

O vídeo pode ser encontrado no Canal de Youtube *Herbert Proença* (LOPES, 2017) e é importante falarmos dele aqui porque, no início de 2017, fazia algo que estamos reafirmando aqui: a importância das atrizes Scarlett O’hara e Mel Campus

para um *movimento transfeminista em teatro em Londrina*, uma vez que as fotografias mostram *Bendita Geni* (2003), *O Poeta que Pariu i*(2015) e esquetes do *ElityTrans Londrina*. Esta pequena história servia de convite a outras travestis e transexuais para que fizessem teatro. Em segundo lugar, este vídeo curto é uma quimera de referências variadas da MPB, da arte *drag* e do teatro local. No vídeo, ao final, Mel Campus cita uma série de pessoas envolvidas no projeto, a possível rede que dava suporte para que aquele trabalho acontecesse, e para que o *ElityTrans* continuasse seus trabalhos.

Em sua dissertação, Lopes (2018a, p. 142-154) apresenta todas/os as/os participantes do trabalho, incluindo aquelas/es que deixaram as oficinas e não participaram de *Transtornada Eu*. Dados os limites desta tese, comentarei apenas sobre aquelas/es que participaram do espetáculo: Mel, Lina, Her e Fabi – conforme são nomeadas na dissertação – e, posteriormente, em substituição a Fabi, o ator Rafael Avansini, ator do *Teatro de Garagem* e produtor de *Grazzi Ellas TRANSitando*, sobre o qual já comentei anteriormente. Ao final desta seção, Lopes (2018a, p. 154) nos diz:

*Não foram somente travestis e transexuais que participaram do grupo, como já afirmamos. Encontramo-nos em nossos desvios, além-identitários. De fato, em nossa convivência esta não era uma questão que nos segregava. Pelo contrário, foi bastante produtivo nos pensar enquanto coletivo formado por expressões de gêneros e orientações sexuais diferentes. Nosso convívio com outrxs artistas e militantes, héteros, cis, universitários, camponeses, rappers, estrangeiros, entre tantos outros (que aconteceram no espaço Canto do MARL) foi importante para a construção deste caldo diverso que formamos. Existem, obviamente, diversos pontos de encontro entre as expressões de travestilidades e transexualidades e os modos de subjetivação que nos compõe, não sem conflito, na sigla LGBT. Mesmo LGBTs, dentre outras coisas que éramos, nossa questão era colocar em evidência as expressões trans – em seus modos de vida e em seus devires. Incluem-se aqui, como este tema nos atravessa e qual o potencial de diálogo buscado com o público.*

Quando contornei a solidariedade, propondo que se materializava em questões de espaço, trouxe a afirmação de Rodrigues (TEATRO DE GARAGEM, 2011e) de que os grupos de teatro constituem, desde muito cedo, em Londrina, espaços de organização, convivência e encontro distintos de instituições fortes como a igreja e a família, por exemplo. Podemos pensar, portanto, no teatro local como possibilidade de exercício das mais variadas contranormatividades de gênero, sexualidade e outras categorias. Entretanto, o que distingue a *Translúcidas* de outras manifestações, e aqui recorro novamente à *encarnação* transfeminista, é sua preocupação, de antemão, de lidar com travestilidades e transexualidades; *na relação*. Mesmo que estejamos tratando sobre *efeitos de representatividades*, já que se plasma, mais uma vez, a possibilidade de trazer para o espaço público subjetividades, existências e os desejos

de corpos diferentes dos heterocisnormativos, não se trata de uma questão de propriedade. Dito de outra forma, travestilidades e transexualidades não são assuntos que devem ser abordados exclusivamente por corpos que se identificam como trans, travesti, não-binária ou outras expressões que não poderíamos nominar, que não desejam ser nominadas. No processo de *Transtornada Eu*, cada atriz/ator trabalhava em si questões cuir/*queer* à sua maneira e conforme seus desejos e necessidades: Mel e Chris estavam preocupadas em mostrar as belezas de ser trans e travesti; Lina encontrava-se em processo de afirmar-se enquanto mulher trans; para Fabi, “*estar na Translúcidas mobilizou um processo de transformação da sua relação com o corpo*” (LOPES, 2018a, p. 179), e para Herbert Proença<sup>119</sup>

(...) *construir [esta] peça, colocaram Her em contato com sua porção feminina. Este desafio, apesar de desejado desde o princípio, sendo um dos motivadores da pesquisa, também geraram insegurança. Não exatamente por desconhecer-la, a porção feminina. Mas por compartilhá-la de modo aberto, de publicizá-la, deixar ao olhar de outrem a opção de gostar ou não dela. E, como etapa necessária no processo de empoderamento das ‘identidades’ subalternizadas, ter de aprender a se valorizar. Em outras palavras: foi preciso que eu gostasse primeiro de Her, para que pudesse compartilhá-la com o público* (LOPES, 2018a, p. 196).

Tenho comentado a ideia de Preciado (2018a) de que as maneiras como vivenciamos gênero compõem *ficções somáticas*. Para Haraway (2019, p. 156), por sua vez, estas mesmas vivências são *metáforas corporificadas*: “*a corporificação feminina parecia significar habilidades relacionadas à maternidade e às suas extensões metafóricas*”. Retomando um pouco sobre o que já tratei acerca do gênero neste trabalho, temos, portanto, ideias dele enquanto *ficção, metáfora, efeito, tecnologia*; dimensões que precisam ser corporificadas, produzindo-se, permanecendo e reproduzindo-se indefinidamente, não importa o quanto cada indivíduo tenha “consciência” disso. O que quero emprestar destas observações em relação com o dito sobre a persona-personagem Her, em *Transtornada Eu*, é essa tomada de uma metáfora – o feminino – não enquanto ontologia, propriedade do eu, mas como experimentação de si; o que também pode ser vislumbrado nas práticas *drag-transformistas* de *Más Monas*; nas exacerbações de masculinidade de Milo, o Sensível ou em *O Nojo*, de 2004; ou nas relações de Luan Sales (2017) com Mel Campus em *Grazzi Ellas*, ocasião na qual o ator-diretor esperava compreender seu próprio gênero em um processo criativo teatral.

<sup>119</sup> A partir daqui, entenda-se Herbert Proença e Herbert Lopes como a mesma pessoa. E Her como a persona-personagem que este ator traz a *Transtornada Eu*.

Mais importante ainda, em *Transtornada Eu*, desde as peças publicitárias, os modos de ocupar espaços cênicos, de construir a dramaturgia; tudo contribui para a ideia de lidar com o gênero enquanto relação, trânsito (em variados sentidos, direções). Cada atriz ou ator joga com elementos do gênero à sua maneira e conforme seus desejos, sem a necessidade de um tom explicativo, prescritivo, para mostrar o que seria profanar metáforas binárias e biologizantes que encerram possibilidades de expressão de gênero em fronteiras muito estreitas e, ao mesmo tempo, inalcançáveis. Enfim, se nunca poderemos chegar ao masculino e ao feminino (idealizados) por completo, experimentemo-los, joguemos com eles. Na citação acima, ainda, há uma dimensão muito importante deste tipo de (auto)experimentação: seu caráter de publicização, digamos, de testagem, na relação de corpos que adentram espaços (expressões) que não deveriam habitar, uma vez que as metáforas reservadas a eles, desde, por vezes, a concepção, seriam outras. Nesta relação, também o público experimenta, à sua maneira, o cruzamento de fronteiras de gênero e o espetáculo se torna mais um objeto de resistência às normatividades.

Na seção seguinte da dissertação (LOPES, 2018a, p. 154-159), lemos a trajetória das oficinas do que se tornaria a *Translúcidas* por diversos espaços de ensaio. O trânsito perfaz a vila cultural Casa da Vila, passando pela Sede do *ElityTrans Londrina* (casa de Mel Campus) e chegando ao Canto do MARL, espaço em que o trabalho se estabeleceu, inclusive com participações em outros eventos artísticos e com montagens de esquetes para eles (como uma versão do *Cabaré Diversidade*, em 2017). Por fim, o ator-diretor nos conta sobre o processo de oficinas-ensaios, no total de 60, entre setembro de 2017 e março de 2018. Trechos desta descrição serão utilizados, nas próximas seções, para adentrarmos o espetáculo. Pois bem, vejamos um pouco mais sobre *Transtornada Eu*, um manifesto em favor da despatologização da transexualidade que concretiza ideias de que visibilidade, representatividade e ocupação de espaços com corpos contranormativos, *em relação*, começo e fim de um movimento de mudança no enquadramento dos corpos trans antes ditos patológicos, simplesmente por desejarem viver à sua maneira, suas diferenças, singularidades.

“Onde é que isso vai parar?”:

Um produto visual, itinerância pelo espaço e a produção de quimeras

cia translúcidas

apresenta: **transtornada eu**

Gratuito = Público limitado = 50 lugares

25 e 26 de janeiro às 20:30  
Canto do marl: Av. Duque de Caxias, 3241

IMAGEM 100: Cartaz 1, *Transtornada Eu*, Cia Translúcidas, 2018 (Arte: Letícia Cherubim)

A imagem 100 é um cartaz de *Transtornada Eu*, produzido para as duas primeiras apresentações do espetáculo, em janeiro de 2018, no Canto do MARL, ocasião em que a filmagem analisada nestas seções foi realizada. Nele, uma técnica artística sobre a qual temos tratado aqui – a colagem – torna-se um aspecto das maneiras como o elenco lida com transexualidades e travestilidades. A quimera é colagem. Metáforas, efeitos e tecnologias das feminilidades e masculinidades (e o que

está entre e além deste binarismo) são trazidas para a (auto)experimentação, para a linguagem, para a negociação de sentidos com o público e com o espaço. Uma miríade de referências é trazida para o jogo, assim como são as histórias, vivências e desejos de cada atriz/ator na concepção da dramaturgia do espetáculo. Não é possível, nem desejável, acessar a quimera-cartaz em sua completude, uma vez que tal existência pretende apenas dar-se ao mundo, viver, circular e deixar de ser vista como problema, uma patologia, a estranheza que precisa ser eliminada pelas normas. Por isso, tomarei fragmentos dela, a quimera-cartaz, para o discurso crítico que se espalhará pelas leituras, desde já, em duas frentes: 1) Alguns ditos e escritos presentes nele e 2) As imagens que fazem menção a esta outra metáfora – o corpo humano.

“*Onde é que isso vai parar?*” – a pergunta está de cabeça para baixo, diferente de todos os demais ditos do cartaz. A questão e a posição invertida em que se encontra remetem diretamente a um posicionamento conservador, daqueles que acreditam haver um passado mítico em que as coisas tenham sido “melhores” ou que as mudanças que acontecem na sociedade – aqui em termos de gênero (mas não somente) – a levarão ao colapso... “*Onde é que isso vai parar?*” é, também, um dito que pode se relacionar diretamente com o prólogo do espetáculo. Apenas para que a/o leitor(a) viaje comigo em *Transtornada Eu*, começarei a contar *onde é que isso vai parar* na ordem de seu acontecimento, evidenciando, desde já, que talvez nunca o saibamos; o que nos diferencia de visões mais conservadoras, uma vez que desejamos – eu, o crítico, mas, também, a *Translúcidas* – a mudança e que, por mais que façamos projeções, a utopia é sempre um destino incerto, uma viagem sem fim.

O espetáculo inicia-se na área externa do Canto do MARL (LOPES, 2018b; IMAGEM 101). Apenas Her está presente em meio ao público, que está em pé. Assim como ocorre em *Grazzi Ellas*, inicia-se a constituição de uma relação íntima com a plateia. Intimidade que será modulada em diversos graus no decorrer do trabalho. Sem demora acontece o primeiro trânsito-itinerância do espetáculo: Her chama a todas/os ou todxs – como fala no espetáculo: “*Boa noite a todos, boa noite a todas e boa noite a Todxs, porque eu gosto do xisinho*” (LOPES, 2018a, p. 230) – para adentrar o espaço. Coloca-se à frente e vai ao palco, enquanto o público se senta. No cenário, dentro do Canto do MARL, uma passarela formada por luzes de LED.



IMAGEM 101: *Transtornada Eu*, Cia Translúcidas, Canto do MARL, 2018 (Foto: Fagner Bruno de Souza)

Esta cena, o *Prólogo*, finaliza-se com dois recados: um corriqueiro, para que desliguem os celulares. Não há uma gravação, o ator fala diretamente à sua assistência. O segundo começa a embrenhar o público neste sentido de “*Onde é que isso vai parar?*”: Her afirma que “*Vai ter metateatro, sim!*” (LOPES, 2018a, p. 230). Tratei sobre o metateatro ao descrever *O Nojo*, propondo que, naquele trabalho, as fronteiras entre ficção e “realidade” são postas ao público a partir de certas ações e partituras físicas e que, em *Más Monas*, a metateatralidade é posta de uma forma mais direta à assistência. Em *Transtornada Eu*, o metateatro também é trazido para um discurso mais direto, questionando de forma radical as fronteiras entre ficção e “realidade”, em relação direta com os modos como percebemos e vivenciamos gênero. O metateatro, aqui, é indício de um atravessamento. Não há mais como a plateia manter as fronteiras entre ficção/realidade, masculino/feminino, cis/trans, dentre outras categorias que tocam a cada pessoa ali presente de formas variadas. Outra dimensão importante na maneira de lidar com o metateatro, em *Transtornada Eu*, é que a ilusão que a obra de arte pode promover (e certamente promoverá no decorrer do trabalho) é posta enquanto questão desde o seu início. Resquícios daquela inspiração brechtiana presente em *Bendita Geni* e tão cara ao *Teatro de Garagem*?

Ainda no prólogo, Her começa a contar uma história de infância, enquanto manipula seu figurino. Nela, o ato de fazer teatro é correspondente à “descoberta” da criança contranormativa de gênero e/ou sexualidade. Her conta que, quando sua mãe saía, pegava seus saltos, vestidos, maquiagens e fazia seu próprio teatro. Esta cena acontece na fronteira entre ficção e “realidade”; entre personagem e ator. Na história, a mãe chora quando “descobre que o filho está fazendo teatro”. *Onde é que isso vai parar?* Por fim, terminando a transformação de seu figurino em uma espécie de maiô, Her fala: “*Ela foi crescendo, foi se envolvendo toda com teatro, que não dá pra negar, hoje, você olha pra ela e já pensa assim: Faz teatro, né?*” (LOPES, 2018b).

Se, do ponto de vista de quem tem medo da mudança nas maneiras como fazemos (ou desfazemos) gênero, *onde é que isso vai parar* é uma questão que expressa toda a ideia de perda de uma organização das relações generificadas em termos binários; com Her, nesta cena, a questão é transformada em projeto. *Onde é que isso vai parar* expressa anseios (e ansiedades) de realização e de possibilidade de modos de “*reconstruir-se a partir de linhas desejanter. Modos de produção de subjetivação monstruosas*” (LOPES, 2018a, p. 183), o que se expressa nas maneiras de transitar pelo espaço, pensar as relações entre elenco-espço-público, como se diz no *release* de imprensa produzido para estas duas apresentações do espetáculo:

*A peça, que se desenvolve num barracão, convida o público a transitar, e assim, traçar um percurso acompanhando as cenas dispostas em diferentes cantos do Canto do MARL, onde se realiza a apresentação. As cenas são fragmentos que interagem e buscam criar narrativas não-lineares. Essas conexões são parciais, incompletas, dadas a variações. São múltiplas visões, afinal, de que estamos falando. Tudo depende do que se vê. Transtornada Eu é um título que faz referência ao movimento de despatologização das identidades trans, questionando essa visão de patologia atribuída às vidas que são, na verdade, vidas singulares, vidas possíveis* (LOPES, 2018a, p. 240).

Bem abaixo e à esquerda, no cartaz (IMAGEM 100), lemos: “*Trans Arte: em meio a singulares contextos políticos, sociais e religiosos*”. A próxima cena, por sua vez, intitulada *Passarela*, ocorre assim: “*Quando acende a luz, as demais atrizes entram em cena, 1) na passarela, 2) com poses Vogue e poses aberração, e 3) desfilando modelo*” (LOPES, 2018a, p. 231). Estas ações e partituras físicas acontecem enquanto Her profere *Yo, monstruo, yo*, da artista argentina Susy Chock, traduzida pela *Translúcidas* para compor a dramaturgia do espetáculo (*id*, p. 135).

Por hora, temos três elementos para compor este ponto da crítica: 1) A citação que nos fala sobre as maneiras de organizar o espaço e sua relação com a despatologização da transexualidade; 2) Outro dito da quimera-cartaz da primeira



temporada de *Transtornada Eu* e 3) A introdução à cena *Passarela* e a discussão em torno da *condição-monstro* defendida pelo ator-diretor do espetáculo e posta na epígrafe da discussão sobre este espetáculo (LOPES, 2018a, p. 183). Incluo, também, um quarto elemento: uma fotografia desta cena, com todas as atrizes no palco (IMAGEM 102).



IMAGEM 102: *Transtornada Eu*, Cia Translúcidas, Canto do MARL, 2018 (Foto: Arquivo da Cia Translúcidas).

Da esquerda para a direita temos Mel Campus, Rafael Avansini<sup>120</sup>, Linaê Mello e Herbert Proença. A cena explora, pela primeira vez, outro elemento da composição do espetáculo: o cenário, a passarela; este ícone, como comentamos em *Grassa Crua*, de exposição da beleza, dos ideias de corpo, principalmente para aqueles lidos como “femininos”. Nesta cena, diferente da anterior, a atmosfera de intimidade se quebra e a quarta parede se estabelece. Cada uma das quatro “*vidas singulares, vidas possíveis*” (LOPES, 2018a, p. 240) dar-se-á a ver ao público, com suas próprias partituras físicas, singulares. A *Trans Arte* se manifesta, aqui, a partir da exposição das diferenças, sem a necessidade de um discurso explicativo. Como nos desfiles de moda, os corpos que ali passeiam portam conceitos, tendências, sugestões de modos de vida possíveis. Os

<sup>120</sup> A fotografia é da segunda temporada do espetáculo, quando este ator substituiu Fabi Ferro.

elementos-pessoas que formam a quimera de gêneros que é a *Translúcidas* se apresenta, enquanto o texto-manifesto de Susy Chock é dito por Her. Ele termina:

(...) só o meu direito vital de ser um monstro, ou como me chame, ou como me saia, como me possa o desejo e a PORRA da vontade do meu direito de explorar-me, de reinventar-me, fazer de minha mutação o meu nobre exercício, veranejar-me, outonar-me, invernar-me, os hormônios, as ideias, os punhos, e toda a alma! Amém! (LOPES, 2018a, p. 231).

A composição que surge entre as quatro partituras singulares das atrizes/atores, passarela e texto, sugere modos de imaginar vidas muito diversas das chanceladas pelas normatividades binárias de gênero. Desde aqui, aquele desejo de Chris Lemes e Mel Campus de mostrar as belezas da transexualidade é expressa em movimentos, modulações de voz, luzes e sombras. Entre a comemoração e a exigência de um mundo em que as transexualidades sejam despatologizadas, a *Trans Arte* se apresenta na passarela como possibilidade(s). Entre aqueles quatro corpos em movimento e as sombras que se projetam no tecido ao fundo, temos uma multidão contranormativa de gênero. A resistência aos modelos cisgenerificantes e heterossexualizantes é posta na renúncia trazida no texto de Chock e na conclamação à monstruosidade e a outras figuras de linguagem que se ligam ao grotesco, ao não-belo, enquanto lugar para habitar, modo de expressar-se e circular pelo mundo.

As coreografias realizadas nesta cena relacionam-se, também, com outras metáforas presentes nos dois cartazes: em primeiro lugar, **do corpo humano**, idealizado e manipulado em divisões, unidades; em segundo, das **quimeras**, corpos que não podem ser encaixados em qualquer esquema, incluindo o do corpo humano. Quimeras são seres que, simplesmente por existir, concretizam a negação a qualquer possibilidade de captura por categorias biológicas como a espécie, por exemplo. Se, no primeiro cartaz que apresentei, um único ser multicolorido emerge para questionar formas de viver e expressar gênero, sexualidade e desejo; no produto visual que estamos comentando nesta seção, além de uma Carmen Miranda formada por uma série de imagens, vemos outras metáforas do corpo humano, divisões: um cérebro, vísceras, bundas, olhos, o desenho de uma mulher nua, ajoelhada. O que o espetáculo promoverá é a possibilidade de pensarmos este corpo fragmentado em tensão: se, por um lado, *Passarela* é uma cena que cresce em ritmo e intensidade, e, em seu final, cada um daqueles corpos ganha autonomia dos demais; por outro, a unidade da quimera *Translúcidas* se mantém.

Ao final, abruptamente temos um corte: Fabi, Lina e Mel saem de cena, atravessando o espaço em que a plateia se encontra. Her transforma o tecido vermelho de seu figurino em um vestido, atravessa também a plateia e chama-a para transitar.



IMAGEM 103: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas, Canto do MARL, 2018* (Foto: Fagner Bruno de Souza)

A próxima cena é intitulada *Espelho* e acontece em um espaço ao lado daquele em que a plateia estava, iluminado por uma luz âmbar, sugerindo uma antessala. Dela participam Lina e Mel. Na parede, há dois espelhos que refletem a altura do busto das atrizes. Ao redor destes espelhos, há algumas lâmpadas com luz branca. Com um rolo de corda e cantarolando baixo, as duas circunscrevem um semicírculo no chão, um espaço de intimidade onde esta cena acontecerá, mas, também, o limite entre as atrizes e o público. Em frente ao espelho, há dois banquinhos de plástico preto e uma estante baixa com produtos de maquiagem. As duas dirigem-se a este ponto e sentam-se (IMAGEM 103). Nos próximos momentos, o diálogo abaixo acontece, dirigido diretamente à plateia:

*MEL - Todo dia, eu visto uma personagem. Depende do humor, do clima, do bofe, da fantasia. O que vai ser hoje (sensualizando ironicamente)? A pura? A devassa? A doidona? Hmmm, a dominadora!*

*LINAÊ - Pra gente o mundo é um teatro, a rua é um palco. E sabe o que é mais importante? Ser protagonista da própria vida! Mas isso, meus amores, é pra poucos...*

*MEL - E você? Seu personagem deseja o quê?*

*LINA - Sua personagem esconde o quê? Na cena? Ou fora da cena?*  
(LOPES, 2018a, p. 231-232).

As atrizes estão relaxadas, divertindo-se com suas/seus interlocutoras/es, enquanto se maqueiam. Aqui, outro aspecto do metateatro é posto ao público e as fronteiras entre ficção e “realidade” são, mais uma vez, atravessadas, questionadas. O espaço e o fazer teatral são postos como um lugar de existência das singularidades e a ideia de personagem é relacionada diretamente aos moveres no mundo, à ideia de “*ser protagonista da própria vida*”; uma forma de resistência às normatividades de gênero. Como Herbert Lopes (2018a) conta em sua dissertação, para estas duas atrizes (Lina e Mel), a afirmação de suas existências trans, cada qual com suas próprias questões, é o material que formou, na composição da quimera, o espetáculo *Transtornada Eu*. Ao mesmo tempo, esta cena relaciona-se com a ideia de Mel Campus, posta em entrevistas e *lives*, de que existe uma teatralidade nos corpos trans. Corpos trans, pela estranheza que (ainda) provocam nas mentes e percepções estritamente binárias, parecem viver em uma zona “teatral”, quase como se não fossem “reais”. O que ocorre em *Transtornada Eu*, incluindo esta cena, é que esta zona de aparente indefinição passa a se tornar um espaço de vida, de existência, de expressão de singularidades, sonhos e imaginações de outras possibilidades de vida. Em seu metateatro, também, o público é chamado a esta zona, a transitar por ela.



IMAGEM 104: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas, Cemitério de Automóveis, 2018* (Foto: Edmilson Luiz Perrota)

A cena continua com um jogo entre as atrizes, que contam histórias pessoais (ou que somos levadas/os a perceber/interpretar como pessoais) enquanto se divertem. As histórias relacionam-se a modos como seus corpos trans são percebidos e sobre reações violentas que recebem cotidianamente – no mercado de trabalho, na rua, em espaços públicos e em aparelhos públicos que deveriam garantir direitos às pessoas trans e travestis. Apesar do peso dos temas tratados, o apelo cômico é forte, o ritmo da cena é acelerado e vemos quebras na narrativa e piadas que envolvem o público e provocam risos abundantes. Nesta cena, outra figura mitológica e imaginativa é acionada: o **demônio**, a partir da repetição da palavra “capeta”. No terminal de ônibus, no Calçadão ou nas ruas de Londrina, as mulheres trans e travestis são chamadas de capeta, sempre por pessoas que não as conhecem. Toda vez que a palavra é repetida risos altos e fortes são proferidos por ambas. O capeta é uma metáfora que, no Brasil, pode representar tanto o demônio máximo da mitologia cristã – Lúcifer, o anjo caído e governante do inferno –, como qualquer outra divindade não-cristã (como orixás do Candomblé, por exemplo). O capeta também se apossa das pessoas. Quem é por ele dominado, passa a manifestar sua personalidade e, por isso mesmo, torna-se o próprio. Quem não pode corresponder a normas hetero-cis de gênero e sexualidade, para certas parcelas de fiéis às igrejas cristãs, é, assim, o capeta. É necessário exorcizá-las/os, em um primeiro momento e, se não for possível, eliminá-las/os. O que Lina e Mel realizam

nesta cena, em jogo direto com a plateia, é a reapropriação desta metáfora, um fazer *queer/cuir*. A figuração demônio passa a ser outro componente da quimera. O exorcismo do capeta, que relacionaram, à revelia de suas vontades, aos seus corpos contranormativos, se dá a partir do deboche. Estamos frente a uma situação em que aceitação e negação aos demônios acontecem concomitantemente. Aceita-se que demônios também precisam ser acolhidos e merecem povoar nossas imaginações e – por que não? – nossos corpos.

Em seguida, Lina e Mel desmontam o cenário. Enquanto isso, a luz retangular de um projetor se movimenta na parede, buscando encaixar-se em seu espaço. A técnica ou técnico responsável por este recurso “aparece”, uma vez que não há uma tentativa de esconder a manipulação do aparelho. Mais uma vez vemos a quebra da ilusão contribuindo com o trânsito-itinerância, a passagem de uma cena para outra. Aqui também outro aspecto sobre o qual mencionei, em relação ao espaço do Canto do MARL, mas, também, à estrutura de *Transtornada Eu*, é explorado: a precariedade, o que contribui para a quebra da ilusão que a cena anterior (e também a próxima) causam. Tudo isso acontece, enquanto toca *Jeito Estúpido de te Amar*, de Maria Bethânia, de 1987. Lina e Mel pegam um copo de vinho – elemento que se tornará parte da dramaturgia do espetáculo – e continuam a interagir entre si, iluminadas por uma contraluz. De repente, apagam-se as luzes na parede e surge a atriz Chris Lemes no projetor, deitada sobre uma cama, em um vestido branco. Inicia-se a cena *Vídeo*. Em certo momento, a atriz pega um copo de vinho e declama *Um Jeito Estúpido de te Amar*, de Fauzi Arap, dirigindo-se diretamente a nós, sua assistência. A cena finaliza-se com a volta da música de Bethânia. É como se Chris, Lina e Mel participassem, em certo ponto, do mesmo momento, estivessem em um mesmo plano; uma ilusão possível. O copo de vinho que as três portam, esta bebida envolvida em tantas mitologias (religiosas ou não), que compõe tantas significações, serve como elo dramático entre os diferentes fragmentos da quimera-espetáculo. Toda a quimera, como corpo unificado formado por diferentes espécies, embebeda-se com o mesmo copo de vinho.

A próxima cena, intitulada *Instalação Sonora*, inicia-se com o palco nu, enquanto o público ouve fragmentos de falas autobiográficas do elenco. Desta vez não ouvimos histórias, apenas frases, lugares-comum para quem, algum dia, arriscou-se a atravessar as fronteiras entre os gêneros masculino e feminino atribuídos em seus

nascimentos, ou menções a acontecimentos que não podemos entender em sua completude.



IMAGEM 105: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas, Canto do MARL, 2018* (Foto: Fagner Bruno de Souza)

Em certo momento, Lina, coberta inteiramente pelo tecido vermelho de seu figurino, realiza uma coreografia contida, ao som de uma música de violão. Na Imagem 105, acima, vemos, desfocado, o público ao fundo; a dançarina à frente. Constitui-se, nesta cena, uma atmosfera de intimidade, que se estabelece com um ser que não podemos acessar em sua completude. Provavelmente feminino, ele nos encanta; mas não podemos saber muita coisa sobre ele. Talvez outra figuração? Uma bruxa? Ao final, uma voz em off diz: “*Diga não à aberração!*” (LOPES, 2018a, p. 233) e Lina, movimentando os dedos com longas unhas chama o público para transitar.

Retornamos àquele mesmo espaço em que, anteriormente, estava a passarela de LED. Agora o palco está nu. Mel caminha, portando a taça de vinho. Em seu corpo vemos desenhos abstratos em padrões circulares, feitos, possivelmente, com batom vermelho. Esta cena intitula-se *A Grande Prostituta*. Na dramaturgia do espetáculo vemos: “*entra em cena, com figurino em referência a uma sacerdotisa pagã, em alusão*

a deusa Babalon, em alusão às prostitutas, em relação ao feminino que foi tido como objeto” (LOPES, 2018a, p. 233). Em off ouvimos, repetidamente: “*Que engraçado! Sobrou tão pouco. Que tragédia! Eu sou um pouco*” (LOPES, 2018a, p. 233). Em certo momento, a atriz começa a proferir uma adaptação de um trecho do livro *Apocalipse*, Capítulo XII, da *Bíblia* cristã.

Para iniciar os comentários sobre esta cena, uma vez que *Transtornada Eu* nasce e se compõe a partir de histórias pessoais e interesses poéticos de cada artista envolvida nele, é importante relevar que *Grazzi Ellas*, de 2017, foi montado quase paralelamente e que, nesta cena, vemos algumas preocupações de Mel Campus se repetirem: a constituição de aspectos rituais; a afirmação da wicca, da bruxaria e do Candomblé em direta ligação com discussões sobre a feminilidade; a abordagem da questão da prostituição e a preocupação com a união entre mulheres. Em conversa via aplicativo de comunicação via celular, em 25 de agosto de 2022, Mel atentou-me, primeiramente, para a importância da questão da ritualidade em suas pesquisas:

*Os dois espetáculos têm essa ritualidade (...) Grazzi conta a história de uma mãe que conta a história da filha. A ligação ancestral entre mãe e filha, a perda, a dor, a última noite que vê a filha. Pra falar desta dor ela usa um ritual, e esse ritual é o fundamento de toda a ancestralidade que é mostrada em Grazzi (...) um ritual próprio de Oxum. Pra falar de dor, é preciso falar de uma certa sacralidade, para dar um sentido e um respeito a essa dor. Em Transtornada Eu a gente fala de estereótipos, de monstruosidades, de uma certa naturalização da demonização dessas personagens que também são humanas. E pra falar dessa monstruosidade é preciso falar de uma forma ritualística. (...) Eu escolhi este capítulo do Apocalipse porque ele fala de uma mulher, de uma feminilidade que vem demonizada ao longo dos séculos.*

Nesta mesma ocasião, Mel lembrou da oficina ministrada por Aguinaldo Moreira de Souza intitulada *altares sincréticos*, na qual, a partir da abordagem do teatro e da performance a partir de visões singulares das/os participantes, a questão do ritual na arte teatral é tomada como base para o trabalho. Todo o elenco da *Translúcidas*, segundo Mel, participou desta oficina e suas práticas incidem diretamente sobre os dois espetáculos. Altares sincréticos são espaços sagrados e pessoais nos quais diferentes religiosidades, mas, também, distintas mitologias, personagens profanas e outras figuras da imaginação ou de linguagem podem interagir.

Na fala acima, Mel nos fala um pouco sobre a questão da demonização de certos corpos, ali, o das prostitutas. Importante relevar que a demonização é um ato, bem como as marcações sociais dos corpos, que vêm de fora, do campo social, em suas mais variadas instituições e espaços. Como disse na cena *Espelho*, esta é outra



metáfora, outra figuração que a *Translúcidas* toma para si, em vias de ressignificar o termo.

Falemos um pouco sobre “o vinho da prostituição”, um elemento de cena trazido por Mel enquanto recita o texto bíblico. É quase uma continuidade da última aparição da atriz no espetáculo (a cena *Espelho*). Esta bebida utilizada em rituais das mais variadas religiões, presente nas mais distintas mitologias no decorrer dos tempos e em tantos locais; em *Transtornada Eu* atravessa a dramaturgia, ligando cenas que se distanciam, são cortadas por outras. Este objeto de cena, portanto, liga diferentes tipos de rituais, a menção a mitologias, sua importância dentro do teatro, além de sua função recreativa. Não à toa, Mel, que, em *Grazzi Ellas*, de 2017, relacionava diferentes universos religiosos e mitológicos, é quem porta o vinho no decorrer do espetáculo. Entre o vinho que é bebido na cena *Espelho*, em comemoração, brindado com Chris Lemes na cena *Video* e *A Grande Prostituta*, o espetáculo se adensa, o ritmo lentifica e um ritual envolvente se estabelece. A música tem um papel essencial neste momento. Entram Fabi, Her e Lina, tocando instrumentos de percussão, em um toque que se repete enquanto “a personagem faz uma dança, baseada na dança de Omolu, Nanã, Iansã e Oxumaré” (LOPES, 2018a, p. 233).

Enquanto profere o texto bíblico e depois, quando dança, Mel Campus está convocando, neste ritual, entidades que a protegem. Como tenho afirmado em relação aos trabalhos de algumas artistas discutidas aqui (Fernanda Magalhães, Scarlett O’hara e Mel Campus), aspectos relacionados à espiritualidade, principalmente a partir das religiões de matriz afro-brasileira, são convocados para acompanhar este corpo e para mover as maneiras como lemos a questão da prostituição, presente em *Eu Quero Viver de Dia* (2003), *Grazzi Ellas* (2017) e, mais uma vez, em *Transtornada Eu*. A movimentação de Mel enquanto fala o texto bíblico é forte, empoderada, como que tomada por uma Iansã. Aos poucos, essa movimentação é substituída por certa tensão e peso, o que podemos relacionar à experiência e à idade da orixá Nanã, chamada por Mel de “grande mãe”, uma ansiã (como ocorrera em *Grazzi Ellas*); mas, desta vez, também, há uma certa leveza trazida por Oxumaré – um orixá que não está encerrado nas fronteiras binárias de gênero e que alterna-se entre as energias e formas masculina e feminina – e a magia de cura de Omulu, que é para todas e todos ali presentes. Neste ritual, também a plateia se cura ou, no mínimo, começa a compreender que está doente.

Ao final da dança, “a atriz começa a cair e é cuidada por Fabi e Lina, com água, comida, massagem e ervas. A cena de cuidado se desenvolve ao som da música”

(*id*, p. 233-234). A Imagem 106, abaixo, mostra Mel deitada, fraca e quase desfalecida, amparada por Rafael (ou Fabi, na primeira versão) e Lina. Intitulada *Cena do Cuidado*, aqui, o que vemos na cena *A Ancestralidade Ou o Sentido de Todas em Uma*, de *Grazzi Ellas*, acontece em coletivo. O que Mel realizava com os elementos postos nos vasos (água, fogo, terra e ar), naquele espetáculo, ocorre a partir da união entre um mundo físico – composto pela interação das atrizes que cuidam, a música, a água, a comida e as ervas – e outro, espiritual, intangível, aberto às interpretações e afetações de quem frui o espetáculo. Se, para a *Translúcidas*, as entidades convocadas são evidentes, para a plateia, envolvida no ritual do cuidado da mulher que parece uma *Pietà* (escultura do renascentista Michelangelo Buonarroti), muitas são as divindades que podem ser relacionadas, ou, mesmo, nenhuma. O essencial é a união entre aquelas pessoas para cuidar de quem não está bem; o ritual de cuidado, de restauração da força e da vida.



IMAGEM 106: *Transtornada Eu*, Cia *Translúcidas*, Canto do MARL, 2018 (Foto: Arquivo da Cia *Translúcidas*)



IMAGEM 107: *Transtornada Eu*, Cia Translúcidas, Canto do MARL, 2018 (Foto: Arquivo da Cia Translúcidas)

A *Cena do Cuidado*, que também podemos visualizar na Imagem 107, é pesada, silenciosa e condensa a ideia, exposta por Mel em diversas ocasiões, mas também essencial à *Translúcidas* e – por que não? – à sobrevivência do teatro na cidade, da necessidade da união, da aliança entre corpos para imaginar mundos possíveis, outros modos de vida além daqueles permitidos e sancionados pelas normatividades de gênero e sexualidade (mas não somente). O cuidado, aqui, é indício de uma utopia, de um mundo no qual a ideia de coletivo – marcado ou não por categorias da diferenciação entre pessoas – é uma composição com singularidades que se apoiam, não individualidades que precisam sobrepor-se umas às outras, como temos sido convencidas/os a pensar sob a ótica da responsabilização no neoliberalismo, sobre a qual Butler (2019c) na introdução de *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* e para a qual apresenta a ideia de assembleia, a união de corpos que são expostos a condições de precariedade semelhantes, não a ligação por aspectos identitários fechados em si mesmos.

A questão da singularidade dos corpos é importante em *Transtornada Eu* porque o trabalho se forma a partir de interesses íntimos do elenco. É da combinação deles que nasce a quimera. Em relação às expressões de travestilidades e transexualidades – seja enquanto identidade, seja como mover dos corpos ou

experimentação inscrita num certo tempo e espaço – o fato de cada cena realizar-se a partir de um ou mais pontos de vista (a cena *Espelho*, por exemplo, é uma relação entre Lina e Mel) é também indício da resistência às normatividades: por mais que certas cenas mostrem acontecimentos que podem estar relacionados às vivências de outras mulheres trans e travestis, por exemplo, a exposição das diferenças (corporais, de experiências, geracionais, mas, também, poéticas) entre cada pessoa ali presente, mostra que o existir, o mover-se, o tornar-se trans não pode ser concretizado a partir de prescrições e receitas. E são os modos de organizar o espaço, de transitar e de diferenciar cada uma das cenas e as preocupações poéticas singulares que permitem que o público apreenda a miríade de diferenças ali presentes, se reconheça, se identifique, se alie ou, pelo menos, voltando às características brechtianas do trabalho do *Garagem* que incidem sobre a companhia, distancie-se e pense criticamente sobre os assuntos trazidos à tona.

Continuando a tratar sobre singularidades poéticas, a próxima cena, intitulada *Memórias e Empoderamento*, tem como foco as preocupações e interesses de Lina. Como Herbert Proença (LOPES, 2018a) conta em sua dissertação, há um componente geracional, entre as atrizes do espetáculo: Chris, Mel e Lina, consecutivamente, são de três gerações diferentes e cada uma traz para o espetáculo modos bastante variados de tratar as questões trans. Para Lina, a mais jovem do grupo a permanecer até a concretização de *Transtornada Eu*<sup>121</sup>, existe um processo de afirmar-se enquanto mulher trans, lidar com demônios que rondam tal afirmação e trazer para o espetáculo referências contemporâneas bastante quistas por gerações mais jovens de mulheres trans e travestis, especialmente a cantora Linn da Quebrada, uma referência, também, para Lua Lamberti e comentada frequentemente por Leandro Colling (2021) no artigo que tenho comentado no decorrer do trabalho.

Uma das questões que Colling (2021) apresenta no final de seu artigo é a necessidade de lidarmos com a ideia de resistência a partir da abordagem de artistas negras e negros contemporâneas/os. As referências de Lina, são de caráter interseccional (como para Linn da Quebrada ou Susy Chock, por exemplo) e trazem para a discussão conceitos, noções e operadores políticos advindos de feminismos outros – trans, negro, decolonial – como o que dá nome a esta cena: a questão do *empoderamento*. Tendo em vista os limites deste trabalho, não me aprofundarei no

---

<sup>121</sup> Lopes (2018a) nos fala sobre outras jovens que passaram pelas oficinas e se retiraram no processo.

conceito e me focarei nas maneiras como a atriz pensa o empoderar-se de sua identidade trans na relação que se estabelece entre ela e o elenco, entre Lina e o público que assiste ao espetáculo<sup>122</sup>. Em primeiro lugar, é importante lembrar que, assim como em *Grazzi Ellas*, de 2017, a dramaturgia do espetáculo é constituída por imagens e menções que não são dadas diretamente ao público. Dizendo de outra maneira, Lina não discute o ato de empoderar-se na cena. Quem compartilha da experiência *Transtornada Eu* não será estimulada/o diretamente a pensar sobre a questão do empoderamento; ele se dá enquanto ação, fazer-se no espaço e não importa que o público compreenda este empoderar-se textualmente, ou digamos, didaticamente.

Lina entra só em cena. Em uma postura flagrantemente ritual, carrega um banquinho enquanto diz: “*Este espetáculo acontece em estado de emergência e de calamidade pública*” (LOPES, 2018a, p. 234). Mas, que emergência e que calamidade são essas? Quem sofre estes estados? Após postar o banquinho no chão, um gesto sutil constrói a relação que traz à tona o empoderamento: seu polegar acaricia levemente o ar, enquanto seus outros dedos estão imóveis, pousados sobre algo.

O empoderamento se dá em uma relação de oposição. Existe uma criança que

(...) *está sozinha. Sozinha, de diferentes maneiras. De onde vem essa criança? De onde ela surge? Uma criança fadada ao destino próprio de ser desviada. Desviada do que as pessoas esperam, ao olhar para ela. Para rimar com sua sina desviada, a criança isolada, a criança abusada, a criança e mais nada* (LOPES, 2018a, p. 234).

Mas também existe um homem, “*Um, dentre tantos, que acha que pode, que acha que deve, pra provar a sua masculinidade*” (*ibid*). Assim como temos pensado na quimera, na mostra e no monstro ou nos demônios, por exemplo, enquanto metáforas, precisamos olhar estas figurações que Lina toma aqui: a criança<sup>123</sup>, o homem. Ou, melhor dizendo, não existe criança nem homem sem que os imaginemos de alguma maneira. As imaginações do que seria “uma criança” ou “um homem” são compartilhadas e reafirmadas constantemente, para que possamos aceitá-las como

<sup>122</sup> Desde 2017, Djamila Ribeiro tem organizado a coleção *Feminismos Plurais*, que traz à discussão conceitos, noções e operadores políticos que vem sendo bastante discutidos e operados por movimentos negros, feministas negras e outros movimentos de caráter interseccional no país. Dentre os títulos, há livros que tratam, dentre outros, de *lugar de fala* (Djamila Ribeiro), *racismo estrutural* (Silvio Almeida) e *interseccionalidade* (Carla Akotirene). Em relação ao que estamos tratando aqui, em 2019 foi lançado o título *Empoderamento*, de Joice Berth.

<sup>123</sup> A título de comentário, Philippe Ariès (1981), em seu livro *História Social da Criança e da Família* nos mostra como, paulatinamente, foi-se criando a ideia de um mundo infantil separado do adulto e da constituição desta figuração, a “criança”, não mais como um “pequeno adulto”, como ocorrera até o final da Idade Média, bem como desta outra, a “família”, responsável pelos cuidados da criança e pela proteção da propriedade, nas sociedades capitalistas que emergiam.

dadas. No limite, temos mecanismos legais e instituições que cuidam para que estas metáforas encarnadas sejam zeladas e nos pareçam naturais, essenciais para a sobrevivência de todas/os. Mas há também a possibilidade de tomarmos para nós estas metáforas, como tenho dito, um fazer cuir/*queer*. Neste caso, escolhemos cuidar, zelar pelas crianças, ou pelas ideias que aceitamos desta figuração, especialmente as “*desviadas, isoladas, abusadas*”. E é aqui que se encontra a emergência, a calamidade pública, os demônios que Lina precisa enfrentar para afirmar-se trans. Lina, a própria “criança”, precisa exorcizar o “homem”, que pensa que pode e que deve, só provar a sua masculinidade. Se, por um lado, é um estado de emergência porque diz respeito a outras crianças desviadas, são as marcas subjetivas deixadas por este “homem”, marcas compartilhadas com outras mulheres, outras crianças, que, além de postas à luz e à apreciação do público; serão ritualizadas, superadas. É assim que se dará, no espetáculo, o empoderamento, que passa a ser não apenas de Lina, mas de todo o elenco e de quem usufrui daquele espaço, daquela experiência que é *Transtornada Eu*.

Como ritual, a superação e o exorcismo acontecem em etapas: “*Quem é mais frágil? O coração do homem ou o corpo da criança?*” (*ibid*). É preciso que esta questão seja posta, porque, a partir daqui a criança terá forças e elementos para resistir e – por que não? – revidar. Lina inicia um diálogo com esta criança que é ela mesma; conta sobre as possibilidades futuras, sobre como, um dia, a criança superará aquele momento e, principalmente, que “*ela nunca esteve, nem estará sozinha*” (*ibid*), um movimento muito próximo de partes da dramaturgia de *Más Monas*, de 2022, especialmente nas lembranças de Ursula Xcar.

Repentinamente, uma luz azul, uma música instrumental agitada e o restante do elenco entra, cada qual portando um banquinho. Inicia-se um jogo em que Her, Fabi (ou Rafael) e Mel formam um coro, enquanto Lina diz:

*Doze anos se passam, passam 100 na alma, passam mil no corpo. O desejo indica uma direção, um mundo indica outro. Eu dizia a mim mesma: você não está sozinha! Você não está sozinha! Mas os muros invisíveis, e outros bem visíveis diziam outra coisa (O coro responde: AQUI NÃO!). Esse não é lugar pra você, já disse, com medo, a escola. Esse não é lugar pra você, me disse, sério, mercado de trabalho. Esse não é lugar pra você, na rua, no ônibus. Esse não é lugar pra você!!! O que eu posso ser? O que eu pude ser? (LOPES, 2018a, p. 234).*

Durante a fala acima, o coro se movimenta rapidamente de um banquinho a outro, sempre respondendo “*Aqui não!*” Nenhum dos locais mencionados por Lina são para ela. Ao final, formam a posição que vemos na Imagem 108, abaixo.



IMAGEM 108: *Transtornada Eu, Cia Translúcidas, Cemitério de Automóveis, 2018* (Foto: Edmilson Luiz Perrota)

De braços abertos, o revide final: *“Eu posso ser uma obra de arte! Eu posso fazer uma poesia com meu corpo! Eu posso me transformar no meu desejo e não ser oprimido por ele! E agora, hein?! E agora??”* (ibid) e canta um trecho da música de Linn da Quebrada, *Enviadescer*, que termina assim: *“Já quebrei o meu armário / Agora eu vou te destruir / Porque antes era viado / Agora eu sou travesti”*.

Esta é a única cena do espetáculo em que vemos alguém do elenco contracenando com alguma personagem imaginária, intangível. Lina varia entre falar consigo mesma, com a criança, com o homem e com a plateia. Uma luta interior é travada em cena e estamos diretamente envolvidas/os nela. Junto à *Cena Final*, a seguir, este momento de Lina no espetáculo, ajuda a *arrematar* questões presentes em todos os espetáculos discutidos neste capítulo. Assim como as atrizes de *Eu Quero Viver de Dia*, em 2003, traziam para o palco as questões trans e travestis de modo encarnado, a partir das questões que mobilizavam aquelas mulheres ligadas a movimentos sociais da cidade no início dos anos 2000, quando os *“muros invisíveis e também visíveis”* para falar sobre o assunto eram muito maiores e mais duros; Lina, agora, se liga a um coletivo que ultrapassa Londrina, a um movimento maior de afirmação das identidades, identificações trans e travestis no Brasil (e em outras partes

do mundo). Aqui, isto acontece a partir da menção à música de Linn da Quebrada, mas poderia ser de muitas outras/os artistas.

A passagem entre esta e a *Cena Final* é muito rápida. Após Lina finalizar o canto, o restante do elenco começa a dizer, um(a) após a/o outra/o: “*A minha vida é a arte de dizer sim, toda a vez que o mundo me diz não*” (LOPES, 2018a, p. 235), menção à música *Brincar de Viver*, de Maria Bethânia, de 1983. Após falar, cada um(a) sai de seu banquinho e dirige-se para compor a formação presente na Imagem 109.



IMAGEM 109: *Transtornada Eu*, Cia Translúcidas, Cemitério de Automóveis, 2018 (Foto: Edmilson Luiz Perrota)

Dá-se então o seguinte diálogo:

*HER – Ah, mas não se esqueça, levante a cabeça! Aconteça o que aconteça...*  
*FABI – continue a navegar.*  
*TODXS – Aconteça o que aconteça...*  
*MEL – Continue a atravessar.*  
*TODXS – Aconteça o que aconteça...*  
*LINA – Continue a travecar!*  
*MEL – Transtornada??*  
*TODXS – Eu?? (LOPES, 2018a, p. 235).*

O último trânsito do espetáculo é um convite para que o público dance com o elenco. Assim como ocorrera em *Eu Quero Viver de Dia* (2003) ou em *Más Monas* (2022), *Transtornada Eu* finaliza-se com uma celebração. Cada um destes trabalhos compõe sua própria forma de resistir “*balançando a raba*”, nos dizeres de Leandro



Colling (2021), ou melhor, com alegria e irreverência, envolvendo seus públicos naquele festejo. E é assim que este *estandarte* que tem passado por vocês chegará ao seu termo, com alegria. Pela quantidade de referências direta ou indiretamente postas neste espetáculo e por uma de suas últimas sentenças: “*A minha vida é a arte de dizer sim, toda a vez que o mundo me diz não*” (LOPES, 2018a, p. 235); podemos perceber o quanto a arte é importante para a afirmação das existências das artistas envolvidas no trabalho.

Todo *estandarte*, mesmo nas linhas de frente de uma guerra ou durante uma celebração religiosa, existe para incutir uma dimensão estética àquela experiência que ele acompanha. Cores, pontos, linhas, formas, texturas e a combinação de materiais variados agem sobre as coletividades envolvidas por ele promovendo sentidos e deixando rastros que, sem ele, não poderiam ser elaborados como são, ou se perderiam da memória, da história. Por vezes, é apenas pelas simbologias que estes objetos carregam, pelas narrativas e pelos estudos em torno deles que temos conhecimento sobre um povo, um lugar, uma civilização, um acontecimento etc. Em seu artigo sobre a imaginação, Didi-Huberman (2020) aborda a cor vermelha, referindo-se a diversos autores e artistas, e propõe: “*Com uma mesma cor, a imaginação pode desmontar todas as significações e transformar todas as atmosferas*”<sup>124</sup> (*id*, p. 12). Nos fala que a cor vermelha pode ser vista como “*tonalidade imaginativa*” (*id*, p. 14), que só existe em relação com outras cores e que, como qualquer outra relação, não pode ser fixada.

A passagem deste *estandarte* em celebração a Scarlett O’Hara, Mel Campus, Chris Lemes, Anna Paula, Fernanda Kimbal, Nicolý, algumas das atrizes travestis que iniciaram um *movimento transfeminista em teatro* em Londrina, desde o início deste século ainda rebento; em aliança com artistas, coletivos e instituições locais, foi uma destas maneiras de “*imaginar vermelho*” de maneiras muito variadas, algo que a arte é capaz de fazer, sobre o qual todas as pessoas envolvidas nesta tese tiveram alguma consciência, algum projeto e, o mais importante, no mínimo o início da constituição de uma poética que estes coletivos formaram (e formam). O vermelho de *Eu Quero Viver de Dia*, de 2003, é muito diferente daquele que vemos em *Transtornada Eu*, de 2018. Fragmentos da passagem do tempo, maneiras de explorar os espaços, de apropriar-se de outros objetos artísticos ou de linguagens que escapam ao teatro, as

---

<sup>124</sup> Tradução minha.

formas de estabelecer rituais, de tocar em questões religiosas /ou mitológicas, de pensar a política no teatro, dentre outros elementos e questões abordadas nestes trabalhos, concretizam distintas formas de pensar os tantos vermelhos possíveis e, até mesmo, os impossíveis.

Mel Campus, em entrevista concedida à *Desaquenda*, nos fala sobre como o teatro surge em sua vida aos 35 anos – a expectativa média de vida de mulheres trans e travestis no país – em relação direta com seu ativismo em movimentos transfeministas da cidade. Das distintas *alianças artísticas* que faria no decorrer do tempo e sob influência do professor de Comunicação Social da UEL, Régis Moreira, a atriz chegaria à afirmação: “*Eu faço arte porque gosto de produzir poesia, gosto de produzir outros mundos possíveis (...) eu gosto mesmo de criar outras possibilidades de vida*” (CAMPUS in POKAROPA, 2020). **A capacidade ativa de imaginar e sonhar outras possibilidades de vida, outros mundos, outras relações, NA linguagem, no fazer arte**, para além das normatividades de gênero (mas não somente), foi, então, uma das questões que busquei explorar durante todo o trabalho e, sobremaneira, neste *estandarte*, nesta celebração. Espero que tenha logrado hesito em mostrar que, assim como para Benjamin (1994a) a oposição entre qualidade artística e estética X tendência “correta” (a socialista) era um debate estéril, no início do século XX; separar e contrapor atividade artística do ativismo *queer/transfeminista* ou das questões relativas à identidade/identificação trans, travesti ou transvestigêneres não faz sentido para os trabalhos analisados aqui. Experimentando diferentes vermelhos, diversas maneiras de organizar os processos e produtos artísticos, os trabalhos aqui abordados reinventam a si mesmas/os, as comunidades a que se sentem pertencentes, os lugares por onde circulam, enfim, o mundo no qual vivem, trabalham, compartilham, imaginam.

## EMARANHAMENTO (OU) CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta finalização é um *emaranhamento*. Materiais e instrumentos, como *agulhas*, *zíperes* e *fechecleres*, que foram utilizados para produzir *mantos*, *colchas*, *franjas*, *estandartes* e outros objetos incidirão um pouco sobre este *rasgo* que faço para dar cabo deste trabalho. O essencial aqui é o ato de, mais uma vez, implicar-me no material que trouxe até aqui. *Ela não Via*, *Ela nunca Via*, de 2004, foi um momento em que, assim como Sales (2017), Lopes (2018a) e as *drags* de *Más Monas*, eu pude experimentar questões relativas às minhas relações com gênero. Esta finalização também é um emaranhamento porque conta de um fim que não quer chegar e porque se faz, mais uma vez, a partir de uma relação das *linhas* com *tecidos* variados, memórias, histórias, anedotas. É pura ficção!

Tudo começou com uma saia, preta, longa e rodada.

Eu nunca fui o tipo de artista que adquire objetos pensando na possibilidade de, um dia, utilizá-los em algum processo criativo. Não sou o tipo “acumulador” em nenhum aspecto da minha vida. Contudo, provavelmente no ano de 2002, enquanto procurava roupas em um brechó de Londrina, encontrei aquela saia preta. E eu a comprei. No mesmo dia, a levei ao ensaio de algum trabalho do qual não me lembro e a utilizei. Naquela época, nos aquecimentos anteriores aos ensaios, eu costumava girar por, no mínimo, 10 minutos. Girar com aquela saia era muito mais prazeroso, fabuloso! Alguma aura dispndia de mim, talvez uma luminosidade, algum tipo de energia. Eu me sentia bem com ela. Eu podia acessar algo, no processo criativo, que só aquela saia podia causar. Mas...

Aquela saia não era para mim.

Aquela saia não servia a nenhum dos processos criativos, construção de personagens ou performance que fazia naquele momento.

Saias são para “mulheres”. Aquela saia não era para mim.

No ano seguinte, 2003, o *Grupo Galpão*, de Belo Horizonte, lançou um edital para sua anual Mostra de Cenas Curtas. Nele estava previsto o pagamento de um valor que era suficiente apenas para o deslocamento (de ônibus) de uma pessoa, de Londrina até a capital de Minas Gerais. Enviei a proposta, fui aprovado, e a saia – que estava guardada desde aquele ensaio – passou a ser para mim.



**FIM DE TEMPORADA** / Direção: Ed Sombrio (Londrina/PR) / 4º Festival de Cenas Curtas Galpão Cine Horto  
Fotógrafo: Guto Muniz (31)9973-7341 / [www.casadafoto.art.br](http://www.casadafoto.art.br) / Veiculação Autorizada

IMAGEM 110: *Fim de Temporada*, solo Ed Sombrio, 2003, Festival de Cenas Curtas do Galpão – Galpão Cine Horto (Foto: Guto Muniz)

*Fim de Temporada*, de 2003, foi concebido solitariamente, a partir da relação com aquela saia (sobre a cadeira na IMAGEM 110) e com uma sequência de desenhos que realizei em lençóis brancos (ao fundo da IMAGEM 110 e nos esboços presentes nas 111 e 112) de um corpo – meu próprio corpo – queimado, queimando-se. O trabalho compunha-se de modo não-verbal, com elementos coreográficos e de atuação e, hoje, posso dizer sem hesitação, que fora um trabalho no qual buscava compreender como determinados objetos e tecnologias generificadas poderiam “ser, também, para mim”, enquanto objeto de jogo, o que passava, naquela época, por um processo de purificação com fogo. Um modo de purificar-se que punha fim a um determinado Ed. Uma purificação que se assemelhava à morte. Um pôr fim a si mesmo. O ato de brincar com determinadas identificações que me atraíam, mas que “não podiam ser para mim”.

Existia uma narrativa, que não necessariamente era assim percebida pelo público, na qual: 1) Abria cerimonialmente o gás do fogão, realizava uma coreografia lenta e pesada e revelava o primeiro lençol (IMAGEM 111, à esquerda); 2) Aumentava o ritmo e a intensidade das ações e movimentos, espalhando o gás pelo ambiente e revelando o segundo lençol (IMAGEM 111, à direita); 3) Diminuía o ritmo e a intensidade e realizava uma coreografia em que tocava partes do corpo que diferenciam masculino-feminino como peitorais, genitais e finalizava sob as pontas dos pés, revelando o terceiro lençol (IMAGEM 112, à esquerda); 4) Chegava aos limites da intensidade e do ritmo, numa coreografia com elementos de flamenco, ciscando os pés, sempre na ponta deles, arrastando-os para “ativar o gás”, revelando o quarto lençol e caindo (IMAGEM 112, à direita) e 5) Levantando-me, colocando a saia preta e realizando uma coreografia leve e cheia de movimentos giratórios com a vestimenta que, agora, era para mim! Assim como os saltos altos imaginários que calçava então...



IMAGEM 111: Esboços para lençóis de *Fim de Temporada 1 e 2*, Ed Sombrio, 2003, desenho



IMAGEM 112: Esboços para lençóis de *Fim de Temporada* 3 e 4, Ed Sombrio, 2003, desenho

No final daquele ano (2003), *Fim de Temporada* teve um projeto aprovado no PROMIC e aquele processo criativo cresceu. Eu havia assistido recentemente o filme *Hedwig*, de 2001, dirigido e protagonizado por John Cameron Mitchell, no qual Hedwig, a vocalista da Banda The Angry Inch, uma mulher transgênero, mostra sua relação com o gênero, com a música, familiares e com seu público. Não me lembro de muita coisa do filme, mas, o que importa aqui, é que parte dessas relações se davam a partir de animações às quais éramos levadas/os a compreender como de autoria de Hedwig, ou como imaginações dela. Nelas, relações mais antigas com mãe, pai e outras pessoas eram abordadas, o que me estimulou a criar outros desenhos que eram parte dos motores deste novo processo criativo (IMAGENS 113 e 114).



IMAGEM 113: Desenho 1, processo criativo de *Ela não Via*, *Ela nunca Via*, Ed Sombrio, 2003



IMAGEM 114: Desenho 2, processo criativo de *Ela não Via, Ela nunca Via*, Ed Sombrio, 2003

A opção por trazer a IMAGEM 113 se dá porque, para o processo criativo de *Ela não Via, Ela nunca Via*, era essencial a ativação de aspectos imaginativos, nos quais eu construía, primeiro mentalmente, outra(s) pessoa(s), que poderia(m) ou não



ser eu mesmo. As minhas relações com o gênero, que se tornara conscientemente a questão principal do trabalho, se davam em diferentes direções e a partir de variadas linguagens. Essa pessoa, ou pessoas, que se criava(m) na imaginação surgia(m) nas práticas corporais, no processo de crescimento dos meus cabelos – que só estiveram longos neste período da minha vida – na escrita de cartas para mim mesmo em variados momentos da vida, na escrita de palavras no corpo, na construção de um boneco que imitava a forma do meu corpo e que podia ser desmontado, na repetição exaustiva dos giros com a saia. Grosso modo, *Ela não Via, Ela nunca Via*, de 2004, dirigido por Rosa das Dores em colaboração comigo, era formado por uma série de projeções de mim mesmo. Enquanto realizava as ações e manejava os textos, juntamente com o público, eu podia ver (e, principalmente sentir) que aquele corpo se fazia de muitas formas diferentes e que as possibilidades eram infinitas.

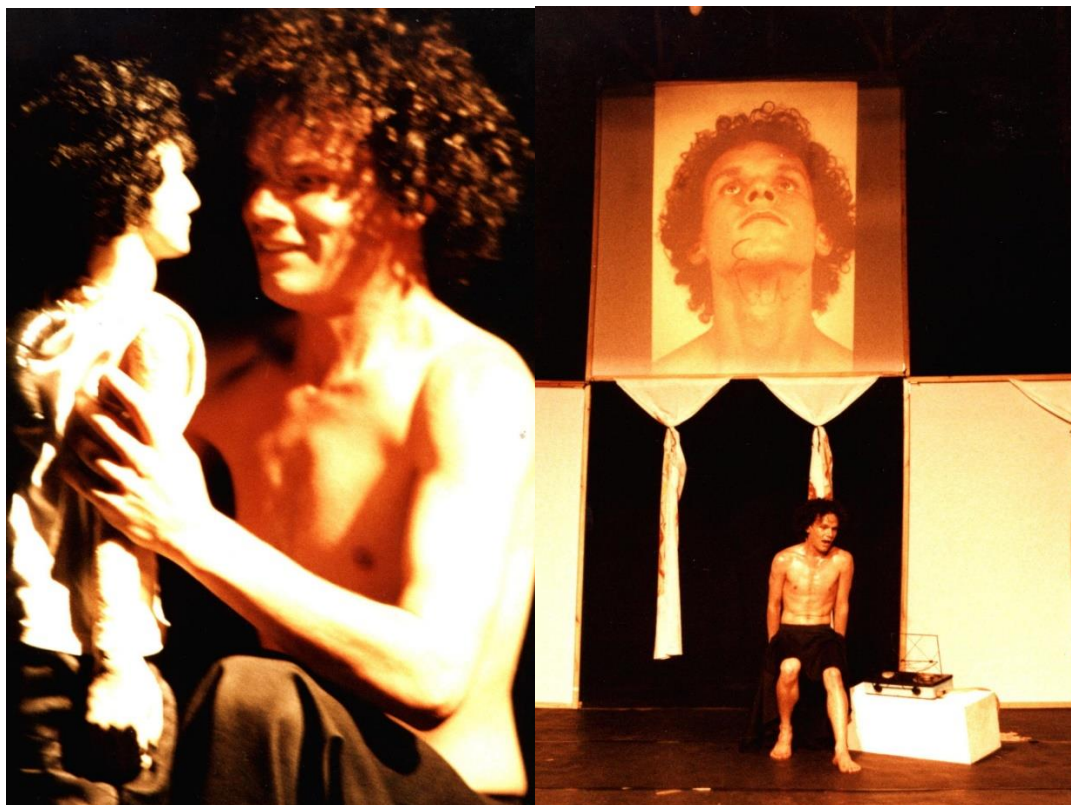


IMAGEM 115: *Ela não Via, Ela nunca Via*, Divisão de Artes Cênicas da UEL, 2004 (Foto: Márcio Yuji Fukuji)

As duas imagens acima são exemplos de como o corpo do performer se projetava de maneiras diversas pelo espaço. À esquerda estou me encontrando com o boneco que, em uma coreografia lenta e ritualizada, é desmontado pelas extremidades do palco – cabeça, pernas e braços são separados do tronco e permanecem até o

momento de refazer-se. À direita, meu corpo é projetado com a escrita “Eu”, no pescoço. Neste telão, eram projetadas as cartas para mim mesmo, compartilhadas com o público. Por vezes era possível lê-las facilmente, por outras, isto não era tão importante, nem possível.

A IMAGEM 114, por sua vez, tem a ver com a relação que dá nome ao trabalho, com minha mãe, aquela que *não via, nunca via*; frase que era falada e compunha o clímax do espetáculo/performance. Também era o momento em que chegava ao auge da exaustão física e emocional; uma vez que me propunha a isto no trabalho; como ocorrera com Mel Campus em *Grazzi Ellas* (2017). Depois disso, diferente de *Fim de Temporada*, em que havia uma morte sem refazimento; era momento de renascer como outra coisa, ou melhor, outras coisas.



IMAGEM 116: *Ela não Via, Ela nunca Via*, Divisão de Artes Cênicas da UEL, 2004 (Foto: Márcio Yuji Fukuji)

Neste trabalho, a saia servia, também, como modo de introduzir personagens na trama, como na IMAGEM 116, em que interpretava minha mãe, que falava comigo em uma voz de soprano. E havia outros elementos de indumentária – um chale e meus cabelos – que auxiliavam na constituição de uma série de relações que eram sugeridas, em fragmentos nos quais a tônica principal era a relação de intensidade e de intimidade

que estabelecia com o público e com esse passado que podia ser percebido como “real”, mas que eram frutos da imaginação (vale dizer que minha verdadeira mãe não fora uma pessoa ausente, muito pelo contrário).

A segunda parte do trabalho, mais curta, o refazimento, era composta por coreografias circulares, bastante intensas, nas quais, dentre outras coisas, jogava flores pelo palco, enchia-o de bolas de sabão – uma brincadeira que gostaria de ter feito mais na infância e que ainda me mobilizava na época, aos 24 anos –, explorava as possibilidades da saia e mostrava ao público estas outras “personalidades” que poderia assumir, sem uma narração direta; como ocorre na IMAGEM 117, um momento em que me apresento como uma diva, talvez uma miss, como faz Mel Campus em *Grazzi Ellas* (2017).



IMAGEM 117: *Ela não Via, Ela nunca Via*, Divisão de Artes Cênicas da UEL, 2004 (Foto: Márcio Yuji Fukuji)

A encenação finalizava com um trecho da música *Poema*, de Cazuza: “*De repente a gente vê que perdeu ou está perdendo alguma coisa/Morna e ingênua, que vai ficando no caminho*”, à qual trabalhei intensamente com a preparadora vocal e musicista Meire Valin, que participara ativamente do trabalho e que havia sido a única pessoa de Londrina a assistir ensaios de *Fim de Temporada*, um ano antes. Neste momento, me tornava uma personagem sem rosto e o espaço contava com dois focos

de luz que iluminavam a mim, na boca de cena, e o boneco, refeito, ao fundo (IMAGEM 118).



IMAGEM 118: *Ela não Via, Ela nunca Via*, Divisão de Artes Cênicas da UEL, 2004 (Foto: Márcio Yuji Fukuji)

O ano de 2004 foi intenso em minha carreira de ator, não só porque participei de muitos processos de criação, mas, e o que importa mais para este trabalho, foi um momento em que pude exercitar diferentes modos como tecnologias e efeitos de gênero poderiam incidir sobre meu corpo, minha psiquê. Além de *O Nojo* (2004), sobre o qual comentei no Capítulo 2 e os *efeitos de masculinidade*; e *Ela não Via, Ela Nunca Via*, trabalho no qual me dispunha a diluir as fronteiras masculino-feminino e, mesmo com o peso do trabalho, desejava divertir-me com elas, ou nelas; também participei do espetáculo *O Rato, o Gato, o Cachorro e o Homem*, de 2004, com o *Criando a Liberdade*, na Penitenciária Estadual de Londrina, com 15 internos da instituição; ocasião na qual interpretava uma travesti, o que está descrito no livro *Criando a Liberdade* (THEODORO, 2007).

Espero que, nos capítulos 1 a 4, tenha dado conta de mostrar e discutir como as questões de gênero, nos objetos da arte e nos corpos de artistas, é uma questão complexa, que se movimenta em uma série de linhas; constituindo dispositivos muito variados em cada percurso poético, cada processo, cada produto artístico. Se Sales (2017) comenta que iniciou o processo que levaria a *Grazzi Ellas* (2017) visitando a

Leste-Oeste, para compreender seu próprio gênero; se Fabi compreendera seu corpo em transição, Her jogava com aspectos de feminilidades, Chris, Lina e Mel afirmavam suas diferenças enquanto mulheres trans de distintas gerações, em *Transtornada Eu* (2018); ou o dispositivo *drag* tem se consolidado como uma maneira potente de experimentar o gênero para além dos binarismos macho-fêmea, masculino-feminino, dentre outros; este pós-escrito tem o objetivo de, além de implicar-me ainda mais no trabalho, celebrar o fazer teatral como *locus* para possíveis revoluções nas maneiras como compreendemos gênero, ontem, hoje e além; como Preciado (2018a) propõe em relação ao dispositivo *drag king*. E não faço isso sozinho, a mesma celebração pode ser encontrada na dissertação de Lua Lamberti (2019), na de Lopes (2018a), ou na tese de Dodi Leal (2018), por exemplo. É certo que o fazer teatral, ou as práticas de performance, não podem ser compreendidas, em si, como contranormativas de gênero. As movimentações em torno do *transfake*, motivadoras deste trabalho, por exemplo, tem mostrado que não basta ter a intenção de incluir e que produtos da arte que pretendem promover visibilidade de determinadas causas ou corpos, por vezes, acabam por reproduzir dinâmicas sociais (artísticas, estéticas etc) que oprimem e retiram a possibilidade da agência daquelas/es que gostaria de “defender”, “representar”.

Por fim, em julho de 2023, quando estou finalizando este trabalho, e após pensar muitas vezes se (e como) *Ela não Via, Ela Nunca Via* deveria compor esta tese, percebo que ele não fora apenas o motivador do primeiro encontro com Ludmila Castanheira; mas, e sobretudo, outra maneira de experimentar o gênero que pode ser somada aos tantos dispositivos, às linhas de força que apresentei nesta tese. Como uma re-criação com base estrita na memória que pode ser resgatada das imagens; pensar este trabalho, 20 anos depois, banhado por conceitos, noções e operadores políticos que não conhecia naquela época, foi um novo refazimento, um remendar, um emaranhar que mostra, hoje, questões que não percebia no trabalho (nem em mim mesmo), naquela época. Posso dizer o mesmo em relação a *O Nojo* (2004) e seus efeitos de masculinidade. *Ela não Via, Ela Nunca Via* (2004) fora produzido tendo em vista uma quantidade imensa de referências (imagéticas, filmicas, teatrais etc), assim como práticas muito diferentes umas das outras: na Preparação Vocal com Meire Valin, na Preparação Corporal com Suzana Proença e na direção de Rosa das Dores, na produção desenhos, nos eternos giros que fazia questão de repetir. O trabalho, em si, era labiríntico; por isso o espetáculo/performance também o era.

Talvez, tudo o que pensamos ou desejamos “ser”, em relação ao gênero e à sexualidade (mas não somente), não passa disso: labirintos, imaginações, projeções de nós mesmas/os que estão sempre se encontrando, se debatendo, correndo, girando, dançando, apossando-se de saias pretas, longas e rodadas; experimentando efeitos, constituindo-nos enquanto ficções encarnadas naquilo que pensamos ser “realidades”.

10 de julho de 2023, período da manhã:

Estava substituindo um professor em uma aula para uma turma de 4º Ano do Ensino Fundamental. Por isso, não conhecia as crianças dali. Em determinado momento, uma garota de 9 ou 10 anos me chamou e perguntou: “Tio, por que você tem voz de mulher?” A que eu respondi: “Ah, é mesmo? Você acha que eu tenho voz de mulher? E o que é uma voz de mulher? Como é uma voz de mulher?” E sai, sem que ela pudesse me responder...

Esta anedota aparece aqui para que eu mesmo não esqueça que as interpelações em relação ao gênero não cessam nunca, que qualquer identificação ou trabalho que façamos, consciente ou inconscientemente, em nossa performatividade de gênero, ou os efeitos que esperamos causar, nem sempre produzem aquilo que projetamos. Todo o trabalho de construção de si que “vazou” de *O Nojo*, de 2004, todo o investimento em manter efeitos de masculinidade, são, sempre, frágeis, passageiros, incertos. A situação acima, que recebi com imensa naturalidade, pode ser vista como um indício de que todos os elementos que mobilizamos para “aparecer” no mundo, as maneiras como pensamos estar nos comunicando, as práticas que constituímos para modificar a nós mesmas/os e ao mundo podem sempre “ruir” quando uma criança profere sua sentença sobre o gênero de outra pessoa. E, ressalto, não há nenhuma negatividade nisso; não há dor ou sofrimento, apenas constatação.

O mesmo pode ser dito em relação aos ativismos que acontecem no interior do campo da arte: qualquer projeto que encontre no experimentar as linguagens artísticas um *locus* para pensar, fazer e desfazer o gênero é sempre um projeto em aberto, mesmo quando se faz com objetivos abertamente ativistas e mostra diretamente as questões sobre as quais quer falar, onde e em que pessoas quer tocar, aquela *hipótese realista* sobre a qual Foster (2017) nos fala. No fim, especialmente para quem faz arte, tudo não passa de experimentar, testar, subverter, utilizar os materiais, os meios e as

técnicas de variadas formas, alterar e alterar-se por intermédio de aparelhos fotográficos e de filmagem, em plataformas de veiculação de imagens online, com pinceis e maquiagens, perucas, em programas de produção de imagens, nas salas de ensaio, em teatros, em manifestações públicas e em toda uma gama de possibilidades existentes (e ainda por criar) sobre as quais tratei aqui. Aquela proposta de Mauro Rodrigues (TEATRO DE GARAGEM, 2011e) do teatro como um lugar para os corpos que não se encaixam em determinadas instituições pode ser extrapolada para todo o fazer artístico, especialmente se pensamos em corpos *queer* e/ou marcados por categorias de diferenciação. Contudo, esta constatação não deve minimizar a importância de manifestos/performances coletivas como o *Manifesto Trans, Já!* (MONART, 2018a) ou as movimentações do MARL, que, a partir de contingências encarnadas e da autodeterminação (NASCIMENTO, 2021) de pessoas que vivem uma determinada “realidade” – o MONART tratando sobre corpos trans e travestis na arte e o MARL sobre a sobrevivência do teatro de rua e em espaços alternativos em Londrina – propõem “coisas” que escapam a relações estritamente artísticas, digamos assim, se isso ainda for possível.

Quando artistas se reúnem para fazer uma manifestação pública, dentro ou fora de instituições artísticas, é essencial que pensemos essa união enquanto *performance art*, pois estes ajuntamentos guardam o potencial de modificar o próprio fazer artístico, porque alteram os “espaços” da arte (mas não somente). E isto é importante, entre as “coisas” que tratamos aqui, porque além da materialidade dos elementos, técnicas e meios que compõem a arte, há também a importância das questões materiais para que a arte seja produzida; que seja feita com maior ou menor possibilidade de qualidade e de alcance (mesmo que isso possa ser constantemente criticado e de fato compõe a poética de muitas/os artistas); ou que seja um campo de atividade possível (e feliz) para determinados corpos marcados por categorias de diferenciação. Se algumas pessoas podem dizer que o campo da arte é um local profícuo para a vivência (e a multiplicação) da diferença (o que não chega a ser uma “mentira”), por outro lado, a história mostra – e o que vivemos atualmente confirma – que isso nunca aconteceu sem uma dose de luta; lutas que se fazem performances, como as edições do *Cabaré Diversidade*, em Londrina, os eventos online ou presenciais da *Haus of X* ou o próprio *Representatividade Trans, Já!* (MONART, 2018a).

Este trabalho iniciou-se, em 2018, com o intuito de contribuir com as manifestações do MONART e tinha em vista tornar-se mais uma reflexão sobre este movimento no país, contribuir com uma dinâmica material no campo arte (e além). Esta tese, além de ser *feita com* as/os artistas (na medida do possível), acima de tudo, foi *feito para* as/os artistas e coletivos sobre as/os quais falo. É verdade que o trabalho crítico *ao lado* dos grupos tem sido uma estratégia comum no teatro do Brasil, desde quando este começou a se organizar “à maneira moderna”, com a chegada de artistas europeus ao país, a partir da década de 1940, e com o trabalho de críticas/os como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, por exemplo. Também é verdade que muitas críticas têm sido feitas sobre o assunto, uma vez que esta aproximação, além de excluir artistas e grupos das/os quais a/o crítica/o não pode se aproximar (ou com os quais não se identifica), pode condicionar os trabalhos, sugerindo tendências que empobrecem o campo do fazer artístico como um todo. A principal precaução, talvez, seja a de não pensar o fazer crítico, histórico e acadêmico como representativo de algo. Repito: este trabalho não pode ser lido como uma pesquisa que “mapeou” as artes contranormativas de gênero no norte do Paraná. É um trabalho afetivo, de encontros, um trabalho que deliberadamente deixa outros de fora, um trabalho de seleção que, inclusive, passou por escritas e buscas sobre outros coletivos que não compuseram o quadro da tese, como a *Fábrica de Teatro do Oprimido* e o *Criando a Liberdade*, por exemplo. Contudo, mesmo não sendo “representativo” do assunto, é um trabalho que *fala sobre*.

A ideia de tratar sobre “coisas” cuir/transfeministas, nesta tese, chegou bem ao final da pesquisa, no início de 2023; quando percebi que os trabalhos analisados não podiam ser lidos dentro de um quadro único, estrito, ou em agrupamentos que tivessem alguma semelhança entre si; com exceção do Capítulo 4, em que agrupo uma série de trabalhos. Ao mesmo tempo, muito antes, quando comecei a construir o texto como *costura literária e ficcional*, como *colagem*, *montagem*, *assemblage*; já intuía este caráter diverso que o material me apresentava. É difícil dizer como esta tese ecoará, ou se ecoará, nos grupos, coletivos e em outras/os artistas, em primeiro lugar, nas cidades de Londrina e Maringá, porque, no limite, é o que realmente importa. Apesar disso, não conseguiria, hoje, pensar o trabalho em unidades separadas; uma vez que a incidência das discussões de um capítulo sobre o outro, a sua sedimentação, me impede de separá-los: as discussões sobre Fernanda Magalhães e a importância de seu “estar juntas/os” ou da dimensão fotoperfomática de seu trabalho são essenciais para que eu



possa ler Milo, o Sensível e a *Haus of X*, assim como as discussões sobre os trabalhos de Maringá, especialmente sobre *Más Monas*, incidem sobre os espetáculos e performances analisados no Capítulo 4.

Minha preocupação *encarnada* como pessoa do norte do Paraná, mas que já não se identifica mais com isso – nos meus 44 anos, eu vivi em Londrina três vezes (entre 6 meses e 1 ano e meio, entre os 10 e os 15 e dos 19 aos 28), somando 15 anos; e 6 anos em Jaguapitã; somando 21 anos na região; além de ter nascido em Goiás e vivido 2 anos no oeste do PR, 3 no sul de Santa Catarina, 5 na capital de São Paulo e há 10 anos no Rio de Janeiro – deve ser pensada na soma a tantas pesquisas, não apenas no campo da arte, que pretendem falar do específico, do local, do regional, do parcial; mesmo quando este específico está sendo produzido nos grandes centros. Juntando-me a Donna Haraway (1995, p. 21), esta tese é produzida em vista de que todo conhecimento é parcial e que apenas a perspectiva parcial pode alcançar qualquer objetividade e, o que mais me interessa, somente ela pode ser responsabilizada pelo que propõe, analisa, diz.

No decorrer de toda a escrita, e também de toda a construção deste trabalho, esbarrei com os conceitos de identidade e de identificação; assim como com categorias identitárias as mais variadas, todas bastante criticadas dentro de estudos *queer/cuir*. Como propus na introdução deste trabalho, unindo-me a Stuart Hall (2000), Asad Haider (2019), Angela Figueiredo (2015) ou às autoras de *This Bridge Called My Back*, as variadas identidades e identificações que nos compõem, ou que compõem os coletivos com os quais nos relacionamos, devem ser pensadas em seu caráter estratégico, posicional, contextual, local. Finalizo o trabalho ciente de que muitas das questões que levantei aqui se chocam com parte do campo ao qual me alio: o *queer*, ou, pelo menos, com certas maneiras de compreender este campo de estudos e práticas, incluindo autoras com quem dialogo, como Judith Butler. Neste sentido, espero que as contradições, e até mesmo as inconsistências, abram espaço para que certas fronteiras que estabelecemos entre concepções filosóficas possam se diluir, se mesclar. Como propõe Silvio Almeida (2020), no vídeo *Identidade também é Diferença*, nas batalhas entre pós-estruturalistas e marxistas<sup>125</sup> (mas não somente), e na política, institucional ou não, o conceito de identidade tem sido atacado por todos os lados e, por isso mesmo, afirmo: ainda é um conceito – e um operador político – importante, porque continua

---

<sup>125</sup> O autor não nomeia assim, mas fala sobre críticos que falam da identidade sobrepondo-se à luta de classes e de outros que tratam da substancialização da identidade.

promovendo tensão, um jeito de trabalhar as linhas dos dispositivos, esticando-as. Deixando o último *fiio solto*, outras autoras/es que trago aqui não parecem se preocupar tanto com a questão da crítica à identidade, uma vez que o conceito é frequentemente utilizado por Letícia Nascimento (2021) ou por Paul Preciado (2018a, p. 382), quando fala de “*técnicas identitárias*”, por exemplo.

Este campo a que chamamos “arte” parece converter-se na principal arena de disputas simbólicas, ainda na contemporaneidade. Não à toa, conceitos que tratam sobre questões sociais e políticas com frequência se referem a práticas artísticas, como *enquadramento* (BUTLER 2019b), processo essencial da fotografia e da produção videográfica, por exemplo. Finalizo o trabalho com uma intuição, não uma constatação ou um “resultado” da pesquisa (talvez este seja o caminho que poderei trilhar futuramente): se, em outros momentos da História da arte, as questões visuais e próprias de cada linguagem (pintura, escultura, arquitetura etc) foram o foco da produção poética de artistas; se, em outros, foi o mover-se pelas fronteiras entre estas mesmas linguagens ou pensar em outros materiais – incluindo o corpo ou a costura, por exemplo –, dentre outras, que trouxe tal motivação; questões relacionadas às identidades e a pretensa separação sujeito-artista e objeto-obra, assim como outras categorias que se emaranham a esta dicotomia, podem já ter se convertido em um dos motivadores de transformação da arte. É certo que nada disto é novo, “original”, o que chama à atenção é a profusão, a intensidade e a profundidade das discussões que corpos trans, travestis, indígenas, pretas e pretos (mas não somente) em seus moveres pelas linguagens (e pelas produções crítica e acadêmica) que fazem esse motor, ou, se preferirem, essa pulsão, uma parte do sangue que corre pelas veias disto a que chamamos “arte”.

## REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade?** (Coleção Feminismos Plurais). Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2018.
- AMORIM, Joe N. & LOPONTE, Luciana G. **As Mãos de Ouro de Sonia Gomes: costura e memória.** In *ArteVersa* (blog na internet), 21/06/2018. Disponível em <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1471> Acesso em 10/05/2021.
- ALMEIDA, Silvio. **Identidade também é Diferença.** In *Canal Silvio Almeida* (Youtube). 05/12/2020. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=vD27y-daGoY&t=1295s&ab\\_channel=SilvioAlmeida](https://www.youtube.com/watch?v=vD27y-daGoY&t=1295s&ab_channel=SilvioAlmeida) Acesso em 21/12/2020.
- ANZALDÚA, Gloria. **La consciencia de la mestiza/Rumo a uma nova consciência.** In HOLLANDA, Heloisa B. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 323-339.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa.** 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família.** Rio de Janeiro: LTC Editora, 1981.
- BAGAGLI, Beatriz P. **Discursos Transfeministas e Feministas Radicais : disputas pela significação da mulher no feminismo.** (Dissertação de Mestrado). Campinas : Instituto de Estudos da Linguagem/UNICAMP, 2019.
- \_\_\_\_\_. & VIEIRA, Helena. **Transfeminismo.** In HOLLANDA, Heloisa B. (org). **Explosão Feminista: arte, política, cultura e universidade.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BALLESTRIN, Luciana. **A América Latina e o Giro Decolonial.** In *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, maio-agosto/2013, pp. 89-117.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao Toque: ou como falar de arte feminista à brasileira.** Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.
- BENJAMIN, Walter. **O Autor como Produtor.** In *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas, vol. 1).* 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 120-136.
- \_\_\_\_\_. **Sobre o Conceito de História.** In *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas, vol. 1).* 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, pp. 222-234.

BERNARDINI, Élle de. “**Transgenealogia: Diário de Residência Artística**”. In eRevista Performatus, Inhumas, ano 7, n. 20, abr. 2019.

BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BERTRAND, MéliSSa. **O Corpo-Arquivo em TRANS (Més Enllà) de Didier Ruiz**. (Dossiê: *Performance e Transgênero*). In *Revista Estudos da Presença*. Porto Alegre, v10, n3, 2020.

BUTLER, Judith. Vida precária. In *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar*. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n 1, p. 13-33.

\_\_\_\_\_. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019a.

\_\_\_\_\_. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019b.

\_\_\_\_\_. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019c.

\_\_\_\_\_. **Corpos que Importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: N-1 Edições, 2019d.

CÂMARA MUNICIPAL DE LONDRINA. **Lei 8.984/2002**. Londrina: 06/dezembro/2002. Disponível em <https://camara-municipal-da-londrina.jusbrasil.com.br/legislacao/365816/lei-8984-02> Acesso em 09/03/2021.

CAMPUS, Mel in POKAROPA, Vulcanica. **#17Mel Campus @ Desaquenda**. In *Canal Cucetas Produções* (vídeo no Youtube), 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lx1Z2o7m-18> Acesso em 05/04/2021.

\_\_\_\_\_. & LOPES, Herbert P. **Arte Trans em Londrina: bate papo ao vivo com Mel Campus e Herbert Proença**. (vídeo no Youtube). In *MARL – Movimento de Artistas de Rua de Londrina*. 28/08/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=eYzuGrwK1Xo> Acesso em 26/04/2021.

\_\_\_\_\_. In CIA TEATRO DE GARAGENS PRODUÇÕES. **Grazzi Ellas TRANSitando**. (vídeo no Youtube). 26/03/2020. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=m7ByX\\_eFMmo&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=m7ByX_eFMmo&t=19s) Acesso em 13/07/2022.

CASTANHEIRA, Ludmila. **Performance: modos de existência**. Curitiba: Appris, 2018.

\_\_\_\_\_ / Milo, o Sensível. **Drag King: deboche e processos coletivos de desidentificação.** In LIMA, Geovanni (org). *Festival Lacração: Arte e Cultura LGBTI+*. (Catálogo de festival). Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, 2019.

CAVALCANTI, Céu S. **Sobre Nós (des)organizados: pesquisa intervenção em psicologia e o processo de implementação de políticas para pessoas trans\* na UFPE.** (Dissertação de Mestrado). Recife: Programa de Pós-graduação em Psicologia/UFPE, 2016.

CERVANTES, Susana Vargas. **Queer, Cuir y las Sexualidades Periféricas em México.** In *Horizontal*, 15/12/2016. Disponível em <https://horizontal.mx/queer-cuir-y-las-sexualidades-perifericas-en-mexico/> Acesso em 01/02/2021.

COHEN, Renato. *Work in progress na Cena Contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

COACCI, Thiago. **Encontrando o Transfeminismo Brasileiro: um mapeamento preliminar de uma corrente em ascensão.** In *Revista História Agora – A Revista de História do Tempo Presente*, nov/2015.

COLLING, Leandro. **O que temem os Fundamentalistas.** In *Revista Cult*, nº 217, 17/05/2017a. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/fundamentalistas-anti-lgbt/> Acesso em 24/07/2020.

\_\_\_\_\_. **Artivismo das Dissidências Sexuais e de Gênero.** In *Revista Cult*, nº 226, agosto/2017b, pp. 18-19.

\_\_\_\_\_. **A Emergência dos Artivismos das Dissidências Sexuais e de Gêneros no Brasil da Atualidade.** In *Revista Sala Preta*, vol. 18, nº 1, 2018.

\_\_\_\_\_. **Fracasso, utopia queer ou resistência? Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil.** In *Revista Conceição*. Campinas-SP, v.10, 2021.

COSTA, Pêdra. **The Kuir Sauvage.** In *Concinnitas*, ano 17, v. 01, nº 28, set/2016.

\_\_\_\_\_ & MOMBAÇA, Jota. **Conversa com Pêdra Costa: “Minha posição no mundo é na encruzilhada”.** In *Revista C& América Latina*, 06/05/2019. Disponível em <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/pedra-costa/> Acesso em 24/11/2020.

COTTA, Maurizio. **Representação Política (verbete).** In BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola & PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política (Volume 1)*. 11ª edição. Brasília: Ed. UNB, 1998, pp. 1101-1107.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: a Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics**. University of Chicago Legal Forum, nº 1, 1989, pp. 139-167.

\_\_\_\_\_. **Documento para o Encontro de Especialistas em aspectos da Discriminação Racial relativos ao Gênero**. Revista Estudos Feministas, v. 10, nº 1, 2002, pp. 171-188.

\_\_\_\_\_. **Mapeando as Margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas**. Instituto Geledés, 23/12/2017. Disponível em <https://www.geledes.org.br/mapeando-as-margens-interseccionalidade-politicas-de-identidade-e-violencia-contra-mulheres-nao-brancas-de-kimberle-crenshaw%E2%80%8A-%E2%80%8Aparte-1-4/> Acesso em 29/05/2023.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** In: *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega, 1996, pp. 83-96.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015

\_\_\_\_\_. **Quando as Imagens Tocam o Real**. In: *Pós*. Belo Horizonte, v. 2, n. 4, pp. 204-219, nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **La Imaginación, Nuestra Comuna**. In: *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, Vol 3 Nº 2 Julio-Diciembre 2020.

DOURADO, Rodrigo. C. M. **Bonecas Falando para o Mundo: identidades “desviantes” de gênero e sexualidade no teatro**. Recife: SESC, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX – Revista do LUME/Unicamp**. Campinas, n. 4, pp. 1-11, dez/2013.

FIGUEIREDO, Angela. **Carta de uma Ex-mulata à Judith Butler**. In *Periódicus*, n. 3, v. 1 maio/out/ 2015, p. 152-169.

FILHO, Mamede. **A brasileira que virou símbolo LGBT e cujo assassinato levou a novas leis em Portugal**. (Artigo jornalístico) BBC Brasil (online), 23/02/2016. Disponível em [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218\\_brasileira\\_lgbt\\_portugal\\_mf](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/02/160218_brasileira_lgbt_portugal_mf) Acesso em 09/05/2018.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de saber.** (22ª reimpressão) São Paulo: Graal, 2012.
- FRANCO, Jean. “**Si me permite hablar**”: la lucha por el poder interpretativo. *In Revista Casa de Las Americas*, ano 29, n. 171, nov/dez, 1988.
- FREIRE, Paulo; FREIRE, Nita & OLIVEIRA, Walter F. de. **Pedagogia da Solidariedade.** 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido.** 74ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da Esperança.** 28ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2021.
- GOLDSCHMIDT, Cristiano. **Pessoas Trans são Expulsas dos Espaços de Estudo e de Moradia, acentua Dodi Leal.** *Entrevista ao Jornal Extra Classe*, 2021.
- GOMES, Josué. **Gisberta: o apagamento trans que se repete.** *In Jornalistas Livres*, 07/01/2018. Disponível em <https://jornalistaslivres.org/gisberta-o-apagamento-trans-que-se-repete/> Acesso em 26/08/2018.
- GONZALES, Lélia. 1984. **Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira.** *In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, 1984, pp. 223-244.
- \_\_\_\_\_. **A Categoria Político-cultural da Amefricanidade.** *In*
- HOLLANDA, Heloisa B. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, pp. 341-352.
- \_\_\_\_\_. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: ensaios, intervenções e diálogos.** (Orgs: Flávia Rios e Márcia Lima). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- HAIDER, Asad. **Armadilha da Identidade: raça e classe nos dias de hoje.** São Paulo: Veneta, 2019.
- HALBERSTAM, Jack. Rumo a um Trans\*feminismo. *In RESISTA!: Observatório de resistências plurais.* 09/04/2019. Disponível em <https://resistaorp.blog/2019/04/09/rumo-a-um-transfeminismo/> Acesso em 26/10/2019.
- HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** *In: Tomaz Tadeu da Silva (org). Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais.* Petrópolis: Editora Vozes, pp 103 -133, [1996], 2000.
- HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial.** *In Cadernos Pagu - UNICAMP*, n. 5, 1995, pp. 07-41.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.** In HOLLANDA, Heloisa B. *Pensamento Feminista: conceitos Fundamentais.* Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa B. **O Estranho Horizonte da Crítica Feminista no Brasil.** In SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia & AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita.* Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.

\_\_\_\_\_. (org). **Explosão Feminista: arte, política, cultura e universidade.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

\_\_\_\_\_. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

hooks, bell. **Ensinando a Transgredir: educação como prática da liberdade.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. **Olhares Negros: raça e representação.** São Paulo: Elefante, 2019.

ITAUCULTURAL. **Lygia Clark: uma retrospectiva.** (programa da exposição). São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

JESUS, Jaqueline G. de (org). **Transfeminismo: teorias e práticas.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

\_\_\_\_\_, SILVA, Mariah R. C. G da., Viviane v. & CAVALCANTI, Céu S. **Estudos da Cisgeneridade: sociedade e privilégios.** Chamada para o Simpósio 10 do 4º Seminário Internacional Desfazendo Gênero, Recife, 13-15/nov/2019. Disponível em <http://desfazendogenero.com.br/simposio-tematico.php> Acesso em 14/10/2019.

KOYAMA, Emi. **The Transfeminist Manifesto.** Eminism.org, 2001. Disponível em <http://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf> Acesso em 14/10/2019.

KULICK, Don. **Travesti: prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2008

LABRA, Daniela (org). **Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras.** São Paulo: Ed. WMF/Martins Fontes, 2016.

LAMBERTI, Lua de A. **Pe-Drag-Ogia Como Modo De Tensionar/Inventar Territórios Educacionais Heterotópicos.** (Dissertação de mestrado). Maringá: Programa de Pós-graduação em Educação/Universidade Estadual de Maringá, 2019.



LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: Buarque de Hollanda, Heloisa (org). **Tendências e Impasses - O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-242.

LEAL, Dodi T. B. **Performatividade Transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. Tese de Doutorado. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da USP, 2018.

\_\_\_\_\_. & ROSA, André. **Transgeneridades em Performance: desobediência de gênero e anticolonialidades das artes cênicas**. (Dossiê: *Performance e Transgênero*). In *Revista Estudos da Presença*. Porto Alegre, v10, n3, 2020.

LEITE, Sandra R. M. **A Criança, a Rua e a Escola: uma análise sobre o “Projeto Viva Vida” no município de Londrina**. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Londrina, 2003.

LESSA, Patrícia. **Visibilidades y Ocupaciones Artísticas en Territórios Físicos y Digitales**. In *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación: arte, literatura y educación*, Vol. 1, 2015, pp. 211-224.

LIPPARD, Lucy. Trocas Vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970. In MESQUITA, André & PEDROSA, Adriano (org). **Histórias da Sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017.

LOPES, Herbert P. **Vídeo Convite**. (vídeo no Youtube). *Canal Herbert Proença*. 28/01/2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Une43JRoCaQ> Acesso em 27/07/2022.

\_\_\_\_\_. **Cartografias de Vivências Trans: experimentações teatrais e modos de subjetivação**. (Dissertação de Mestrado). Assis/SP: Programa de Pós-graduação em Psicologia/Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2018a.

\_\_\_\_\_. **Estreia Peça Transtornada Eu**. (vídeo no Youtube). *Canal Herbert Proença*. 07/04/2018b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=rKrnMnA3hA&list=PPSV> Acesso em 26/07/2022.

LORDE, Audre. **As Ferramentas do Senhor não irão destruir a Casa Grande**. In *Textos Escolhidos de Audre Lorde*. Herética Difusão Lesbofeminista. 2014. Disponível em <https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf> Acesso em 09/05/2018.

LOURO, Guacira L. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2ª ed, 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LUCON, Neto. “Gostaria de ser o último cis a interpretar personagem trans”, disse Jeffrey Tambor no Emmy. 29/09/2016. Disponível em <https://nlucon.com/2016/09/29/gostaria-de-ser-o-ultimo-cis-a-interpretar-personagem-trans-disse-jeffrey-tambor-no-emmy/> Acesso em 27/08/2018.

LUCON, Neto. **Atrizes Renata Carvalho e Dandara Vital falam sobre exclusão de artistas trans na TV e no cinema: “Falta querer”**. 03/04/2018. Disponível em <https://nlucon.com/2017/04/03/atrizes-renata-carvalho-e-dandara-vital-falam-sobre-exclusao-de-artistas-trans-na-tv-e-no-cinema-falta-querer/> Acesso em 28/08/2018. 2018a.

LUCON, Neto. **Escalada para viver homem trans, atriz cis Scarlett Johansson recebe críticas e dá resposta irônica**. 04/07/2018. Disponível em <https://nlucon.com/2018/07/04/escalada-para-viver-homem-trans-atriz-cis-scarlett-johansson-recebe-criticas-e-da-resposta-ironica/> Acesso em 27/08/2018. 2018b.

LUSTOSA, Tertuliana. **Manifesto Traveco-Terrorista**. In *Revista Concinittas*. Rio de Janeiro, ano 17, volume 01, número 28, setembro de 2016.

MAGALHÃES, Fernanda. **Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2010.

\_\_\_\_\_. **Grassa Crua em Residência Artística no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea**. In LABRA, Daniela (org). *Das Virgens em Cardumes e da Cor das Auras*. São Paulo: Ed. WMF/Martins Fontes, 2016.

\_\_\_\_\_. **Experiências Efêmeras de Encontros Compartilhados: entre performances e a vida**. In: *Rascunhos*. Uberlândia, v.4, n.1, jan./jun.2017a.

\_\_\_\_\_. “Sobre ‘A Natureza da Vida’”. In *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017b. Disponível em <https://performatus.com.br/dos-cadernos/a-natureza-da-vida/> Acesso em 17/08/2021.

\_\_\_\_\_; REIS, Bruna, COLLA, Ana C., HIRSON & Raquel, ROTILLI, Mariana. **Se Fosse Possível Contar**. In *ILINX REVISTA CIENTÍFICA DO LUME*, v. 1, pp. 38-57, 2018.

\_\_\_\_\_ & REIS, Paulo. **Artistas do Acervo: Conforto e Confronto – Paulo Reis e Fernanda Magalhães**. In *Museu Oscar Niemeyer* (vídeo

no Youtube). 22/11/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=YVUpBR3sHAK> Acesso em 20/08/2021.

\_\_\_\_\_. **Webinário Arte, Necessidade Vital? – DIA 3 – com Fernanda Magalhães e Ricardo Basbaum.** In *Museu Bispo do Rosário* (Canal no Youtube). 29/04/2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DesJmWdITtM> Acesso em 30/04/2021.

\_\_\_\_\_. **Classificações Científicas da Obesidade.** (texto na internet), s/d. Disponível em <http://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/fernanda.htm> Acesso em 10/08/2021.

MANHATTAN, Agrippina R. **Corpos em Trânsito: corpos transvestigêneres e o espaço público.** In *XII EHA – Encontro de História da Arte – UNICAMP*, 2017.

MARCELINO, André R. **O Direito a Olhar: cultura visual, questões de gênero e sexualidade no Youtube.** (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGedu/UNIRIO, 2020.

MARINHO, José A. **A História do Festival Internacional de Londrina (FILO) – 1968 a 2000.** Dissertação de Mestrado. Curitiba: Programa de Pós-graduação em Letras/UFPR, 2005.

MARTÍNEZ, Ariel & MORA, Ana S. **Lo Escénico como Negatividad Subversiva: ajenidad radical y performance trava sudacaen la voz de Susy Shock.** (Dossiê: *Performance e Transgênero*). In *Revista Estudos da Presença*. Porto Alegre, v10, n3, 2020.

MESQUITA, André & PEDROSA, Adriano (org). **Histórias da Sexualidade: antologia.** São Paulo: MASP, 2017.

MISKOLCI, Richard. **Não somos, queremos: reflexões queer sobre a política sexual brasileira contemporânea.** In COLLING, Leandro (Org.). *Stonewall 40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011. v. 1. p. 37-56.

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?** Arquivo digital, 06/01/2015. Disponível em <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em 18/0//2019.

\_\_\_\_\_. **Descolonização dos Corpos & Queer Normativo.** In *1ª Conferência Internacional [SSEX BBOX] & MixBrasil*, São Paulo, 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=6Vv7mbgOEMA&t=1378s> Acesso em 19/08/2019.

\_\_\_\_\_. **Se não puder ser livre, Sê um mistério: ensaio visual voltado à produção de artistas trans, feito por uma pessoa trans, com formas de acesso ao mundo das diversas posições trans.** Revista Select, 17/04/2018. Disponível em <https://www.select.art.br/se-nao-puder-ser-livre-se-um-misterio/>, Acesso em 03/07/2019.

MONART – MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS. **Manifesto Representatividade Trans, Já!** Publicado em 12/01/2018 Disponível em [https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530?\\_tn\\_\\_=K-R](https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/1996303693972530?_tn__=K-R) Acesso em 26/08/2018, 2018a.

MONART – MOVIMENTO NACIONAL DE ARTISTAS TRANS. Carta aberta do Movimento Nacional de Artistas Trans para todos os artistas cisgênero. **Revista Cult.** 26/02/2018. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/carta-aberta-do-movimento-nacional-de-artistas-trans/> Acesso em 26/08/2018, 2018b.

MORAGA, Chérrie & CASTILLO, Ana. **Este Puente, Mi Espalda: escrito de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos.** San Francisco: ISM Press, 1988.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo.** In MESQUITA, André & PEDROSA, Adriano (org). **Histórias da Sexualidade: antologia.** São Paulo: MASP, 2017.

MUÑOZ, José E. **Fantasmas do Sexo em Público: desejos utópicos, memórias queer.** In *Revista Periódicus*, 2017, pp. 04–19.

MUSEU BISPO DO ROSÁRIO – ARTE CONTEMPORÂNEA. **Arthur Bispo do Rosário: veja sua história.** (página do museu na internet), s/d. Disponível em <https://museubisporosario.com/arthur-bispo-do-rosario/> Acesso em 18/11/2021.

NAMASTE, Viviane K. **Invisible lives: the erasure of transsexual and transgendered people.** Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 2000.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo.** (Coleção Feminismos Plurais). São Paulo: Jandaíra, 2021.

OLIVEIRA, Ariana B. **Direitos Humanos e Cultura da Paz. Uma Política Cultural de Prevenção à Violência.** Londrina: UEL, s/d. Disponível em [https://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v8n2\\_ariana.htm](https://www.uel.br/revistas/ssrevista/c-v8n2_ariana.htm) Acesso em 24/06/2021.

OTEMPO MAGAZINE, **‘Gisberta’ reacende discussão da representatividade de artistas trans.** (Artigo jornalístico) Belo Horizonte, 10/01/2018. Disponível em <https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/gisberta-reacende->

[discuss%C3%A3o-da-representatividade-de-artistas-trans-1.1560964](#) Acesso em 09/05/2018.

PARRINE, Raquel. **Construção de Gênero, Laços de Afeto e Luto em *Paris Is Burning***. In *Revista Estudos Feministas*, 25 (3), set-dez/2017.

PELÚCIO, Larissa. **Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos estudos queer**. In *Contemporânea*, Salvador, vol. 2, no 2, 2012, pp.395-418.

\_\_\_\_\_. **Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?** In *Revista Periódicus*, v 1, n 1, 2014, pp. 68-91.

PERRA, Hija de. **Interpretações imundas de como a *Teoria Queer* coloniza nosso contexto *sudaca1*, pobre de aspirações e terceiro-mundista, perturbando com novas construções de gênero aos humanos encantados com a heteronorma**. In *Revista Periódicus*. Salvador, nov/2014-abr/2015.

PERES, Wiliam S. **Travestis Brasileiras: dos estigmas à cidadania**. Curitiba: Juruá, 2015.

PITKIN, Hanna. **Representação: palavras, instituições e ideias**. In *Revista Lua Nova*, São Paulo, 67: pp. 15-47, 2006.

PRECIADO, Paul B. **Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual**. In HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Ed. Melusina, S.L. 2009.

\_\_\_\_\_. **Transfeminismo no Regime Farmaco-pornográfico**. Trad. Thiago Coacci, 2010. Disponível em [https://www.academia.edu/9723865/Preciado\\_-\\_Transfeminismo\\_no\\_Regime\\_Farmaco-pornogr%C3%A1fico](https://www.academia.edu/9723865/Preciado_-_Transfeminismo_no_Regime_Farmaco-pornogr%C3%A1fico) Acesso em 22/07/2020.

\_\_\_\_\_. **Beatriz Preciado y Marianne Ponsford Hay Festival 2014**. In *reddebibliotecas* (Youtube), 17/03/2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4o13sesqsJo> Acesso em 30/07/2020.

\_\_\_\_\_. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N1 Edições, 2017.

\_\_\_\_\_. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. São Paulo: N1 Edições, 2018a.

\_\_\_\_\_. **Entrevista a Paul B. Preciado – Terrícolas/betevé**. In *betevé* (Youtube), 07/06/2018b. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=04Uibmsg0zc> Acesso em 30/07/2020.

\_\_\_\_\_. **Um Apartamento em Urano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

REA, Caterina Alessandra & AMANCIO, Izzie Madalena Santos. **Descolonizar a Sexualidade: Teoria Queer Of Colour e trânsitos para o Sul.** *In Cadernos Pagu*, 53, 2018.

Rede PutaBolloNegraTransFeminista, **O Feminismo será Transfeminismo ou não será...** *In* Panteras Rosa (blog), 2009. Disponível em <http://panterasrosa.blogspot.com/2009/12/o-feminismo-sera-transfeminismo-ou-nao.html> Acesso em 22/07/2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.

RISCADO, Caio A. **Gordura que Não Sai: análises dos discursos de ódio nas redes da performance #gordura trans 3/#gordura localizada 1**, de Miro Spinelli. *In Revista Periódicus*. Salvador, n10, v1, nov/2018-abr/2019, pp. 131-162.

RODOVALHO, Amara M. O Cis pelo Trans. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 25(1): 422, pp. 365-373, janeiro-abril/2017.

SALES, Luan de A. **A Trajetória de um Jovem Diretor: trabalhar com a atriz Melissa Campos e a montagem do espetáculo *Grazy Ellas***. (Trabalho de Conclusão de Curso). Londrina: Artes Cênicas: Bacharelado em Interpretação Teatral, UEL, 2017.

SARMENTO, Rayza. **Transfeminismo, Reconhecimento e Mulheres Trans\*: expressões online de tensões.** *In Revista Pensamento Plural*. Pelotas [17]: pp. 129 – 150, julho-dezembro 2015.

SATO, Nelson. **A Expressão dos Cegos na Fotografia.** *In Folha de Londrina*. (Matéria de jornal), 01/11/2002. Disponível em <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/a-expressao-dos-cegos-na-fotografia-422468.html> Acesso em 14/04/2021.

SERANO, Julia. Desmontando el Privilegio Cissexual. *In La Chica del Látigo. Una mujer transexual opina acerca del sexismo y el chivo expiatorio de la feminidad*. Tradução para o espanhol. Publicado online em 18/01/2012. Disponível em <http://akntiendz.com/?p=6315> Acesso em 14/10/2019.

SIGUSCH, Volkmar. The neosexual revolution. **Archives of Sexual Behavior**, Vol. 27, No. 4, 1998.

SILVA, Maria Nilza da & PACHECO, Jairo Queiroz. **As cotas raciais na Universidade Estadual de Londrina-UEL: balanço e perspectivas.** *In*: SANTOS,

Jocélio Teles dos (Org.). *O impacto das cotas nas universidades brasileiras (2004-2012)*. Salvador: UFBA/CEAO, 2013.

SILVA, Mariah Rafaela C. G. da. **Antropofagia Queer: imagem, (trans)gênero e poder**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Rio de Janeiro: História da Arte/Escola de Belas Artes/UFRJ, 2016.

SILVA, Sara Panamby R. da (Sara Panamby). **O Corpo-Limite**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES/UERJ), 2013.

SOMBRIO, Ed (Edvandro Luise Sombrio de Souza<sup>126</sup>). **Fronteiras, Lugares de Solidariedade: O que dizem os programas de Artes Visuais para os Anos Iniciais do Ensino Fundamental sobre as diversidades sexuais e de gênero?** Dissertação (Mestrado em Educação) Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGE/UFRJ), 2017.

\_\_\_\_\_. **A Atriz pode interpretar qualquer papel?: da representatividade trans\* na arte aos estudos da cisgeneridade e ao “transfake” a partir de uma localização cisgênera**. Campinas: X Reunião Científica da ABRACE, 2019.

SORIANO, Victor. **O Grito Coletivo do Quebrada Queer**. In: *Revista Híbrida*, s/d. Disponível em <https://revistahibrida.com.br/revista/edicao-3/musica-o-grito-coletivo-do-quebrada-queer/> Acesso em 04/04/2021.

SOUZA, Aguinaldo Moreira de. **O Corpo Ator**. Londrina: Eduel, 2013.

SOUZA, Carla D. & OLIVEIRA, Maurício F. **De Corpos e Comidas, Afetos e Banquetes: uma análise da performance BanqueteComidaCorpoCorpoComida**. In *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, v. 26, n. 2, 2021.

SPINELLI, Miro. **Da Abertura à Despossessão: uma performance escrita em cinco movimentos**. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PPGAC/UFRJ, 2018.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando S. & LESSA, Patrícia. **Artivismo, Estética Feminista e Produção de Subjetividade**. In *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 26(2), 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

---

<sup>126</sup> Este trabalho será encontrado a partir de buscas de meu nome civil, em parênteses, bem como outros trabalhos publicados antes de 2019.

TEATRO DE GARAGEM. **Teatro em Londrina: Histórias – Boca de Baco.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011a. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Londrina: Histórias – Ás de Paus.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011b. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Londrina: Histórias – Letícia Ferreira.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011c. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Londrina: Histórias – Fábrica de Teatro do Oprimido.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011d. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Londrina: Histórias – Mauro Rodrigues.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011e. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Garagem: cinco anos na contramão.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011f. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

\_\_\_\_\_. **Teatro em Londrina: Histórias – Nitis Jacon.** (vídeo na plataforma VIMEO), 2011g. Disponível em <https://vimeo.com/teatrodegaragem> Acesso em 11/05/2021.

THEODORO, Apollo. **Criando a Liberdade.** Londrina: Atrito Art, 2007.

TNAV – TUDO NADA A VER (canal no *Youtube*). **Renata Carvalho/Entrevista TNAV.** Publicado em 20/09/2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Z2k5ocRdRtg&t=325s> Acesso em 09/05/2018.

VENTRELLA, Francesco. **Relações Abstratas e Empatias *Queer*.** In MESQUITA, André & PEDROSA, Adriano (org). **Histórias da Sexualidade: antologia.** São Paulo: MASP, 2017.

VERGUEIRO, Viviane (viviane v.). **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2015.



- VIEIRA, Helena. **Feminilidades, Poder e Contemporaneidade**. Vídeo na plataforma Youtube, 15/02/2016, Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=d57qg11\\_uFc](https://www.youtube.com/watch?v=d57qg11_uFc) Acesso em 27/07/2020.
- VITAL, Dandara. **O Apagamento Trans que se repete (Coluna Papo de Artista)**. 30/03/2018. In <http://teatroemcena.com.br/home/o-apagamento-trans-que-se-repete-por-dandara-vital/> Acesso em 30/08/2018.
- WITTIG, Monique. **O Pensamento *Straight***. In MESQUITA, André & PEDROSA, Adriano (org). **Histórias da Sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017.
- YAMASHITA, Bruna E. G. *et alii*. **Canto do MARL: narrativas de um lugar ocupado pela esperança estudantil e artística**. Curitiba: CRV, 2019.
- YOKOTE, Guilherme K. L. **O Mundo dos Nerds: imagens, consumo e interação**. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: USP – programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 2014.
- YORK, Sara; OLIVEIRA, Megg Rayara G. & BENEVIDES, Bruna. **Manifestações Textuais (Insubmissas) Travesti**. In *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 28(3), 2020.
- YOUNG, Iris M. **Representação Política, Identidade e Minorias**. In *Revista Lua Nova*, São Paulo, 67: pp. 139-190, 2006.

# APÊNDICES

## APÊNDICE 1: Material gráfico da Exposição *A Expressão Fotográfica e os Cegos*

<p>PROJETO</p> <h3>a expressão fotográfica e os cegos</h3> <p>24 de novembro de 2002 a 10 de janeiro de 2003 Londrina - PR</p> 	<h3>Olhar com o coração</h3> <p>Parece ser esse o resultado da mostra <b>Vistas Tateis<sup>1</sup></b> quando nos deparamos com os resultados fotográficos desenvolvidos pelos 13 alunos durante o curso idealizado e organizado pela artista plástica Fernanda Magalhães, dentro do projeto <b>"A Expressão Fotográfica e os Cegos"</b>, em desenvolvimento a partir de janeiro de 2002.</p> <p>O resultado supera os nossos preconceitos de que um deficiente visual não poderia fotografar, por não enxergar.</p> <p>No entanto, a exposição de 62 imagens nos apresenta fotografias com boa qualidade técnica e, para surpresa de muitos, com muita poética visual. Nos mostra ainda o lado mais sensível de potenciais artistas que usam todos os seus demais sentidos para enxergar o que a maioria de nós, de visão normal, não têm capacidade de fazê-lo.</p> <p>Talvez essa "insensibilidade", na maior parte das vezes inconsciente, seja fruto de vários fatores pertinentes ao mundo contemporâneo que vivemos, regido principalmente pelo sentido da visão. O que temos é uma avassaladora pluralidade de informações visuais, bombardeadas pelos mais diversos tipos de mídia (televisão, cinema, revistas, jornais, outdoors, entre tantos outros) que, para pessoas de maior sensibilidade, se tornam uma "massa" indistinta de forte poluição visual, dificultando a percepção de simples elementos visuais do cotidiano.</p>	<p>O ritmo veloz que a vida nas grandes metrópoles impõe a seus moradores, pode acabar por determinar a resistência ou indiferença às questões estéticas mais elementares, a simples preocupação com o belo. Por exemplo, a imagem banal de um beija-flor (como a que se encontra nesta exposição) captado por uma câmera fotográfica ao se aproximar de um bebedouro. Poderia ser apenas mais uma foto com certa destreza, mas não.</p> <p>É uma imagem que o fotógrafo reforça outros sentidos que não apenas o da visão.</p> <p>Outro exemplo, capaz efetivamente de transformar nossas percepções de mundo, como o fizeram a mim, é o documentário cinematográfico "Janela da Alma", de 2002, de autoria dos cineastas brasileiros João Jardim e Walter Carvalho.</p> <p>Provavelmente este bellissimo documentário passará despercebido para a maioria do público cinematográfico brasileiro, na maioria mais afeito e condicionado aos banalísimos e violentos filmes comerciais hollywoodianos de ficção e à banalidade fantástica das novelas vistas na televisão brasileira, que transformam essa público a quem me refiro, em uma mansa multidão sem sentido crítico, acostumada ao mando e desmando de quem detém o poder de mídia nesse país.</p> <p>Pois esta obra cinematográfica, lenta como poderia ser o nosso tempo presente, a ser vivido em todos os seus instantes, nos mostra</p>
<p>que nem sempre é necessário <b>"ver"</b> para perceber o mundo. Nem sempre <b>"enxergamos"</b> com os nossos olhos.</p> <p>Entendo que essa seria a mensagem do documentário, em que vários intelectuais e artistas deficientes visuais são entrevistados dando depoimentos comoventes e de forma direta, de suas experiências cotidianas, cheias, sobretudo de humor e de paixão pela vida, nos alertando para abrir os nossos corações, e não apenas os olhos para podermos enxergar o verdadeiro mundo que nos cerca.</p> <p>Voltando às fotografias apresentadas na mostra <b>Vistas Tateis<sup>1</sup></b>, fica evidente também o humor contido nesse <b>"olhar"</b> sensível que nos inquieta quando nos detemos nessas imagens, em um momento que a arte contemporânea, na maior parte das vezes, está vazia de sentido, parece incomodar apenas a si própria, distante das pessoas comuns, em geral, o seu público em potencial.</p> <p>Diante pois, de uma arte reduzida às questões inerentes à própria arte, este trabalho desenvolvido pelos deficientes visuais, sob a orientação da artista paranaense, nos dá um alento, revelando uma arte totalmente livre, descompromissada dos dogmas tradicionais e do mercado de arte.</p> <p>Trabalhos que se tornaram um meio de expressão ou acima de tudo, o canal de comunicação desses fotógrafos e de nossa dura realidade diante do mundo que se vislumbra nesse limiar do século XXI.</p>	<p>Esta não é uma simples exposição de fotografias.</p> <p>Quando Fernanda Magalhães me contou e mostrou os primeiros resultados, me empolguei com a ideia e me ofereci imediatamente para participar do projeto. Fiquei incumbido da deliciosa tarefa de selecionar (sob a supervisão da artista, é claro) as fotografias para esta exposição. Foi muito gratificante poder escolher com um distanciamento necessário dos fotógrafos, já que eu não os conheço pessoalmente. Mas este trabalho não foi fácil, diante do material que encontrei. Eram muitas as imagens, com qualidade profissional. O que deveriam ser 45 ampliou-se para 62 fotos, entre as que mais me interessaram.</p> <p>Em alguns casos a escolha se deu pela plasticidade do resultado fotográfico, em outros, pelo domínio da técnica e na maioria, pela poesia contida em imagens corriqueiras como a de um parque onde as pessoas caminham, tomam sol, andam de bicicleta, pescam, crianças brincando em um dia qualquer de fim de semana em Londrina. Eu não só vi aquela imagem, como eu ouvi e senti tudo que se passava ali naquele momento. Às vezes, os ruídos, o calor da luz do sol.</p> <p><b>Ricardo Resende</b> Curador da exposição Vistas Tateis</p>	 <p>Eugen Slavcar</p>

		
<p>Sem título, 2002 Impressão Fotográfica colorida</p>	<p>Dona Rosa e a Rosa, 2002 Impressão Fotográfica colorida</p>	<p>Sem título, 2002 Impressão Fotográfica colorida</p>
<p><b>RODRIGO DA SILVA MARIN</b> (Campinas, SP, 1994)</p> <p>Esta foto é o meu avô na casa dele, Meu avô e meu irmão. Esta foto eu tirei porque eu fui na casa do meu avô e eu falei para ele que queria tirar uma foto. No começo ele disse que não gostava muito, mas aí eu tirei, ele deixou. E esta foto foi muito importante para mim que foi uma das últimas fotos dele.</p>	<p><b>RUI YOSHI SAITO</b> (Campo Grande, PR, 1940)</p> <p>É que tinha uma senhora pedindo umas rosas na hora que nós chegamos e eu vi aquela senhora lá cortando a rosa aí eu pedi licença pra ela pra tirar fotografia e eu falei pra ela: "Vou aproveitar e tirar duas rosas juntas, a Dona Rosa e a Rosa". Foi a intenção, uma brincadeira ao mesmo tempo com uma intenção. A hora que eu entrei lá, a gente não enxerga, só vê o vulto, eu achei que era uma senhora de idade. Eu sempre gostei de rosa, então aquilo vem na mente automática. Eu acho a rosa bonita e eu tenho uma simpatia pela rosa e tenho uma promessa pela rosa então eu vejo uma rosa e fico bobado com esse negócio.</p>	<p><b>SHIRLEI MARA SABBATTI</b> (Londrina, PR, 1997)</p> <p>Esta foto é do Lago Igapô do lado direito da Avenida Higienópolis. Ela retrata, ela foca a água em si, o espelho da água, algumas plantas muito bonitas. E a água, este espelho da água reflete a imagem de algumas plantas que estavam ali ao seu redor. Tem também algumas pessoas brincando por ali. Para mim ela representa bastante esta sensação de natureza, água, plantas. Então ela me traz uma sensação muito gostosa do quanto é rica e preciosa esta natureza.</p>
		
<p>A charrete na estrada, 2002 Impressão Fotográfica colorida</p>	<p>Sem título, 2002 Impressão Fotográfica colorida</p>	<p>Sem título, 2002 Impressão Fotográfica colorida</p>
<p><b>TÂNIA REGINA DA SILVA VIEIRA</b> (Londrina, PR, 1961)</p> <p>Eu achei muito interessante tirar esta foto de uma charrete. É uma estrada que dá no centro da cidade de Conselheiro Marink. Gosto muito de ter um lugar por esta estrada tão linda. É uma estrada que a gente vai andando e apreciando a natureza. E de repente vinha vindo este charreteiro e eu pedi licença e tirei esta foto dele mostrando a tranquilidade, aquela paz naquela estrada, a gente vendo a natureza. Sempre tive vontade de tirar uma foto de uma charrete. Então é uma paz que a gente sente, mostrar a tranquilidade de um lugar diferente, porque lá é como se fosse um sítio. Sai um pouco daquele tributo do dia a dia da cidade grande com uma cidade pequena.</p>	<p><b>LUZIA TATIANE PEREIRA DE QUADROS</b> (Londrina, PR, 1985)</p> <p>Esta foto eu fiz com o Cristo ao Fundo, o Cristo Redentor, mostrando os morros na frente e mais a cidade do Rio de Janeiro.</p>	<p><b>ANTONIO CARLOS FERREIRA</b> (Londrina, PR, 1972)</p> <p>Esta foto aqui eu mesmo fiz. Eu quis me sentir dentro dela que é uma coisa que eu fiquei pensando, por que não tirar uma foto de mim mesmo? Eu estava sentado em frente à minha casa e eu falei: E por que não tentar esticar o braço e ver o resultado que vai dar? É interessante é que ficou assim, o contraste da parede e o céu, pegando da parte do meu ombro para cima aparecendo o meu rosto, no qual eu não estou tão sorridente. Eu não imaginei que ia ficar tão bom. E ficou bonito porque o fundo deu um fundo metade cor da parede, amarelo, e logo atrás de mim o fundo do céu com algumas poucas nuvens.</p>

PROJETO

# a expressão fotográfica e os cegos

24 de novembro de 2002 a 10 de janeiro de 2003

Londrina - PR



## o invisível

A fotografia sempre me provocou pensamentos.

Cada dia me provoca mais

Até o pensamento de que a imagem fotográfica em si não é o mais importante.

Importa realmente são os pensamentos que permeiam a vida e as trocas estabelecidas por estes múltiplos pensamentos.

A fotografia é um meio, como tantos outros, que possibilita comunicações, construção de identidades, resgate de memórias.

Aqui ela adquire um papel fundamental utilizada não como imagem, mas como um código, um ponto de conexão entre mundos diversos.

Pensar no invisível é pensar no que está por trás das imagens, pensar nas emoções, pensar no que está por trás das aparências, além daquilo que entendemos por "realidade".

Neste sentido é que Bavcar contribui de forma especial com seu trabalho, como artista e com seu pensamento.

Bavcar emociona.

Ele está conectado com as imagens que tem construídas dentro de seu corpo<sup>1</sup>.

Suas imagens e seu pensamento vêm acrescentando de forma determinante a todos que se interessam por pensar sobre questões da visualidade.

Ele tem proporcionado o surgimento de grupos, que como este criado em Londrina, pensam em sua própria condição e a modificam e superam utilizando a fotografia.

A importância deste evento em Londrina, neste final do ano de 2002, se justifica por proporcionar a todos os envolvidos, e estender a toda comunidade, uma discussão e reflexão sobre estas questões que chegam a ser de caráter existencial.

Pensar em como construímos nossas identidades e memórias, como vemos o mundo, o que é a realidade? Será que podemos entender a realidade como aquilo que vemos com nossos olhos? O que eu posso ver? O vento me ajuda a ver? Existirá um olhar igual a outro? Algum correto? Como construímos nossas subjetividades e objetividades?

Tantas questões, tantos pensamentos, imagens, pessoas.

Penso ser uma grande oportunidade.

Um encontro é sempre festivo quando a perspectiva é a troca.

Este é um grande momento.

### **Fernanda Magalhães**

Coordenadora Geral do evento A Expressão Fotográfica e os Cegos  
Curadora da exposição Vistas Táteis<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Este corpo que é como um universo em si mesmo, que circula pelo mundo, se conecta com outros corpos e constrói as suas imagens pessoais interiores, possibilitando assim, em cada corpo possível, único, rico, flexível e em constante expansão, um inusitado banco de imagens.

## APÊNDICE 2: Material gráfico do espetáculo *Eu Quero Viver de Dia*

Para a construção cênica, contamos com algumas pessoas que assinaram a execução:

Elenco: Scarlet O'Hara Costa  
Fernanda Kimbal  
Anna Paula  
Coreografia: Mauro Marcos  
Figurinos: Mauro Marcos  
Cenário: William Peres  
Iluminação: Luiz Fernando  
Maquiagem: Dandara  
Direção Geral: William Peres

Patrocínios: Coordenação Municipal de DST/AIDS - PM Londrina  
Secretaria Municipal de Cultura - PM Londrina  
Apoio: Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura da UEL



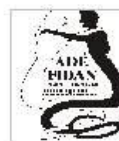
Instituição Ade Fidan (Homem de Fino Trato) - Casa de Vivência "Saara Santana".  
Rua: Tangará, n.º 76 - Vila Yara - Londrina - PR - CEP: 86027-010.  
Fone: (043) 3326-9537 / 9117-3388. Fax: (043) 3326-0645.  
E-mail: [ade-fidan@sercomtel.com.br](mailto:ade-fidan@sercomtel.com.br)

### Um pouco de nossa história ...

Nos últimos anos, a Ade Fidan / Casa de Vivência "Saara Santana", vem desenvolvendo o Projeto Oficinas de Aquedação de cidadania para travestis, organizando atividades de inserção social e de resgate da auto estima das travestis, visando a desconstrução de estigmas e discriminações que são vividas por essa população.

Para tanto, nos envolvemos na luta pela lei anti discriminação por orientação sexual, que entrou em vigor no município em 13 de junho de 2002, graças às cobranças feitas junto às plenárias da câmara municipal, quando dezenas de travestis lá estiveram cobrando direitos.

Entre outras atividades, organizamos a abertura do carnaval dos últimos anos, levando mensagens de prevenção das DSTs/HIV/AIDS, cidadania e direitos humanos, organizamos atividades de inserção social das travestis através de passeios a Shopping Centers, idas a cinemas e teatros entre outras.



**ADE FIDAN / CASA DE VIVÊNCIA "SAARA SANTANA"**  
**OFICINAS DE AQUEDAÇÃO DE CIDADANIA**

*apresentam*

# EU QUERO VIVER DE DIA

*com*

**Scarlet O'Hara Costa – Fernanda Kimbal – Anna Paula**

**Direção Geral: William Peres**

**Três travestis sobem ao palco para falar de AIDS, desigualdades e exclusão social, mas também de sonhos, projetos e cidadania, de uma maneira alegre, descontraída e glamourosa.**

Como consequência das atividades anteriores, surgiu a idéia do uso do teatro como dispositivo político de aproximação das travestis com a sociedade civil, de modo a promover o respeito, a tolerância e a construção de cidadania digna, justa e solidária.

Nas Oficinas semanais, demos início à concepção do espetáculo, que foi sendo desenhado de acordo com a vontade coletiva, definindo músicas, textos e coreografias. O nome do espetáculo foi escolhido a partir de texto escrito pela transexual Maitê Schneider, que leva o título de "Eu quero viver de dia", entendido como pertinente à realidade vivida por milhares e milhares de travestis e transexuais em todo o mundo.

O roteiro do espetáculo foi possível a partir da adaptação de textos de Maitê Schneider, Caio Fernando Abreu, William Peres e Vinicius de Moraes, com músicas de Cazuzza, Chico Buarque, Michael Gore e Marvin Hamlisch.

## APÊNDICE 3: Material gráfico Londrina Mostra Teatro e Circo

programação

londrina mostra

# teatro e circo

programação espetáculos debates conferências

1.abril sexta	2.abril sábado	3.abril domingo	4.abril segunda	5.abril terça
<p>14h</p> <p>Conferência: "A arte do espectador e a aprendizagem de teatro" Prof. Dr. Mauro Rodrigues</p> <p>Local: Auditório da ACIL</p>	<p>21h</p> <p>Espectáculo: "Solos em Cena" "Valderene a beira de uma loucura senil" - Odele Perdomo</p> <p>"Valderene de tão presa ficou louca" - Jussara Melo</p> <p>Alunas do Curso de Artes Cênicas: Supervisão: Profa. Thais D'Albranzo</p> <p>Local: Escola Municipal de Teatro R. Acre, 315</p>	<p>21h</p> <p>Espectáculo: "O Nojo" Falsa Companhia de Teatro</p> <p>Local: Escola Municipal de Teatro R. Acre, 315</p>	<p>21h</p> <p>Espectáculo: "Bricolage" Projeto Roda</p> <p>+ bate papo a respeito do processo de criação do espetáculo: Alessandro Silva, Paula Brás, Janete El Haouli e Marta Dantas</p> <p>Local: Casa de Cultura R. Mato Grosso, 537</p>	<p>21h</p> <p>Espectáculo: "Saltimbancos" Troupe Aerocircus</p> <p>+ bate papo sobre o novo circo</p> <p>Local: Espaço Cênico SESC Londrina-Aeroporto R. Vasco Cinquini, 429</p>
<p>20h</p> <p>Cabaré: Folia no Circo mostra de esquetes</p> <p>Local: Escola de Circo de Londrina Av. Higienópolis, 1849</p>				








6.abril quarta	7.abril quinta	8.abril sexta	9.abril sábado
<p>21h Espetáculo: <b>"Precioso Mistério contado em pedacinhos"</b> Palhaços Bailarinos</p> <p>Local: Escola de Circo de Londrina Av. Higienópolis, 1849</p>	<p>21h Espetáculo: <b>"Solos em Cena"</b> "A noite que anda sobre a noite" - Janaina Ribeiro "Solo No. 33 - Luana Muzille Alunas do Curso de Artes Cênicas: Supervisão: Profa. Thais D'Abrozio</p> <p>Local: Casa de Cultura R. Mato Grosso, 537</p>	<p>12h Espetáculo: <b>"Quadros"</b> Doutor Palhaço Local: UEL - Praça do CECA (Artes Cênicas)</p> <p>21h <b>"Ela não via, ela nunca via"</b> Ed Sombrio + bate papo sobre performance: Prof. Fernando Strático, Ed Sombrio</p> <p>Local: Casa de Cultura R. Mato Grosso, 537</p>	<p>10h30 <b>Parada de Rua</b> em comemoração ao dia Internacional do teatro e Circo saida em frente ao coreto, no calçadão de Londrina</p> <p>12h Espetáculo: <b>"Quadros"</b> Doutor Palhaço Local: Calçadão (em frente ao Ouro Verde)</p>

**ingressos antecipados:** Casa de Cultura - R. Mato Grosso, 537 - Tel: (43) 3322-1030

**1 kg alimento = 1 ingresso / 5 kg alimento = 7 ingressos**

programação	oficinas	oficinas	oficinas
<p><b>Dança Vocal</b> Margha Vine 1, 2, 3.abril - 14h às 17h Local: Casa de Cultura - R. Mato Grosso, 537</p>	<p><b>Oficina de circo</b> prof. Escola de Circo de Londrina 2, 3.abril - 10h às 12h Local: Escola de Circo de Londrina - Av. Higienópolis, 1849</p>	<p><b>Técnica Vocal</b> Silvio Ribeiro 2, 3.abril - 10h às 12h Local: Casa de Cultura - R. Mato Grosso, 537</p>	
<p><b>Experimentando qualidades vocais</b> Camilo Scandolaro 2, 3.abril - 14h às 17h 4.abril - 17h30 às 20h30 Local: SESC Londrina-Aeroporto - R. Vasco Cinquini, 429</p>	<p><b>Palhaço</b> Oscar Espínola 4, 5, 6.abril - 14h30 às 16h30 Local: UEL - Prédio de Artes Cênicas Sala 659</p>	<p>* 20 vagas em cada oficina inscrição - R\$ 10,00 (par oficina) estudantes / comerciários - R\$ 5,00 <b>inscrições antecipadas</b> <b>SESC Londrina-Aeroporto</b> R. Vasco Cinquini, 429 - (43) 3378-7870</p>	

**realização**

 <p>Universidade Estadual de Londrina Divisão de Artes Cênicas da Casa de Cultura Departamento MUT</p>	 <p>SISTEMA RECOMERCIO SESC ESTADOS</p> <p><b>SESC</b> LONDRINA AEROPORTO</p>	 <p>Associação Londrinense de Circo</p>	 <p><b>Funcart</b> Parque Cultural Américo de Londrina</p>	 <p>ESCOLA MUNICIPAL DE TEATRO <b>EMT</b></p>
---	--	--	--	--

agradecimentos: ACIL, Sanepar

## **APÊNDICE 4: Projeto *Más Monas* para a Lei Aniceto Matti**

### **Apresentação:**

A linguagem transformista, conhecida como Drag (queen/king/queer) sempre esteve presente no teatro. Apesar disso, costuma ser entendida como uma ferramenta, e não como uma linguagem autônoma. O Coletivo Haus of X trabalha com a linguagem transformista em vias de dignificar a linguagem enquanto autêntica e independente, podendo estar no teatro ou em outras linguagens sem delas depender. Dessa forma, pensar num espetáculo à partir das Drags abre um campo cênico de possibilidades inventivas e é aí que surge o interesse do projeto. A ideia de um espetáculo inteiro que não só tenha transformistas em cena, mas que seja pautado nisso, que seja transformista na forma, na estética e no conteúdo, faz-se urgente quando temos em vista o apagamento de tal linguagem e o quanto isso espelha as violências LGBTIfóbicas que estão erroneamente amarradas à arte Drag. Para além da linguagem, é pertinente ao projeto um olhar atento, crítico e afetivo para as questões de gênero, sexualidades e direitos humanos. Entende-se que alguns trabalhos artísticos já debruçaram-se sobre a temática, mas é necessário reconhecer que estamos longe de equiparar a estética e a linguagem ao que se entende como arte, no sentido formal e hegemônico. Quando aceitamos que Drag pertence aos nichos LGBTI, estamos ceifando a possibilidade de oferecer terrenos férteis para que obras dissidentes possam se manifestar. Portanto, a ideia de construir um espetáculo a partir das próprias Drags é ainda inovador, urgente e necessário, deixando ecoar as demandas e mazelas, os prazeres e vivências, o humor e o drama de uma classe de artistas que não costuma ser convidada a compor o grupo artístico no geral, além de tirar a Drag do imaginário de “arte gay” e expandir para arte enquanto linguagem, na qual qualquer pessoa pode fazer, se identificar, produzir e se emocionar com. Essa hibridização de teatro e transformismo já é, por si só, uma metodologia, e aqui se propõe a construção do texto dramático e da cena contemplando as pautas das próprias artistas, ou seja, flertando com a autoficção e engajando com uma ética política, visando trazer um olhar positivo para identidades fora da norma de gênero e sexualidade. É também relevante citar que ao inserir a linguagem transformistas nos teatros municipais, de acesso ao público fora dos nichos LGBTI, também há uma possibilidade de horizontalizar o acesso, pluralizar as discussões e dignificar artistas que comumente são lidas como imorais ou menos capazes. Para endossar a construção do espetáculo, contaremos também com oficinas de Drags cuja carreira é reconhecida a nível nacional, uma vez que para além do desempenho cênico, a construção da Drag se dá por artesanias de si, perucaria, figurinos, maquiagens, encheimentos, cintas, saltos, adornos e ornamentos, aplaudimentos de diversas naturezas a fim de criar a ilusão da persona que se propõe.

### **Justificativa:**

É sabido que as artes transformistas foram, historicamente, alocadas como ferramentas, técnicas ou método de atuação, o que não configura uma realidade, uma vez que entendemos o transformismo como uma linguagem autônoma e uma manifestação artística própria, sendo possível identificar para além da história do teatro, mas em momentos das artes visuais, em contextos político-sociais e mais recentemente em um campo expandido, ocupando a música, a dança, o circo, a literatura e outras manifestações. É, portanto, evidente, que Drags podem usufruir e dialogar com outros campos artísticos sem que isso defina seu trabalho, ou seja, uma Drag no teatro não é um ator que se monta, mas um artista transformista que faz teatro.

É também sabido que o apagamento do transformismo está diretamente ligado às LGBTIfobias que existem socialmente e excluem, violentam e conturbam a vida e os acessos de pessoas que não correspondem às normativas de gênero e/ou sexualidade. Nesse sentido, propor um espetáculo inteiramente transformista está eticamente engajado ao movimento político de visibilizar e dignificar pessoas cujo acesso às plataformas hegemônicas sempre foi barrado ou dificultado, além de disponibilizar ao público uma forma artística que, além de legítima e consolidada, carrega em si potencialidades próprias e que merecem circular.

## **Proposta de Dramaturgia:**

### **A ideia:**

Para a construção textual de **Más Monas** será necessário um processo de pesquisa e rememoração com a equipe – não só, mas principalmente o elenco. A construção dramática se dá pelo movimento de trançar narrativas e lembranças de infância, com o intuito de circular histórias positivas das infâncias queer, não esquecendo que o pessoal é político e, mesmo não se propondo a dar conta de representar uma comunidade, admite-se a abertura para identificação com pessoas que não tiveram acesso à infância hegemônica. Algumas referências literárias ajudam no processo, como as escritas autoficcionais e de temática LGBTI de Caio Fernando Abreu, Garcia Lorca, Lygia Fagundes Telles, Salomé Abdala, Hilda Hilst e Paul Preciado, para nomear alguns.

### **O método:**

A autoficção enquanto método parte da premissa de que toda memória é uma ficção, uma reelaboração. Tendo isso em vista, assume-se o teor ficcional para não cair na pretensão de um mapeamento biográfico, o que intenta na dramaturgia é se apropriar de alguns elementos atrelados à infância, como a ludicidade, a poesia, a inocência, atravessando com algumas características da arte transformista, como a pirataria, o humor ácido, o afronte e a resistência.

Dessa forma, parte da metodologia é trocar entre o grupo textos, relatos, imagens, músicas, objetos pessoais, convidando a equipe a imergir no universo infantil dos/as artistas, para assim construirmos hibridamente um texto com traços das literaturas de apoio, pitadas de poesia, fundos de deboche e acima de tudo, valorizando e positivando as memórias de infâncias dissidentes, ou seja, infâncias queer.

Exercícios de prática de escrita são fundamentais para que a equipe afine suas referências, além de externalizar partes de si que normalmente estão resguardadas à memória. Escrita de diários, transformar uma memória em conto, desenvolver uma memória que não é sua como se fosse entre outros que trabalhem o teor autoficcional do texto.

## **Proposta de Direção:**

### **A ideia:**

Pensando na estética transformista, flertando com o burlesco, o cabaré e o vaudeville, busca-se uma noção de números, que seriam equivalentes às cenas. Pressupõe-se o recurso metateatral, característico das estéticas que inspiram, de modo que as artistas comentem as cenas umas das outras enquanto a cena, em si, pode convidar para a imersão ilusionista.

Em outras palavras, com cada membro/a do elenco, há de se desenvolver números de dublagens, coreografias, diálogos, que tenha a ver com suas memórias de infância e a

narrativa lúdica e poética de tal persona. Mesmo que de um número para outro exista discrepâncias, o recurso metateatral permite amarrar as cenas por meio dos comentários das artistas sobre o show. A interação com a plateia é, não só pressuposta como fundamental.

**O método:**

Para despertar o estado de jogo lúdico das artistas, contaremos com as metodologias teatrais de Viola Spolin, por meio de jogos de improviso; Exercícios Clownescos de Marcelo Colavitto, almejando a espontaneidade e o estado de infância; Práticas em Performance Art, pela linha de Ludmila Castanheira, que pode aflorar uma noção de presentificação e de experiência de troca entre artistas e entre a plateia. Além dos exercícios que embasam essas metodologias, há também o desenvolvimento das personas Drag em si, que pressupõe laboratórios de automaquiagem, exercícios de improviso com diálogos, dublagens e cenas, artesanias de figurino, de corpo, de customização e afins, praticando a ideia de materializar em si as figuras de sua imaginação, uma característica da arte transformista como um todo.

## APÊNDICE 5: Texto *Más Monas*

(Intro – músicas de aberturas de desenhos)

G- Algo incrível está para começar!

R- Pra começar, a gente vai falar do tempo.

U- Quanto tempo faz que você foi criança?

G- E desde que você foi criança, o que mudou?

R- E o que você quis mudar, e não pôde?

U- Vamos mudar o mundo, cruzar os céus sem temer!

G- Sinto no ar, tudo aquilo que eu sonhei um dia, vou conseguir num simples toque de magia.

R- E lembrar daqueles lugares, que na infância eram especiais.

U- E conquistar agora, no presente, as certezas do que somos.

G- E sentir o coração palpitar por um universo de esperanças.

R- Eu fui a maior sonhadora de todos os tempos!

U- Eu não me perco mais nas asas dos sonhos!

G- Eu vou sentir todas essas emoções com o coração pegando fogo.

R- No presente, no futuro, indo aonde for.

U- O ano era 2003...

*(começa tocar “Diz Aí Felicidade” – Passos clássicos dos anos 2000, como Britney, Back Street Boys, Spice Girls...)*

U- ... Uma bixa, no auge dos seus 07 anos descobriu que poderia criar um universo dentro do seu próprio quarto... na verdade era o quarto que ela dividia com seu tio, então ela tinha do horário que saía da escola até o momento que ele chegasse do trabalho pra transformar aquele quarto num verdadeiro sonho, ela só precisava de um rádio toca CD, o volume no máximo e a porta trancada (mesmo que ela não trancasse de fato), era ali que tudo era permitido, tudo era bonito e colorido, era como se nada pudesse o parar e todos os problemas sumissem.

*Essa é a condição*

*Pra ter a chave do arco-íris, abriu a porta*

*Diz aí, felicidade*

*(quero dançar, quero dançar)*

*(no swing desse som)*

*Diz aí felicidade*

*Deixa a alegria entrar*

U- ... Aquele CD veio como um presente da sua vó, uma empregada doméstica que tinha ganhado da patroa. O que era pra ter sido lixo, se transformou num simples toque de magia num portal pra liberdade, era como se a bixa se libertasse de algo que ela nem mesmo sabia o que era. Muito provavelmente sua vó nunca soube do poder que ela havia lhe dado: ele não sabia dançar, não sabia cantar, mas sabia que algo naquelas músicas faziam ele se mover, se sentir ele mesmo, sem que nada nem ninguém dissesse que ele estava errado.

*(retomar os passos)*

U- ...Mas nem tudo é sonho né? Especialmente na vida de uma bixa...  
(começa a tocar "Fantasma" – talvez uma troca de roupa ou acréscimo de algum acessório, trocar o clima da cena)

*O que você fez não tem perdão  
Agora você vai dançar  
Você realmente achou que ia se dar bem nessa?  
Humm  
Oh não boy!*

U- ...Tudo de bom que os 07 anos trouxeram os anos seguintes destruíram, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15... todos foram anos difíceis:

G- "Você é gordo demais"

R- "você é gay demais"

G- "oh baitola!"

R- "por que você anda rebolando?"

G&R- "hahaha mora com a vovozinha"

U- CHEGA!!! Como as crianças podem ser tão cruéis? Claro, elas tiveram bons exemplos pra isso...Não importa o quão inteligente eu fosse, o quanto as minhas notas fossem boas, parece que qualquer coisa era motivo pra piorar tudo. QUAL O PROBLEMA DE VOCÊS COMIGO??? Não, o problema não era eu... Eu só fui o escolhido da vez...

*Dessa vez eu te peguei  
Não vai fugir nem se esconder  
Surprise, surprise, eu me liguei  
Quem realmente é você?  
Não tente mentir nem me enganar  
Encontre alguém pra confessar  
Mas é melhor você se preparar  
Porque tudo vai mudar  
Você se acha um rei, um marajá  
Ator de Hollywood ou um popstar  
Agora fica esperto conta 1, 2, 3  
Chegou a minha vez*

U- ...Mas então chegou o ensino médio e ser inteligente, tímido e filhinho da vovó era um diferencial entre as garotas (e os garotos) que fez mudar os cursos da história, o nerd valia mais que todos os ogros da turma. E não é que eu seja vingativo ou rancoroso... eu só sou escorpiano...

*No final, o jogo terminou  
Não sou mais a caça, sou o caçador  
Se liga, baby, no que rolou  
Você teve essa chance e desperdiçou  
Foi difícil, mas eu aprendi  
Uma nova lição pro meu coração  
Já te esqueci, me libertei  
Agora eu só vou ser  
Um fantasma pra você*

*Como um fantasma eu vou ser  
Um pesadelo pra você  
Não dá pra fugir nem se esconder!  
Eu sempre vou achar você!  
Nos sonhos vou te perseguir  
Em cada sombra vou surgir  
Ultra mágico místico poder  
Agora eu peguei você!*

U- ...não é como se eu tivesse tido uma infância horrível também, houveram momentos incríveis e principalmente pessoas incríveis, que eu chamo carinhosamente de “anjos”...

*(muda a luz, o clima e começa “Um anjo veio me falar” acapella e depois versão regular)*

*Um anjo veio me falar  
O amor chegou pra mim  
Veio me mostrar  
O sonho não tem fim  
E não importa quanto tempo vai passar  
(Vou te esperar)  
E nunca foi tão forte assim  
Eu ouvi um anjo me falar*

U- ...eu dancei, eu brinquei, eu dei pinta, eu me escondi, eu chorei, eu me descobri, descobri que sim, eu era diferente, mas no caminho encontrei pessoas diferentes também, que me acolheram e precisavam ser acolhidas, eu tive anjos no meu caminho, que me deram força e coragem pra seguir depois

das palavras duras, dos empurrões. A gente foi encontrando meios de seguir, fosse uma música, fosse um filme, fosse a amizade, uma pessoa que te amasse dentro de casa e fora dela já era o bastante, pra saber que você valia a pena, que você merecia ser amado.

*Um anjo veio me falar  
O amor chegou pra mim  
Veio me mostrar  
O sonho não tem fim  
E não importa quanto tempo vai passar  
(Vou te esperar)  
E nunca foi tão forte assim  
Eu ouvi um anjo me falar  
(Um anjo me falar)  
Todo amor que eu sempre procurei  
Você veio me mostrar  
Eu sei você é o meu anjo  
O amor que eu sempre sonhei  
Eu sei você é o meu anjo  
Anjo*

*E não importa quanto tempo vai passar  
 (Vou te esperar)  
 E nunca foi tão forte assim  
 Eu ouvi um anjo me falar  
 Um anjo veio me falar  
 O amor chegou pra mim  
 Veio me mostrar  
 O sonho não tem fim  
 E não importa quanto tempo vai passar  
 (Vou te esperar)  
 E nunca foi tão forte assim  
 Eu ouvi um anjo me falar*

R- Você sabia que Rouge, na verdade, usa versões de músicas em espanhol?

U- Lá vem.

R- Mas é verdade! Tem muita música em espanhol que virou versão brasileira. Até do meu Paraguai. Oh! Tem a Galopera, a Mercedita, a Índia do Roberto Carlos...

U- Então a gente que fica pirateando música e muamba, é?

R- Meio que é, porque no Paraguai tem de tudo, “le chiqué” e “le muambé”, quem compra a muamba é o brasileiro.

U- Quem nunca, né? Eu conheço bem o Paraguai, sempre vou praquela de Guaíra, pra comprar maquiagens.

R- Conhece! Conhece nada, o Paraguai não é só a fronteira não! Tem cidades maravilhosas como a capital Asunción con sus naranjales. E cidades pequenas, não tão encantadoras, assim como o Brasil também tem. Eu mesmo vim de um lugar que poderia ser o cu do mundo, mas era Corpus Christi. Lá não tem grandes centros de compras como vocês imaginam, e nem dá pra tentar uma carreira de sucesso. Lá, nada mudou com o tempo, só eu, que até por isso eu acabei vindo pra cá. Não tinha lugar pra matar aquelas vontades loucas daquele menino que eu era e que aqui, parecem mais simples.

## **TIEMPO**

*Para os campeões que perdem batalhas  
 Para os guerreiros que não têm guerras  
 Para os que já não lutam na terra. (Na terra)  
 Para os que duvidam e não escolhem nada  
 Os que estão com medo e portas fechadas  
 Para os ausentes, os sobreviventes.  
 Mude já teus sonhos, nada mais.  
 Com o mesmo corpo, começar.  
 Tempo de mudar, de recomeçar.  
 Tempo de mudar, de chuva pra sol.  
 Tempo de fazer amor, tempo.  
 Tempo de luta e grande confusão.  
 Tempo de fazer amor, tempo.*

G- A mudança pra cá fez daquele menino, do cu do mundo, uma estrela, a vocalista da banda pop!



U- Da escola! É, porque ela quem criou a banda, né? Todo mundo era obrigada a ouvir ela.

R- Eu era a vocalista porque eu que arranjava as apresentações, eu que escolhia as músicas, o figurino, o cenário, ahhh, eu que tinha o talento!

U- Ué, então o talento ficou lá em 2003. Você é gringa, veio de fora, é uma estrela pop, qual é o talento na verdade?

G- Estrela pop gringa? Até parece. Se não for em inglês, é artista regional, mona.

R- Ahh, pois é. Nós, brasileiros e nós, paraguaios, sempre fomos os outros mesmo. Eu, paraguaia e eu, brasileira, uma só, no meio de muita xenofobia trocada. Lá, ninguém entendia porque eu queria ser a Avril Lavigne, a Mia ou a Roberta. E aqui, amorcito, vocês escutam Shakira em inglês! Como assim!?

G- Então você não é nem de lá, nem daqui, como é isso?

R- Eu aprendi desde cedo que meu país é a fronteira. Nem só português e nem só espanhol... Ahh, el español, que dejará tu vida mucho más interesante. Que será tu toque especial. En Paraguay un invasor, un brasileño medio paraguayo de sangre brasileña, es lo que te decían en la escuela. No Brasil um desertor, que se orgulha de um país que nem sotaque tinha.

### **PARA COSAS BUENAS**

*(Eu vim cumprir uma missão).*

*Eu quero invadir fronteiras,*

*avançar até sua pele.*

*Ficar pras coisas boas,*

*Pra coisas que eu bem sei.*

*Esquecer do meu nome,*

*adoecer com teu beijos.*

*Hoje vou fazer a guerra,*

*atirar no coração.*

*E que a bala te fere, te frita,*

*e seja a salvação.*

*Te abraçar até me perder*

*Que o silêncio fique longe.*

*(Eu vim cumprir uma missão).*

*Quero ficar pras coisas boas,*

*Devo ficar pras coisas boas.*

U- Não cabia lá porque era daqui e não cabe aqui porque vinha de lá.

G- E nem lá, nem cá, poderia só ser, só estar, só existir.

R- Eu sei que o Brasil não é um paraíso para gente como a gente, mas é um dos poucos lugares que nos oferece refúgio. Aqui, eu poderia ser a Selena Quintanilla em sua clássica “Como la flor”, a Thalia e o gingado da “Marimar, au”, a Gloria Trevi com “escándala”. Lá, eu tava segura, mas aqui, eu poderia ser a Ramonita.

### **ESTAR SEGURO**

*Ficar segura é se vender em cotas*

*Armar uma muralha ao coração*

*Deixar que te limitem a paixão*

*Ficar segura é isso*

*Não se acomode  
 Desça até o fundo  
 E tente subir sem as cordas  
 Chegar bem alto e cair às cegas  
 Que corra sangue nas tuas veias.  
 Jamais terá um grande amor  
 Mais ficará tranquila  
 Vai se sentir segura  
 E dormirá sem sono.  
 O mundo passa sem você  
 Não sentirá tua ausência  
 Vai te faltar amor e tua água rasa  
 Com medo de voar  
 Não te crescerão asas.*

U- No fim das contas, a gente só queria tempo pra deixar aquelas garotinhas florescerem.

(Malandragem)

R- Muita gente, de lá e daqui, não aprendeu a amar. Eu me lembro, por exemplo, da primeira vez que eu beijei um outro menino. A gente tinha 13, 14 anos... lá por...

U- 2003.

R- Eu sabia que queria beijar ele, que não era só um melhor amigo... Mas ele... até hoje, ele não sabe que ele existe, como a gente sabe. Lá, muita gente não sabe que pode existir assim.

U- É por isso que tanta gente sai de lá e vem pra cá?

R- Sem nem se despedir.

U- E vocês se beijaram?

R- A gente se beijou quatro vezes. Três vezes ele retribuiu. Eu até imaginava, na época, de vir pra cá pensando nisso, em ver a cara dele, chegando aqui eu pegando na mão dele, na rua mesmo, e passear por um parque na cidade.

(Extranjero)

G- Tinha uma época que eu me sentia assim, nem aqui, nem ali... Era em...

U- 2003!

G- É! Desde criança eu queria ter longos cabelos... enrolava a toalha na cabeça, como eu via a minha mãe e a minha irmã fazendo, pra fingir que era a

minha trança. Então, ir no cabelereiro era uma sensação estranha. Era gostoso, porque é um carinho na cabeça... Mas era ruim porque eu via os fiozinhos caindo pelo chão e me preocupava que eles nunca mais crescessem. Os cabelinhos...

U- Fala que nem homem.

G- Eu não sabia como falar. Como me portar, como ser aquilo que me pediam o tempo todo. E ninguém acreditava. Lembro que me diziam que eu parecia uma menina tentando ser menino.

R- Por que você não fala que nem homem?

G- Porque eu não sei, isso que vocês dizem ser homem, não sei como caber nisso. Quando me pediam isso, eu aprendia que eu não era. Foi um tempo em que eu não era nada, nada como os meninos ao redor, nada como as meninas ao redor, meu cabelo não era igual ao seu, a minha roupa não é igual.

R&U- Não é igual.

G- Curioso que minha mãe, minha irmã e muitas outras mulheres que eu conhecia usavam cabelos curtos... A questão não era o cabelo, nunca foi.

U- Então, qual era o problema?

G- Era eu querer algo que não podia, eu não podia querer. Como... sapatos, por exemplo. Sapatos eram importantes porque eu ficava de uniforme unissex o dia todo, quase todos os dias. Era no pé que a gente existia diferente umas das outras. Em um pé eu usava um vermelho e, no outro, um roxo. As pessoas me perguntavam por que eu usava sapatos diferentes com laçadas estranhas e eu só respondia que era pra não usar os sapatos que eles usavam, que eram de gente grande, aparentemente.

U- Sapato de gente grande tem que combinar a cor.

R- E combinar as meias. Tudo em cor de burro quando fogue.

G- E então, crescer foi um pouco isso, ir acumulando as mágoas dos adultos para aprender a ser uma. Eu achava que sabia de tudo, e quanto mais eu cresço mais eu não sei de nada. O que você vê quando se olha no espelho? Você vê o seu sonho realizado?

U- Eu ainda vejo aquela criança, que esperava um amanhã.

R- Eu ainda vejo aquela criança que esperava a vida acontecer.

U- O amanhã que eu iria confessar.

R- O amanhã em que tudo ia melhorar.

G- Ontem, ou em 2003, eu achava que amanhã seria outra coisa. E o amanhã tá uma bagunça. Antes, o tempo era só meu, ninguém registrava a cena. Agora, tudo é difícil e sempre tem outro amanhã. Agora, eu olho pro espelho e já não me reconheço. Eu não reconheço o mundo todo, na verdade, eu nem conheço nada.

(Temporal)

U- O que você deixou pra trás?

R- Você é feita de quais medos?

G- Não sei, não sei de muita coisa. Deixei pra trás a inocência de querer mudar o mundo. Fui feita do medo de não viver um amanhã, e aqui, agora, tenho

medo do hoje, o mundo não mudou e já faz muito tempo...

R- A gente virou o adulto magoado que fabrica crianças.

U- O mundo é o nosso trauma.

G- E eu lembro o tanto que falei...

R- Deixei.

U- Calei.

G- E até me importei, mas não tem nada, eu tava mesmo errada. Não, eu estou errada. A gente estava certa. Não tava?

U- Mais certas do que agora.

R- Vai dizer que certos estão eles?

G- Bem certos que a verdade cabe na palma da mão.

R- E o amanhã deles tá uma bagunça.

U- E isso é só uma questão de opinião.

(I Wanna Be)

R- Mas a gente não pode sair daqui.

U- Nem do aqui, nem do agora, o jeito é encarar de frente, de novo.

G- Na verdade, a gente meio que tem que sair daqui mesmo porque... tá dando nossa hora, monas.

U- Ué, e a bonita ali não vai contar a história dela?

R- Verdade! Como vocês são horríveis, nem deixam ela participar...

G- Minha nossa, a inclusão de centavos. Ursula, vem, vamos dar esse help.

A- Eu? Mas... do que eu vou falar?

R- De quando você era criança...

U- De 2003.

G- Conta alguma coisa bonita da sua infância... porque a gente sempre ouve as histórias tristes.

A- Não sei se a minha história é bonita, ou se ela aconteceu em 2003. Vamos fingir que sim. Foi quando eu dei meu primeiro beijo, que eu descobri que alguns beijos não podem ser dados. A vergonha não nasce com o bicho homem...

R- Nasce com a bixa, quando apontam e nos dizem isso.

A- Sim! Meu primeiro beijo, talvez, nem tenha realmente acontecido, porque ele nega até hoje. Ele também não sabe que existe. E virou um grande elefante branco na sala, eu sabia que todo mundo via mas ninguém comentava,

porque... se alguém falasse, eu tava ferrada, e esse medo me obrigava a ser alguém que eu não era.

U- A gente sempre teve esse desejo, de se vestir e se caracterizar com outra pele que não a nossa.

G- E que bom que esse desejo nos acompanha até hoje.

A- Porque a pessoa que queriam que eu fosse era cheia de culpa, de vergonha... Me ensinaram que alguns beijos não devem ser dados e que é melhor florescer a vergonha do que o amor.

R- Nenhuma criança deveria passar por essa guerra, viver com o coração gelado, fugindo do elefante branco que persegue as crianças que desobedecem...

A- Me falta intimidade pra pegar aquela criança no colo e olhar nos olhos, pra dizer que não precisaria de toda essa vergonha, de entender que algumas coisas tão divertidas e comuns são erradas porque os outros não querem...

G- Será que nesse amanhã que a gente sonhou, as crianças podem falar um futuro sem medo, sem vergonha, sem elefantes brancos?

U- Será que nesse amanhã que a gente vive hoje, as crianças podem viver outra vida do que a que a gente viveu?

R- Será que nesse amanhã que vem aí, os tempos estão mudando?

A- A gente cresceu nas mágoas dos adultos e usamos as nossas pra construir esse amanhã, para que outras crianças não passem pelo que a gente passou. Para que elas possam viver, e brilhar e arrasar.

(Brilha la Luna)



## APÊNDICE 6: Material Gráfico *Bendita Geni*

*Bendita Geni*

### JORNAL DE ZEPELINHA

ESTE IMPRESSO É PARTE INTEGRANTE DA PEÇA "BENDITA GENI", DA CIA. TEATRO DE GARAGEM

## Nas Ruas com Geni, os Tubarões e a Utopia

A metáfora dos tubarões como homens redigida por Brecht traduz, talvez, a contradição humana mais primitiva: a nossa intrínseca afeição pela dominação. Para obtermos vantagens na vida dominamos alguma pessoa, algum animal ou planta, e de uma forma geral, a natureza que nos cerca.

O teatrólogo alemão traça um paralelo entre a realidade humana e a vida existente no mar. Em favor de seus benefícios os Tubarões roubariam a força de trabalho dos peixes. As igrejas e as escolas seriam os pacificadores dos peixinhos, catequizando-os a exploração consentida. Eles, tubarões, fariam guerras entre si para que os peixinhos lutassem.

Na descrição sobre a arte que os tubarões criariam, o dramaturgo alemão pinça uma arte despolitizada e conservadora. Os peixes encenados nas salas

de teatro seriam mostrados felizes cantarolando "diretos as guelas dos tubarões".

Essa contradição apontada metaforicamente por Brecht ainda sobrevive na arte criada e consumida hoje. O autor alemão vivenciou as inovações artísticas introduzidas com o advento do Cinema e da Fotografia. O fazer teatral de Brecht refletiu criticamente seu tempo. O Teatro brechtiano visava produzir uma reação crítica nos espectadores através do diálogo artista-espectador. O espectador é levado a refletir sobre seu mundo quando o artista explicita sua arte como ilusão. Ilusão que reflete sempre a realidade miópe recheada a muita televisão e ao aparecimento da internet vivenciada por todos nós.

Geni como anti-heroína na trama é ao final apedrejada como escória da sociedade. Essa denominada escória humana é discriminada, dizimada

e calada desde o surgimento da civilização. Viver de forma civilizada é uma invenção dos homens que promove sua própria autodestruição. Quando bem quer a sociedade venda seus olhos para a realidade e atrair pedras contra algum cidadão. Geni travesti-prostituta serve a todos e por isso é violentada fisicamente e psicologicamente pelos membros de uma cidade qualquer intitulada Zepelinha. Tubarões ou homens, como você leitor preferir desfazem da vida de peixinhos e das Genis da vida.

De novo no caso de Geni a dominação humana reina. Nas ruas a Cia. Teatro de Garagem promove um inusitado encontro entre os Tubarões, Geni e a Utopia. Os Tubarões da cidade usam Geni a seu bom gosto. A Utopia é alimentada pelo ato de representar uma estória nas Ruas. Ruas de todos, e um teatro que pode ser para todos,

mas sofre com os impedimentos dos Tubarões, donos dos mares, das terras e dos salões de teatro.

Para contribuir com a ruptura aos impedimentos que excluem os peixes brasileiros da fruição de um espetáculo de teatro, "Bendita Geni" vai onde o povo está: as ruas sacolejando no dia-a-dia. A utopia é provocar uma reação crítica nesse público anônimo e intercambiar com sua realidade em seu próprio habitat.

Como bem diz Eduardo Galeano em *As Palavras Andantes* sobre a Utopia: Ela está no Horizonte. Não nos aproximamos dela dois passos, ela se afasta dois passos. Caminhamos dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que caminhemos, jamais a alcançaremos. Para que serve a utopia? Serve para isso: para caminhar. Então, que caminhemos pelas ruas onde todos podem estar.





## Sobre a direção

Entre as canções e os ritmos  
Entre o circo, o teatro e a música.  
Textos falados, textos cantados.  
A voz precisa expandir-se...

Onde ela está? A voz  
Vem da imaginação? Do personagem?  
Do corpo.  
De um processo de descoberta.

A característica do espetáculo  
Vai se construindo inusitadamente  
Um barco navegando por um rio de corredeira  
Onde vez por outra estou com o leme

Dentro do mesmo rio, navegando na mesma direção.  
Existem várias trilhas  
"Um jardim de caminhos que se bifurcam"  
Somos nômades



## Concepção Cênica

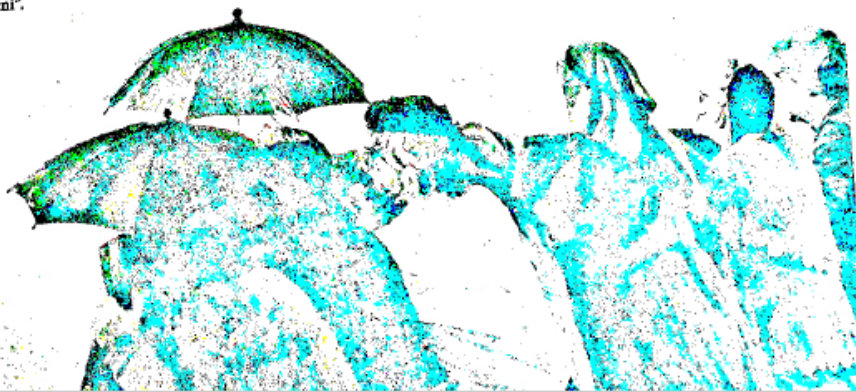
Um dos aspectos fundamentais para compreendermos a concepção da montagem "Bendita Geni", foi a aproximação com a teoria do teatro épico, formulada por Bertolt Brecht. Nela, o teatrólogo Alemão evidencia um teatro capaz de despertar no público uma reflexão sobre aquilo que está sendo apresentado em cena, cultivando a produção do pensamento crítico. Em oposição ao teatro dramático, que aborda questões relativas à esfera da vida privada, o teatro épico trata da vida pública, levando para as ruas questões do interesse da coletividade.

Geni é uma travesti-prostituta que se deita com qualquer um e, por isso, é desprezada pelos supostos cidadãos de bem. Um belo dia aparece um militar poderoso que ameaça dizimar tudo, mas cai de amores por Geni e promete poupar a cidade se ela deitar-se com ele. Geni reluta, a população implora, ela atende. O poderoso chafurda nas suas carnes a noite inteira e parte ao amanhecer. Quando Geni, crente que agora tinha o respeito de todos, se prepara para dormir, começa a gritaria: "Joga pedra na Geni".

Através do distanciamento do sentimento de desprezo pela Geni por parte dos habitantes da cidade, o Narrador pontua claramente os interesses pessoais de cada personagem na trama, situando o público e colocando-o para refletir a cada situação vivida por Geni. O caráter fragmentário do teatro épico estabelece uma autonomia entre as partes da peça. A apresentação das personagens estimuladas pelo Narrador torna-se cenas independentes, resultando em uma ação dramática constantemente interrompida, mostrando ao espectador "recortes" de uma vida passível de modificação.

A estória de Geni é recontada pela Cia. Teatro de Garagem por meio de um espetáculo de Rua. Além de técnicas de teatro de rua, o espetáculo se utiliza de algumas linguagens, tais como: o Circo, o canto cênico e os ritmos populares.

Para evidenciar ainda mais o não envolvimento emocional do espectador e sim possibilitar uma atitude crítica, o espetáculo traz para cena o Coro. De acordo com a estética brechtiana "os Coros são elementos Épico-narrativos", pois promovem na encenação certo distanciamento da fantasia contada em cena ao espectador, com o intuito de apontar didaticamente um personagem novo, uma verdade implícita do texto.



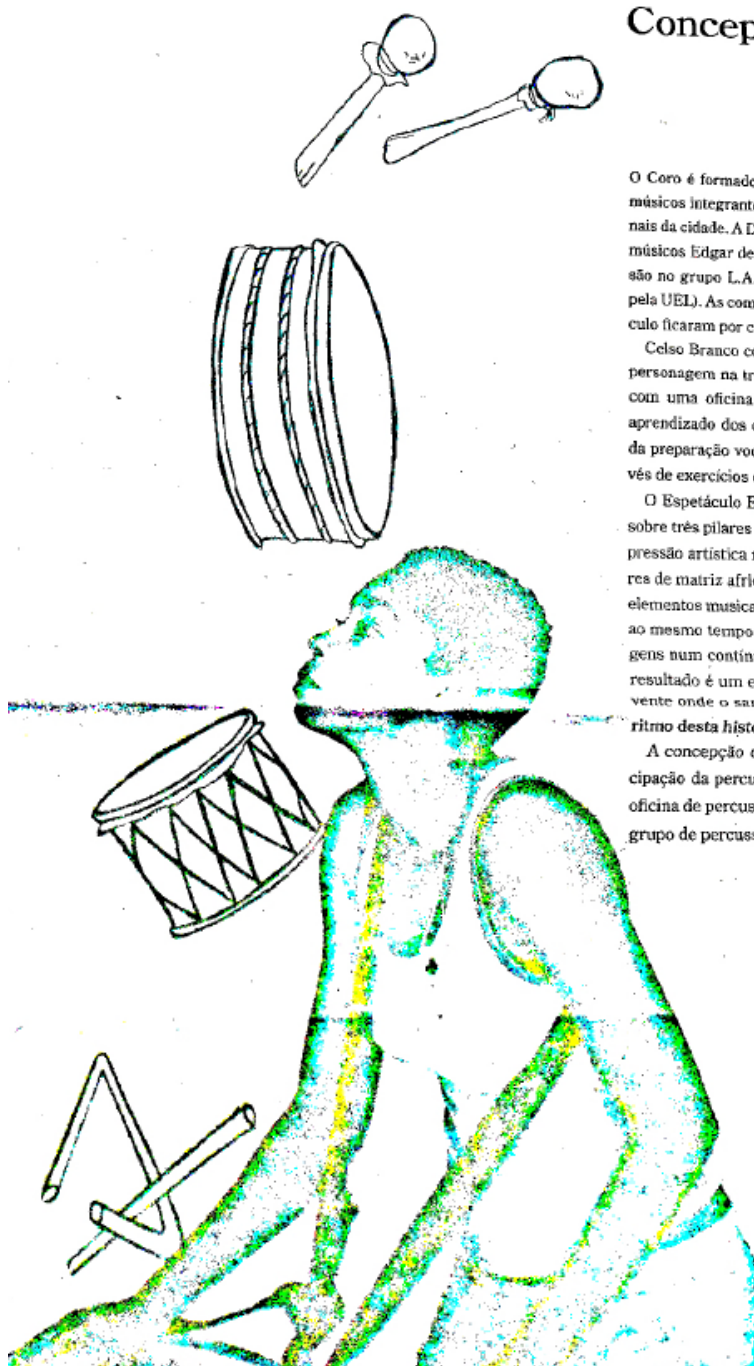
## Concepção Musical

O Coro é formado por seis percussionistas, composto por músicos integrantes do grupo L.A.T.A. e músicos profissionais da cidade. A Direção Musical teve o olhar e a escuta dos músicos Edgar de Abreu (ministrante das aulas de percussão no grupo L.A.T.A.) e Miguel Arruda (músico formado pela UEL). As composições do repertório musical do espetáculo ficaram por conta do músico carioca Celso Branco.

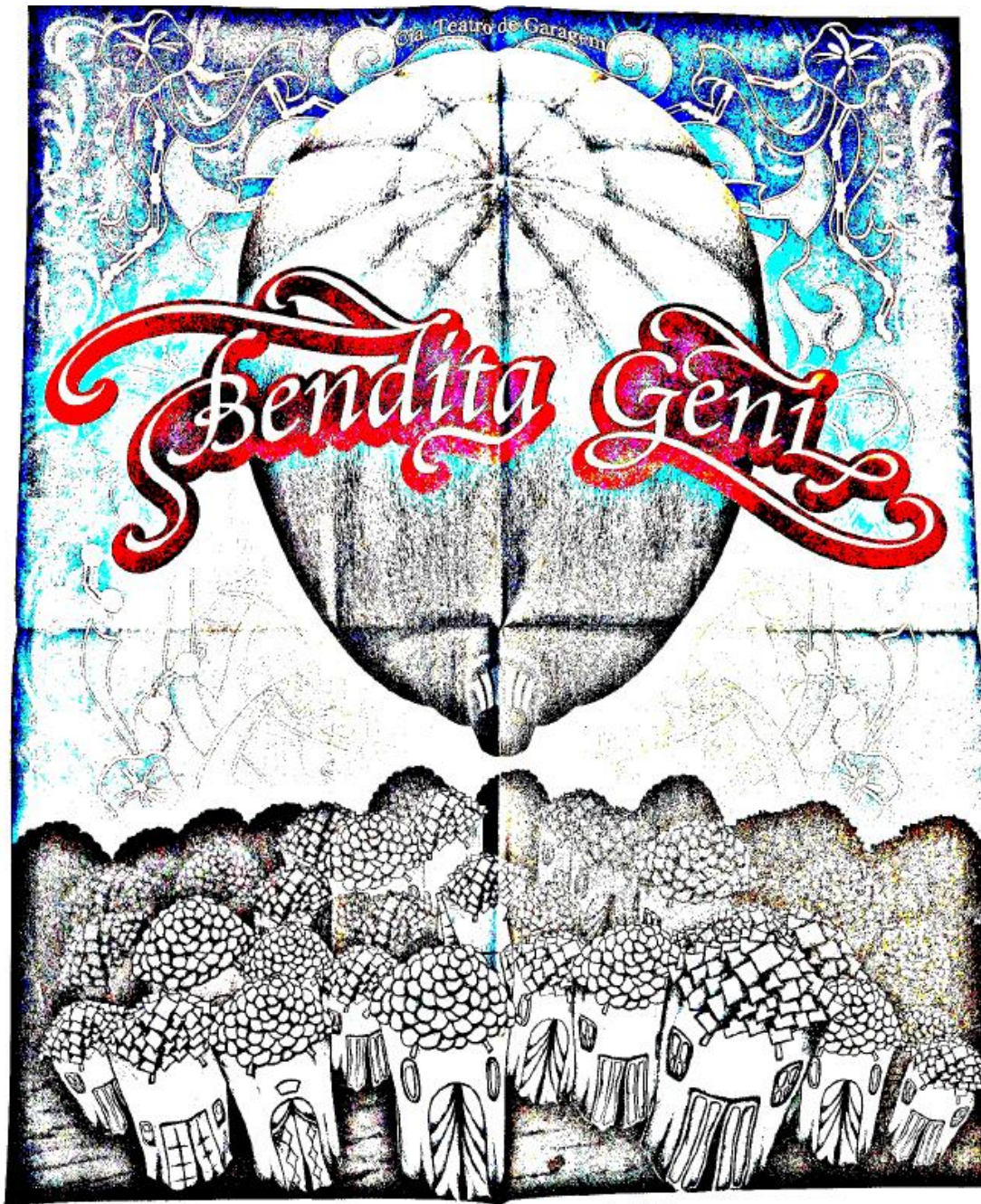
Celso Branco concebeu as músicas que apresentam cada personagem na trama, além de trabalhar durante três dias com uma oficina de voz. Nas oficinas Celso conduziu o aprendizado dos cantos inseridos na peça. A continuidade da preparação vocal foi conduzida por Miguel Arruda através de exercícios de afinação e projeção vocal.

O Espetáculo Bendita Geni como um todo foi concebido sobre três pilares fundamentais, o teatro de rua, em sua expressão artística mais popular, o circo, e os ritmos populares de matriz africana. Assim, a partir destas referências os elementos musicais vão tecendo toda a trama do espetáculo, ao mesmo tempo em que amarram as histórias dos personagens num contínuo onde a poesia e a música se revelam. O resultado é um espetáculo alegre, vibrante, colorido, envolvente onde o samba, o baião, o coco, o maracatu marcam o ritmo desta história, comum, popular, brasileira.

A concepção dos ritmos populares também teve a participação da percussionista Cláudia Lyra que ministrou uma oficina de percussão corporal. A brasileira Cláudia integra o grupo de percussão corporal Crew de San Diego - USA.







Teatro de Garagem

# Bendita Geni

Realização



Patrocínio



Apoio

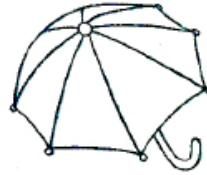
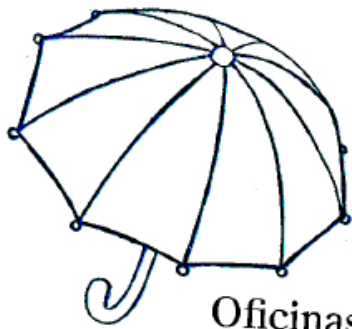
Via Cultural ALMA Brasil,  
Estado OAPQ

Direção Cênica  
EYMERICH BOUTIN

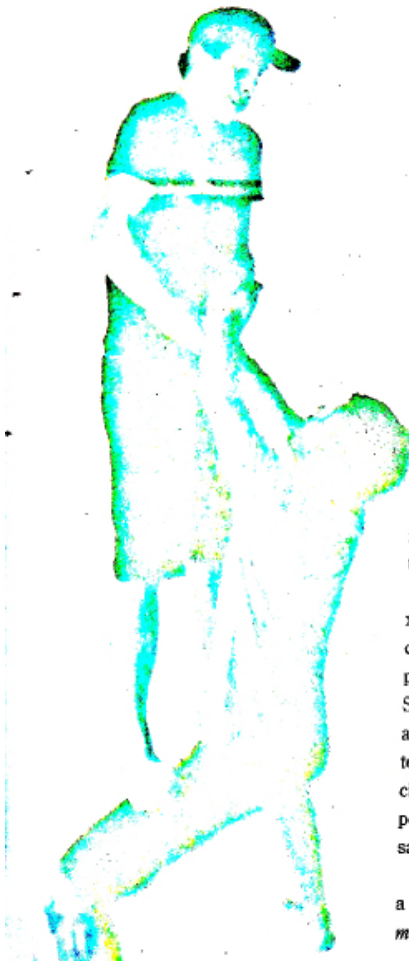
Direção Musical  
RICARD DE ARAÚJO e MIGUEL ARRUDA

Produção

CAROLINA CAMBARINI  
DIEGO TO AMORAL



## Oficinas de Preparação e Criação Artística



A preparação corporal dos atores e a linha de pesquisa corporal para as cenas foram criadas por diferentes linguagens circenses, como elas se desenvolvem corporalmente, suas exigências de treinamentos, postura e disciplina. Para tanto, o espetáculo contou com o trabalho de Paulo Roberto Libano de Paula, artista circense há sete anos, formado pela Escola Nacional de Circo (Rio de Janeiro) e Escola de Circo de Londrina. Sua atuação atualmente é de artista circense na Troupe Aerocircus, além de ministrar aulas circenses no Curso Profissionalizante da Escola de Circo de Londrina.

Dentro do projeto "Bendita Geni", Paulo conduziu uma oficina de circo durante o processo de montagem e orientou os atores na escolha da linguagem circense a ser trabalhada para a criação da personagem.

O ator e diretor Américo de Souza trouxe sua experiência de mais de vinte anos com a produção de um teatro popular inspirado no universo caipira do interior de São Paulo. Exercícios de improvisação, aperfeiçoamento gestual e interpretação de textos foram aspectos aprofundados na oficina do diretor. A paixão pelo ofício teatral permeou todo o tempo vivenciado junto ao sábio Américo.

A Musicista Carolina Spisla comenta a oficina com Américo: *Ele despertou em mim a capacidade de atuação. Também a de*

*projeção de voz. Foi muito bom experimentar possibilidades de sentir e causar emoções variadas conforme os exercícios trabalhados. Achei importante porque ele trabalhou com o teatro popular.*

Miriam Fontana integrante do grupo Fora do Sério realizou uma oficina de teatro de Rua. A atriz e diretora possui como fonte de pesquisa e criação teatral as linguagens populares do teatro de rua. Inspiradora no aspecto técnico e pulsante no ofício do teatro, Miriam possibilitou um melhor conhecimento corporal aos atores e as atrizes, cujo início seu deu por simples olhares. Jogos de triangulação, cenas improvisadas, postura corporal são exemplos do que fora trabalhado.

A atriz Laura Lago ao valorizar o trabalho com Miriam Fontana diz: *Oportunidade ímpar. Ensinou-me da técnica e da paixão de fazer teatro de rua. Através da pesquisa corporal pude aguçar a consciência corporal, perceber o eixo do corpo em busca de equilíbrio e aprender sobre controles da energia gasta em cada movimento, canalizar a energia para gastá-la no momento exato. Ensinou-me sobre a importância do olhar e de sua intensidade, seu poder de foco e de concentração, da importância de se estar 100% presente e atento, com o corpo alerta. Ela me deixou com uma sede de teatro para todos, teatro de rua!*

## Concepção do Figurino, do Cenário e da Maquiagem



Se Geni, rainha dos detentos, das loucas, dos lazarentos é vista como símbolo de um prazer latentemente vermelho, de vida e energia, com exceção do narrador e do comandante, personagens externos e imparciais na história, o resto da cidade que simboliza a hipocrisia humana é morta, sem vida e fúnebre.

Desta forma, as maquiagens criadas por Mara Braga pretendem revelar em branco e preto o que os personagens escondem uns dos outros através de suas roupas coloridas, ou seja, toda expressão cadavérica de amargura, de inveja, de tristeza e rancor delineados por contrastantes e fortes traços, ao passo que a personagem Geni transcreve em traços leves e vermelhos toda a sua vida, toda a sua alegria. Todas as maquiagens foram criadas através de um estudo ator-personagem partindo do rosto do próprio ator para que sua individualidade pudesse ser preservada bem como realçar a personalidade de seu personagem.

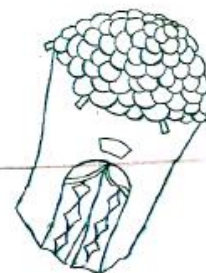
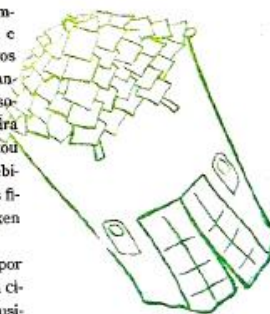
Os atores participaram de uma oficina ministrada pela maquiadora (atriz formada pela Universidade Estadual de Londrina-UEL) que possibilitou o aprendizado e o domínio das técnicas de execução das maquiagens.

O figurino criado pela ilustradora Lara Haddad para o espetáculo *Bendita Geni* foi concebido tendo três linguagens como referências: o circo, a cultura popular nordestina e os próprios espetáculos de rua. O uso de bexigas vazias como matéria prima na customização das roupas faz alusão à alegria das festas brasileiras e às próprias linguagens utilizadas.

As cores foram pensadas de acordo com a identidade de cada personagem, assim, tem-se o bordô para caracterizar o alto astral e a sensualidade de Geni, e tons mais escuros como o roxo e preto para as viúvas simbolizando os preconceitos incrustados nesses personagens. Não podemos esquecer da costureira Maria Hortência Nogueira Portoque executou a confecção e a costura dos figurinos concebidos por Lara Haddad. A customização dos figurinos teve a assinatura de Nathália Oncken e Daniella Fioruci.

A concepção do cenário foi realizada por José Luiz da Silva, que atua a oito anos na cidade como construtor de instrumentos musicais artesanais e na construção de cenários e objetos de cena. A idéia central do cenógrafo foi desconstruir os cotidianos guarda-chuvas em casas de uma cidade qualquer atormentada por um Zepelim colorido.

A customização do cenário e adereços de cena ficou por conta dos carnavalescos Alex Lima e Daniele Stegmann. As casas e a Igreja da cidade Zepelinha e seus acabamentos deram continuidade ao padrão de cores dos figurinos dos personagens. De forma geral o cenário composto teve os objetos internos utilizados pelos personagens lançados à fachada externa das casas.



## Ficha Técnica

### Elenco Cia. Teatro de Garagem

Adelita Siqueira  
Carolina Gambarini  
Danilo do Amaral  
Laura Lago  
Lincoln Normando  
Manuel Arruda  
Vinícius Kato

### Elenco Convidado

André Castanheira  
Caru Spisla  
Fernand Lina  
Jessica Rezende  
Júlia Marques  
Miguel Matoso Corrêa  
Scarlett O'Hara Costa

### Dramaturgia e Direção Cênica

Everton Bonfim

### Direção Musical

Edgar de Abreu e Miguel Arruda

### Preparação Corporal

Paulo Roberto Libano de Paula

### Composições

Celso Branco

### Concepção de Cenário

José Luiz da Silva

### Concepção de Figurino

Lara Haddad

### Concepção de Maquiagem

Mara Braga

### Agradecimentos

Aos nossos familiares, e a todos que contribuíram para a realização deste projeto: a Vila Cultural Brasil e sua equipe; a toda equipe da Alma Brasil; a Guarda Mirim; à família Gambarini, Fernando Góes; Wladimir Fuscaldo; ao Festival Internacional de Londrina (FILO); a Solange Cristina Batigliana; José Donizetti Buganza e a Dona Maria Hortência Porto e sua família.

### Realização



### Patrocínio



### Apoio

Vila Cultural ALMA Brasil,  
Estudio OAPO

### Costureira

Maria Hortência Nogueira Porto

### Customização de Cenário e Adereços de Cena

Alex Lima e Daniele Stegmann

### Customização dos figurinos

Nathália Oncken  
Daniella Fioruci.

### Fotografia

Isabela Figueiredo

### Projeto Gráfico

Márcio Yuji Fukuji  
Estudio OAPO

### Produção

Carolina Gambarini e Danilo do Amaral

### Oficineiros Convidados

Américo Rosário de Souza (Gravatá Prosa e Verso/  
Sertãozinho - SP)  
Oficina: *Teatro Popular*

Miriam Fontana (Fora do Sério/ Ribeirão Preto)

Oficina: *Teatro de Rua*

Celso Branco (Rio de Janeiro)

Oficina: *Voz*

Mara Braga (São Paulo)

Oficina: *Maquiagem*

Claudia Lyra (Crew/ San Diego - USA)

Oficina: *Percussão Corporal*

### Textos

"*Nas Ruas com Geni, os Tubarões e a Utopia*" - Danilo do Amaral; "*Sobre a direção*" - Miguel Arruda; "*Concepção Cênica*" - Everton Bonfim; "*Concepção Musical*" - Danilo do Amaral e Edgar de Abreu; "*Oficinas de Preparação e Criação Artística*" - Criação Coletiva; "*Concepção do Figurino, do Cenário e da Maquiagem*" - Lara Haddad, José Luiz da Silva e Mara Braga;

## APÊNDICE 7: Dramaturgia *Grazzi Ellas*

### GRAZZI ELLAS

Escrita organizada com base na Partitura Cênica (ação corporal e vocal) surgida de improvisações da atriz Melissa Campus em ensaios conduzidos por Luan Almeida Sales. O processo de criação baseia-se em exercícios de dramaturgia da lembrança, metalinguagem cênica e teatralização de depoimentos pessoais; busca apoio num treinamento técnico que inclui a dança dos orixás e estudos de movimento expressivo.

Depoimentos e lembranças: Melissa Campus

Texto original (falas e partitura cênicas): Melissa Campus

Coordenação dos laboratórios e direção da cena: Luan Almeida Sales

Metodologia: Aguinaldo de Souza

Finalização da escrita: Aguinaldo de Souza

Leitura Crítica do texto: Rafael Avansini

### ESCRITA CÊNICA

#### PRÓLOGO

*(A Atriz faz uma entrada com saudação a Exu e Nanã; caminha cantarolando e carregando nos braços pesados vasos, que a fazem pender o corpo – estes vasos trazem suas crenças e mitos: Terra, Água e Ar. Outros elementos de seu mundo interior estão no palco: o Fogo (numa vela guardada em um vaso de barro) uma cadeira vermelha (caída ao chão) e **Uma Negra Boneca**, amiga de pano que está descansando embaixo da cadeira. A Atriz olha todo o espaço, pensando e sentido as mazelas humanas que serão ali reveladas!)*

*(A Atriz serpenteia seus movimentos buscando a origem da feminilidade, no DNA passado pelas mulheres de geração em geração - pelo cordão umbilical)*

**A Atriz brada: \_ Salve Exu. Dono das entradas. Dono das estradas. Salve o nosso caminho.**

*(Chegando ao palco A Atriz continua a caminhada, iniciando o círculo mágico Wicca, posiciona os vasos com suas crenças e mitos, com delicadeza ajeita a posição da cadeira e contempla **Uma Negra Boneca** – faz, então, com todas as suas crenças e sentimentos um altar sincrético para ela).*

**ATO I****CENA ÚNICA****A ANCESTRALIDADE OU O SENTIDO DE TODAS EM UMA**

*Terminado o altar, A Atriz faz as devidas saudações ao público: \_ **Feliz encontro, feliz partida, para um feliz encontro novamente. O nosso círculo magico está aberto, não mais será fechado!***

*(A Atriz relembra de quando foi rainha, o momento de todas as mulheres que desfilaram com uma faixa e receberam uma coroa – esse misto de louvor e exploração! Assume o corpo da vitória e acena o tradicional aceno das Misses!) Decepcionada, como a antever as desgraças da posição, diz resignada: \_ **Eu não mereço esta coroa!***

*(Em seguida A Atriz continua seu desfile de Miss, que aos poucos vai-se dismantelando, enquanto ela segue com o círculo Wicca como a preencher um formulário com seus dados pessoais – A Atriz começa a revelar os contrastes entre quem ela é, e a sua necessidade de reconhecimento social do campo Civil)*

*A Atriz detalha: \_ **Meu nome é Melissa Campus, RG 6.301.265-3. Eu sou nascida, às 04.00 da manhã, do dia (3) três de Setembro, de (1976) mil novecentos e setenta e seis. E sou uma mulher Trans, em Londrina, PR.***

*(Dito isto, A Atriz não contém suas gargalhadas) e continua: \_ **O meu maior defeito? Meu maior defeito e que eu não sou nada, nada, nada pontual! Mas a minha qualidade, é que eu sou muito, muito, muito carismática!***  
*(Irônica que é, A Atriz manda beijos ao ar e a todos os presentes, até se sobressaltar e, num repente decidir fazer novas revelações – agora o tom é sério) : \_ **O que eu mais Odeio? O que eu mais odeio, é essa sensação de incapacidade, quando coisas que odeio acontecem eu não posso fazer nada! O que eu mais adoro? O que eu mais adoro. É um macarrão à bolonhesa com bastante molho e muito queijo parmesão!***

*(A Atriz umidece seus lábios, pois está com água na boca, ela também não se admira ao perceber que outras pessoas presentes fazem o mesmo!) A*

*Atriz se abre com sua plateia, como num segredo guardado: \_ O meu sonho? Meu sonho é viajar pelo mundo, sem data e nem destino!*

*(A Atriz corre em círculo, seu vestido esvoaça pelo espaço trazendo, ao mesmo tempo, a sensação de liberdade e o desejo por um futuro pleno. De súbito, A Atriz estanca sua corrida, olha para a sua cadeira vermelha e, conseqüentemente, vê também Uma Negra Boneca. A visão de Uma Negra Boneca parece fazer surgir uma lembrança difícil em seu pensamento. Isto faz com que A Atriz suspire profundamente.*

## ATO II

### CENA I

#### MÃE E FILHA, NÓS - AS MULHERES, OU AQUELA COISA QUE NOS FAZ CUIDAR UMAS DAS OUTRAS

*(A Atriz inicia uma transformação em seu corpo, nós, os outros só podemos acompanhar, algo muito trivial parece estar acontecendo, ela passeia pelo espaço à vontade, inicia com leveza um depoimento, uma história inventada ou uma simples recordação de um tempo não muito longe. Seu comportamento começa a ser tão feminino e íntimo, que nos leva à sua casa, ao seu cotidiano.)*

*A Atriz começa a contar: \_ No dia 12 de março, às 17:45, ela me disse assim: (A Atriz imita a fala de Uma garota mais nova extremamente carinhosa) \_ Mãe, O banheiro tá livre? É que eu preciso tomar banho pra sair essa noite!*

*(A Atriz retoma sua narrativa): \_ Ai ela entrou no banheiro, e tomou, aquele banho longo e demorado! Ela se lavou ... ela se esfregou... ela se purificou!*

*(A Atriz parece se indignar com esta parte da lembrança): \_ Depois ela saiu correndo pela sala. E me deixou um rastro de água pela casa! E eu, a dona da casa, tive de sair logo atrás enxugando toda aquela bagunça! Chegando lá, no meu quarto... o que eu vejo?*

*(A Atriz parece estar visualizando um quadro, pintado em tons pastéis, com uma linda jovem diante de um espelho; no entanto, sua expressão parece*

*estar entre a admiração e a preocupação)* **A Atriz continua:** \_ Ela está lá, penteando aqueles cabelos. *(A Atriz relembra com orgulho!)* - Nossa, quanto cabelo! Ai, disfarçadamente, ela pegou o meu rímel, e começou a encharcar aqueles cílios enormes! Depois com aquela cara de pau, ela pegou meu batom preferido!

*(A Atriz começa a falar como se tivesse voltado no tempo e estivesse naquele quarto exato momento – pois a memória é algo delicioso e poder lembrar revigora sua alma):* \_ He He! **Garota! De novo usando o meu Batom?**

*(A Atriz, depois de um silêncio ligeiramente constrangido, volta a narrar)* \_ Aí, ela me olha com aquela cara deslavada, e me diz assim: *(A Atriz volta a fazer a vozinha doce de Uma garota mais nova):* \_ Há mãe! Mas esse e aquele batom maravilhoso, que a senhora usa, com aquele vestido maravilhoso que a senhora trouxe da Itália, e que a senhora vai ter que me emprestar!! Porque eu preciso ficar maravilhosa, que quero ganhar milhões essa noite!

*(A Atriz encara a plateia como uma mãe que compreensiva)* \_ Vocês sabem o que eu fiz? Eu disse, Ok! E ela vestiu aquele vestido, como se fosse a última bolacha do pacote! Ai ela chamou o taxi, correu até mim e disse: \_ Axé minha mãe!! E eu disse: \_ Axé. Vai minha filha, vai e volte em segurança!

*(A Atriz beija a lembrança de Uma garota mais nova na testa, volta-se corriqueiramente para a plateia e narra quase jornalisticamente os próximos fatos):* \_ O taxi chegou, ela entrou. Alguns minutos depois ela já estava na Leste Oeste!

*(A Atriz assume a sensação de tédio e cansaço que uma noite de fracasso causa no corpo daquela que ficou a noite toda na esquina, sem trabalho)* ela nos informa: \_ Mas o meu vestido não funcionou muito bem essa noite, a rua estava penosa pra caralho! Passava um curioso e nada, outro curioso e nada, uma entrevista e nada, outra entrevista e nada! Deu uma, duas, três, quatro horas da manhã e... nada!

## CENA II

### CORAÇÃO DE MÃE NÃO SE ENGANA



*(A Atriz toma uma seriedade no olhar, sua respiração parece pausada e tensa, em seu coração – que agora parece ser o da plateia também – ela sente que algo está por acontecer) A Atriz decide nos contar: \_ Às (04.15) quatro e quinze ele chegou!*

*(A Atriz imita a voz tosca de **Um homem qualquer** e a voz doce de **Uma garota mais nova**):*

***Um homem qualquer:** \_ E ai gatinha tudo bem?*

***Uma garota mais nova:** \_ Tudo!*

***Um homem qualquer:** \_ Tá a fim de fazer um programa?*

***Uma garota mais nova:** \_ Claro!*

***Um homem qualquer:** \_ Quanto?*

***Uma garota mais nova:** \_ Tanto!*

***Um homem qualquer:** \_ Onde?*

***Uma garota mais nova:** \_ Qualquer lugar!*

***Um homem qualquer:** \_ Então vamos ali naquele hotelzinho da Pernambuco?*

*(A Atriz visivelmente tensa continua sua narração, acompanhada desde sempre por seus gestos, que enchem nossos olhos de apreensão):\_ Ela foi na frente. Ele foi atrás! Chegando lá no hotelzinho, eles entraram por aquele corredor escuro, e caminharam até a escada, subiram o primeiro, segundo, terceiro, quarto, quinto, sexto, sétimo degrau!*

*(Novamente, A Atriz imita a voz tosca de **Um homem qualquer** e a voz doce de **Uma garota mais nova**):*

***Uma garota mais nova:** \_ Qual e o quarto amor?*

***Um homem qualquer:** \_ Trinta e três!*

*(A Atriz retoma sua narrativa, enquanto seu corpo parece incorporar a situação vivida por **Uma garota mais nova**, traduzindo toda a sua fragilidade e insegurança, diante do perigo iminente, **Uma garota mais nova** desviava dos móveis e procurava desesperadamente um interruptor de energia – queria a luz!): \_ Então ele pegou na maçaneta e abriu a porta! Ela entrou na frente, e ele foi atrás!*

*(A Atriz imita a voz tosca de **Um homem qualquer** e a voz doce de **Uma garota mais nova**):*

**Uma garota mais nova:** \_ Nossa amor que cheiro ruim, tem alguma coisa estragada aqui! Vamos abrir a janela para entrar um ar?

**Um homem qualquer:** \_ não!

**Uma garota mais nova:** \_ Nossa amor calma, então acende a luz que eu quero olhar pra você?

**Um homem qualquer:** \_ Não!

**Uma garota mais nova:** \_ Nossa amor tranquilo, Olha acho que eu mudei de ideia sabe? Acabou que deu meu horário, e eu tenho de voltar para a casa,

**Um homem qualquer:** \_ cale a boca!

**Uma garota mais nova:** \_ Calma amore tranquilo, não precisa ficar nervoso, não querido, eu só preciso ir embora, não precisa pagar nada não amor!

**Um homem qualquer:** \_ Eu já disse pra você calar a boca, seu viado desgraçado, porque essa noite você não vai sair daqui!

*(A atriz simula uma facada no peito, a frieza da lâmina imaginária penetra sua carne e seu corpo desfalece).*

### **CENA III**

#### **UMA DANÇA MACABRA PRA MOSTRAR O FATO, ILUSTRAR A DOR E SUPORTAR A LEMBRANÇA**

*(A Atriz, com o canto de Oxum, coloca sua filha “Uma garota mais nova” para dormir, seu canto ecoa pelo espaço e faz tremer seu corpo)*

*(A Atriz realiza uma dança e, com ela, enfrenta a dor de contar as imagens que passam por sua memória, a lembrança do assassino hediondo e o esquartejamento de Uma garota mais nova; o assassino Um homem qualquer secciona partes do corpo sem vida, e coloca em uma mala invisível. A Atriz ilustra os gestos do assassino em seu próprio corpo, que neste momento se transforma no corpo de todas as vítimas destes “homens quaisquer”. Durante toda a dança, A Atriz encontra porto seguro no canto poderoso que entoa, pois a lembrança é demais dolorida para expressar, é a música de Oxum que lhe dá força):*

\_ Nhê nhê nhê, Nhê nhê oxô rorô.

\_ Nhê nhê nhê, Nhê nhê oxô rorô.

\_ Nhê nhê nhê, Nhê nhê oxô rorô.

\_ Nhê nhê nhê, Nhê nhê oxô rorô.

## ATO II

### CENA I

#### **A AMIGA IMAGINÁRIA – BRINCADEIRA DE CRIANÇA**

*(A atriz terminado o seu canto de lamento relaxa seu corpo e, diante da plateia, constrói em seu corpo a infância de sua memória, retorna aos seus seis anos, engendra brincadeiras pelo espaço da cena, como um jardim da infância, como um quintal de liberdade, como um lar aconchegante)*

*(A atriz, como quem brinca de esconde-esconde, interpela a plateia com frases de tgentye grande):* **\_ Sabia que você tem cara de puta? E você tem cara de viado! E você, vamos jogar futebol? Vai carpir uma data seu safado!**

*(A atriz, com cara de anjo, cruza os dedos que beija, faz pequenas promessas):* **\_ Tô de bem! Tô de mal!**

*(A atriz escolhe uma pessoa da plateia e convida para brincar. Ela mostra a casa imaginária para sua nova amiga – homem ou mulher – que passa a habitar sua imaginação. Faz com ela uma pequena entrevista; sentam-se no chão para tomar chá):* **\_ Oi, quantos anos vocês têm? Vamos brincar? De casinha? Agora você está convidada para tomar o chá das 5, sabe com quem? Com a rainha Elizabeth!**

*(A atriz serve o chá em sua pequena baixela). A atriz e alerta a convidada:* **\_ Temos todo um protocolo a seguir, pois a rainha tem que saber sentar, e ser pontual! Você prefere chá de maçã com canela, ou chá de hibisco? Quantos cubinhos? Dois !? Ah! Pra mim só um! Cuidado que tá fervendo, sopra!**

*(A atriz, sobressaltada, interrompe a convidada antes mesmo de ela tomar o chá imaginado, esquecera-se da outra convidada, a mais importante!):* **\_ Espera! Minha nossa, você esqueceu a Grazzi de novo!**

*(A atriz olha para a cadeira vermelha e, bem abaixo dela, encontra Uma negra bonbeca, que o todo o tempo era quem era, a lembrança guardada*

que agora se revela: **Grazzi**. **A atriz** a toma em suas mãos delicadamente e se desculpa: \_ Calma amiga calma, não foi por querer. Não fique magoada. Tenho até uma surpresa pra você, olha! Tcharam! Adivinha ?? Biscoitinhos de nata, feitos com leite da vaquinha, leite integral da montanha, assado no forno a lenha da minha vovó lá em Tamarana. Os seus preferidos!

(**A atriz** toma então seu chá imaginário com suas duas convidadas, olha as duas com cumplicidade, são as suas melhores amigas, almas gêmeas! De repente, um desconforto surge no olhar d'**A atriz**, ela olha em volta e sente agonia, aperta um pouco as mãos da primeira convidada e depois, divide com **Grazzi** sua tensão).

## CENA II

### NÃO EXISTE LUGAR COMO O NOSSO LAR

(**A atriz** começa a andar meio afobada pelo espaço, até deparar-se com uma janela imaginária, sinaliza para a sua convidada que precisa de ajuda para tentar abri-la): \_ Está quente aqui ne? É de madeira e muito pesada, com seis vidros. Me ajuda abrir? Olha só que delícia, que noite maravilhosa. A lua cheia e linda, e esse tanto de vagalumes no campo. Você sabia que são todas fadinhas? É verdade! Eu falo com elas, são todas minhas amigas! Vamos fechar a janela pra gente dormir. Olha: duas camas de coloridas, essa com lençóis bege com flores vermelhas, perfume de jasmim! Essa outra com lençóis brancos tem perfume de lavanda!

(**A atriz** se dirige a um lado do palco de onde parecia ter medo desde o início da cena, ela traz a convidada pra perto e lhe diz em voz baixa, como se fosse um segredo e que **Grazzi** não pudesse saber!): \_ Aqui a porta de madeira marrom, mas tá trancada, não tem como abrir. E aqui temos as prateleiras, quadradas e enormes. Hummmmm, cheias de coisas gostosas - biscoito, bala, chocolate, bombom. Hummmmm, comida, muita comida, gostosa - macarrão, café, açúcar, sacos de arroz e feijão. Hummmmm, me deu uma vontade de comer bombom! Você acha que se a gente pegar um, só um, ele vai perceber?

(**A Atriz** vira o rosto de **Grazzi**, que não gosta de fazer as coisas escondido, puxa a cadeira vermelha e sobe nela, pedindo ajuda para a convidada. Com

*esforço, alcança os chocolates na prateleira invisível. Come um - delicioso – e fala de boca cheia. Oferece um a sua convidada, perdendo a compostura oferece também para a plateia, que agora parece entrar na dança, na festa proibida e aceita o chocolate roubado):* **\_ Então tá, me ajuda aqui, olha eu vou confiar em você hein. Não me deixar cair tá. Pronto. Não é delicioso?**  
*(A Atriz assusta-se. Parece ouvir passos vindos de fora. Imita-os: fortes, brutos, violentos. Os passos se aproximam! Ela previne sua convidada e a ajuda a fugir pela janela que imaginaram aberta):* **\_ Você está ouvindo? Ele tá vindo pra cá, corre, se esconde, pula janela e corre!!**

*(A Atriz se refugia atrás da cadeira vermelha com Uma negra boneca a sua amiga e protetora **Grazzi**, elas rezam juntas, pensam na mãe e ficam confortadas, suaves).*

*(A Atriz deixa a imagem da lembrança da infância e **Grazzi** em segurança e passa a narrar os fatos para a plateia, uma fuga que é ao mesmo tempo um enfrentamento):* **\_ Ai ele abriu a maçaneta e veio a minha cama. Ai ele tirou o lençol e fez assim (põe o dedo indicador na frente dos lábios) Xiiiiiiiiiiiiii! Silêncio!**

*(A Atriz retoma a fragilidade infantil e percebe que **Ele** a separa de **Grazzi**, jogando-a no chão. A Atriz – agora criança – fica sujeita aos desejos d’ **Ele**. A Atriz imita, constrangida, a voz anasalada de uma boca suja que baba que **Ele** tem.)* **\_ Agora vamos fazer aquela brincadeirinha, só nossa, o nosso segredo. E você não vai falar nada pra ninguém, viu? Vamos brincar de o vampiro.**

*(A Atriz, como se estivesse anestesiada, retira uma alça de seu vestido e descreve com frieza o abuso que sofrera – ela depõe contra ele como uma criança no tribunal, a plateia julga, mas o criminoso está ausente!):* **\_ Ai ele veio com aquela mão enorme, e fazias umas coisas assim, era esquisito, passava a mão aqui, aqui e aqui. Depois ele vinha chupar meu sangue, com aquela língua enorme. E chupava aqui, aqui e aqui. Eu ficava esperando o meu príncipe vir me salvar. Mas ele nunca vinha!**

**ATO III**  
**CENA I**  
**A VIDA COMO ELA É**

*(A Atriz, sobre seu trono – a cadeira vermelha – dança sua própria ancestralidade; seu corpo pulsa em espasmos de dor, gozo e lembrança. Seu corpo revive a dor e a violência; sente a opressão e o sem sentido de uma vida toda. Na sua dança, uma menina se torna uma mulher, uma consciência se forma, uma luta é travada. Uma decisão tomada. Seu corpo adentra um universo – antes mistério, agora familiar – a prostituição. A Atriz faz desta dança um ritual, retoma o sentido circular da roda, da sua própria vida em depoimento ao cantar um rito Wicca): \_ Horus... Marduque... Dionisio... Crishina... Odim... Quernunos... Apollo...*

*(A Atriz inicia uma narrativa em italiano, memória no corpo e na língua de como se tem que apregoar e ao mesmo tempo defender seu corpo todos os dias do abuso de tipos como **Um homem qualquer e Ele**): \_ Dai amore viene. Sono una bellissima ragazza di vinte e due anne. Sono alta, snela e celo la quinta di senno. Enormes tetas. Celo vinte e quattros centímetro, di puro piacere per sodisfarci, Sono completa, ativa e passiva. Ti fotto bene e tu mi fotte bene. Viene amore, viene a fottermi dai. Cosa? Fottermi senza preservative? No! Godere in boca, in faccia mia, No! Metere la mano dentro mio culo? Ho detto di no!!*

*(A Atriz desce da cadeira, continua sua dança e termina de se despir, seu corpo de mulher trans está todo exposto, sua vida passada à limpo, sua força revigorada, ela desfila pelo mundo diante dos olhos alheios, ela mesma decidirá quando for a hora de parar!): \_ **Alora basta!! Tuo tempo e finito!! Prende tue vestiti, vestiti e vai via de qui!! Eh se ai bisogno di me ancora. Saro li per strada. Aspetando per sodisfarci!***

**CENA II**  
**O BANHO DA ALMA**

*(A Atriz inicia um banho ritualístico com todos os elementos que trouxera, e que a acompanharam em seu altar durante toda esta jornada do sentimento e da memória. A Roda que Gira traz a purificação da alma, ela não devia se sentir suja, porque sujo é o mundo em que tudo isso acontece. Ao término da noite, outro dia se inicia, mas os dois devem ser belos.)*

*(A Atriz canta Sagrada Religião, uma música que encoraja e embala seu corpo nu, ao percorrer o espaço da cena como felina. Em saudação ao elemento Ar – em sua crença de altar – ela pega espadas de lانسã e as faz estalar na carne de suas costas, fazendo nelas marcas visíveis de seu sacrifício, para que também a plateia se purifique. As chicotadas no corpo trans tendem a latejar para sempre na consciência daqueles que assistem ao ritual):* **\_ Ar move. Fogo transforma. Agua forma. Terra Cura. E a roda vai girando. Vai girando. E a roda girando vai. Esta música irá ecoar por toda a cena)**

*(Terminado o flagelo A Atriz apresenta sua devoção ao Ar e relembra os conselhos que não se deve seguir):* **\_ Ar!! Que é o sopro Dela!! Eu já disse menino. Eu já disse pra você não fazer isso. Você é o desgosto da família. Agora você vai queimar no fogo do inferno. Você vai queimar, queimar, queimar...**

*(A Atriz se aproxima do vaso de barro que traz velas. Elas estiveram derretendo sua cera durante toda a jornada. A Atriz derrama a cera sobre seu ventre. Ao passar o fogo por seu corpo trans ela assume o seu próprio sangue, eu para imediatamente de escorrer de suas feridas):* **\_ Fogo!! O espirito Dela. O Cio. O calor que nos mantem Vivos!**

*(A Atriz parece ouvia a voz de Grazzi – e de todas elas. A Atriz relembra a doce voz de Grazzi – Uma garota mais nova):* **\_ Mãe, estanca essa sangria, mãe!**

*(A Atriz continua seu círculo pelo espaço da cena, chega ao vaso sdestinado a conter Terra ela pensa nos nossos corpos Trans ou Cis e o pó do qual voltaremos depois da morte do corpo. A Atriz passa terra pelo seu corpo Trans para aliviar a dor das chicotadas, ao mesmo tempo lembra das agressões que já sofreu, gratuitamente):* **\_ Mãe cicatriza essas feridas. Eu preciso ser perfeita. Mãe cicatriza as minhas feridas por favor. Moço não faz isso não. Por favor, não me deixa cicatriz. Mãeeeeeeeeeeee!**

*(A Atriz vai em direção ao vaso que contém Água, para ela este momento simboliza a Vida, O Útero condescendente da Mãe Terra, O Nascimento e renascimento, A Criação, A Mulher Poderosa, A Bruxa, a Criadora da Vida e conhecedora da morte, O Alívio e a Purificação da Alma. A Atriz agora está envolta em barro primitivo, coberta de seus elementos sagrados, suas crenças e sentimentos todos aflorados, ela se doa aos olhos devoradores. Ela tem ainda um último preceito-prece):* \_ **Sangue, cérebro, hipotálamo, peptídios, corrente sanguínea, receptores, célula mãe, célula filha, proteínas, enzima, toxina, química, viciada, dilatada.**

*(A Atriz finaliza seu círculo tocando as mãos de sua plateia, emanando divindade e simbolizando a transcendência e a resistência do corpo Trans; relembra então, as tragédias da vida causadas pela Transfobia, senta-se na sua cadeira-trono vermelha, pega no chão **Uma boneca preta** – sua **Grazzi** - e seu vestido de Miss sem valor algum diante de sua pele nua).*

*(A Atriz faz um marcante depoimento)* \_ O nome dela era Grazzi. O Rg. dela era 7. 361. 674 -7. O defeito dela? Ela confiava demais nas pessoas, dava as costas o tempo todo. A qualidade dela! Ela era muito organizada. Saía do trabalho e passava na padaria. Ela adorava me agradar com pão quentinho. O que ela mais odiava? Ela odiava hipocrisias!! Mas o que ela mais amava, era o meu arroz branquinho bem soltinho, com aquele feijão com bastante alho, um bifão o maior do prato, e bem passado, pois ela detestava sangue! E o sonho dela era ter a sua própria casinha, com um jardim com muitas flores, muitos cachorrinhos e gatinhos. E seu maridinho pra cuidar.

*(A Atriz se despede de sua plateia):* \_ Feliz encontro. Feliz partida, para um feliz encontro novamente. O nosso círculo está aberto, e não será jamais será fechado! Muito obrigada pela presença de todas e todos. Boa noite.